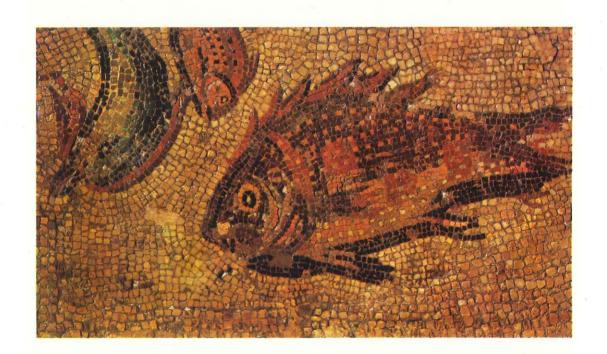
CORPUS DE MOSAICOS ROMANOS DE ESPAÑA FASCICULO II



MOSAICOS ROMANOS DE ITALICA (I)

POR ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

MADRID

INSTITUTO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGIA «RODRIGO CARO» DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

MOSAICOS ROMANOS DE ITALICA (I)

CORPUS DE MOSAICOS ROMANOS DE ESPAÑA

FASCICULO II

EDITA

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

MOSAICOS ROMANOS DE ITALICA (I)

MOSAICOS CONSERVADOS EN COLECCIONES PUBLICAS Y PARTICULARES DE LA CIUDAD DE SEVILLA

> MADRID 1978

Este trabajo se ha realizado con cargo a una ayuda para la investigación del IV Plan de Desarrollo.

:ISBN 84-00-04361-8 Depósito legal: S. 518-1978

Gráficas EUROPA Sánchez Llevot, 1. Teléfono 22 22 50. Salamanca

PROLOGO

En el prólogo del primer fascículo de este «Corpus de Mosaicos Romanos de España», el Prof. Blázquez hacía constar: «La realización de este proyecto cumple una gran ilusión de nuestro recordado director, don Antonio García y Bellido, quien reiteradamente lo venía anunciando en los últimos años de su vida y al que hace referencias varias en sus publicaciones. Muchas papeletas suyas, aunque incompletas, serán incorporadas a los fascículos correspondientes a los mosaicos de Itálica, que él tenía en curso de elaboración». En efecto, al final de la nota bibliográfica referente a los mosaicos italicenses en el libro publicado doce años antes de su muerte, el propio García y Bellido al tiempo de anunciar la preparación del «Corpus» por el Instituto Español de Arqueología, añadía confiadamente: «Los de Itálica serán tratados por el autor de este libro» (A. García y Bellido, «Italica» 131, nota 2).

Si bien el propósito no fue llevado a su término natural por empeño posterior de su autor de hacer simultáneamente él solo el estudio de toda la musivaria romana peninsular, algunas papeletas, casi breves monografías, fueron saliendo a la luz. Al mismo tiempo, las fotografías, los dibujos y las notas iban acumulándose en sus correspondientes carpetas. Nosotros bemos podido disponer tanto de lo publicado como de los materiales en preparación, estos últimos gracias a la generosidad y confianza de la Sra. e hijos del profesor García y Bellido, a quienes nos es grato dar testimonio público y permanente de gratitud.

De las dos carpetas dedicadas por García y Bellido a los mosaicos italicenses, una de ellas, la de los mosaicos conservados in situ, ha sido confiada al Prof. J. M. Luzón como responsable en los últimos tiempos de las excavaciones de Itálica y de los mosaicos aparecidos durante las mismas, que habrán de sumarse a los conocidos y publicados (aunque no bien publicados) de antiguo. A nosotros nos ha correspondido la carpeta de las piezas conservadas en las colecciones públicas y privadas de Sevilla, que, sumadas a algunos de los mosaicos extraviados o destruidos de los

que existe documentación, forman un conjunto de entidad suficiente para llenar un fascículo.

Por razones administrativas el trabajo ha tenido que ser realizado con premura, y sin duda necesitará de adiciones y retoques posteriores. En esta rápida preparación nos ha movido el deseo de no retrasar por más tiempo la publicación de unos materiales interesantísimos y que García y Bellido tenía entre los más queridos. A lo largo de esta labor bemos debido hacer compatible el respeto hacia sus notas, muchas de ellas incompletas o redactadas hace años (y por tanto no sabiendo qué haría con ellas el interesado), con la actualización de las mismas cuando así nos parecía imprescindible. Aparte su rigor científico, García y Bellido tue siempre un escritor con garra, y con conciencia y deseo de serlo. Ahí está su obra extensísima, pero a la vez atrayente, amena, interesante. Aquella prosa que desde siempre había tenido gran calidad literaria, había alcanzado en los últimos años de su vida un grado exquisito de perfección. Por eso, aunque el material que manejábamos haya sido, simplemente, el de notas a vuela pluma, muchas veces nos hemos resistido a meter entre sus palabras el escalpelo, a cercenar y enmendar. De ahí los entrecomillados y palabras griegas y latinas cuya grafía no es la nuestra, pero que hemos mantenido -«sátyros», por ejemplo- por consustanciales con la prosa del maestro.

Al dejar constancia de la deuda que con él tiene este libro, no pretendemos escudarnos tras su nombre ni eludir la responsabilidad que nos quepa como autor en los posibles errores contenidos en el mismo, responsabilidad que por supuesto aceptamos con todas sus consecuencias.

Madrid, noviembre de 1978

ANTONIO BLANCO FREIIEIRO

OBRAS CITADAS EN ABREVIATURA

AEspA Archivo Español de Arqueología, Madrid. Becatti, Ostia G. Becatti, Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei, Roma Blake I Marion E. Blake, «The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire», Memoirs of the American Academy in Rome, 8 (1930) 7 ss. Blake II Marion E. Blake, «Roman Mosaics of the Second Century in Italy», Idem, 13 (1936) 67 ss. Blake III Marion E. Blake, «Roman Mosaics of the Third Century in Rome», Idem, 17 (1940) 81 ss. Boletin de la Real Academia de la Historia, Madrid. BRAH Collogues I Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. La mosaïque gréco-romaine, Paris 1965. Colloques II = *Idem*, Paris 1975. = Pedro Armero Manjón, Conde de Bustillo, Discursos leidos ante la Conde de Bustillo, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungria... Sevilla Discurso 1947. La parte documental romana reeditada por sus herederos como Palacio de Lebrija. Descripción por Doña Regla Manjón Mergelina, Condesa de Lebrija (1920), Sevilla 1970. **CMREsp** = Corpus de mosaicos romanos de España, Madrid. A. García y Bellido, Colonia Aelia Augusta Italica, Madrid 1960. García y Bellido, *Italica* = Gonzenbach Victorine von Gonzenbach, Die römischen Mosaiken der Schweiz, Basel, 1961. Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, 3 vols. Paris Inventaire 1909 ss D. Levi, Antioch Mosaic Pavements, Princeton 1947. Levi, AMP A. Parladé, Conde de Aguiar, Excavaciones en Itálica, n.º 81 de Me-Parladé I morias de la Junta Superior de Excavaciones, Madrid 1925-26. Parladé II A. Parladé, Excavaciones en Itálica, campañas de 1925 a 1932, Memorias de la Junta Superior de Excavaciones, Madrid 1934. K. Parlasca, Die römischen Mosaiken in Deutschland, Berlin 1959. Parlasca, RMD P. Quintero, Principales mosaicos encontrados en Itálica, ms. de la Quintero, PMEI Real Academia de la Historia, 1902. RABM Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid. Recueil H. Stern, Recueil général des mosaïques de la Gaule, Paris 1957 ss. R. G. Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique, Bulletin AIEMA, 4 fasc. Paris 1973.

1. Itálica

La ciudad romana de Itálica —Colonia Aelia Augusta Italica, como reza al completo su nombre latino en época imperial—, a ocho kilómetros de Sevilla, fue fundada en 206 a.C. por Escipión el Africano cuando va la Segunda Guerra Púnica tocaba a su fin. En efecto: la ocasión de su nacimiento la dio la batalla de Ilipa, que perdida por los cartagineses, puso en manos de Roma toda la Baja Andalucía, abriéndole el camino de Cádiz que sería el último baluarte de la potencia púnica en la Península. «Estableció a los heridos —dirá Apiano refiriéndose a Escipión— en una ciudad a la que llamó Itálica, como derivada de Italia, y que es la patria de Trajano y de Adriano, los que han ocupado últimamente el trono del Imperio Romano» 1.

De esos dos ilustres hijos de la ciudad, el segundo, Adriano, le concedió a su patria el estatuto colonial a petición de sus paisanos, pero cuando ya aquél no reportaba ventaja alguna², y amplió considerablemente el recinto urbano, como está documentado por Dión Casio v más aún por la Arqueología 3.

Sobre la Itálica primitiva, mucho más pequeña que la imperial, se asienta por desgracia el pueblo de Santiponce (refugiado allí en el siglo xvIII y desde entonces parásito de las ruinas). Muchas piezas de arquitectura y escultura romana encontradas en ella desde el siglo xvIII, como las estatuas colosales de Trajano y otros emperadores halladas en las excavaciones de Francisco de Bruna, las exhibe el Museo Arqueológico de Sevilla 4. En esta zona de la ciudad subsisten los restos de unas termas de época de Trajano, llamadas «Los Palacios», y un teatro de época de Augusto, o anterior incluso, aunque reformado y embellecido a lo largo de los siglos del Imperio, con la orchestra pavimentada con losas de mármoles policromos. Una inscripción monumental situada al pie del proscaenium nos dice que esta parte del teatro y sus ornamentos fueron debidos a la munificencia de dos dunviros locales, una de ellos probable antepasado de Trajano: L. B[la]ttius Traianus Pollio, C [Fabiu]s C. f. Pollio, IIvir(i) desig(nati) iter(um), pontific(es) prim(um) cr[eati] Augusto, orchestram, prosc[aeni]um, itinera, aras, signa d.s.p.f.c. Las aras y los fragmentos de las estatuas a que la inscripción se refiere fueron hallados durante las excavaciones.

La «zona arqueológica», excavada en parte y visitable en cierta extensión, se encuentra al norte del pueblo y pertenece a la que García y Bellido denominó nova urbs, toda ella con sus calles, cloacas, termas, muros e incluso el anfiteatro, espléndida donación de Adriano. Por tanto, se trata de una realización urbanística llevada a cabo de una vez, a partir del segundo tercio del siglo 11, y nunca terminada hasta sus últimas consecuencias.

App. Iber. 38. ² A. Gellius, Noctes Atticae, 16, 3, 4, transcrito y comentado por A. García y Bellido, Italica, 35 ss.

³ Dio Cass. 69, 10, 1; J. M. Luzón, La Itálica de Adriano,

Sevilla 1975, 23 ss., con las últimas novedades y bibliografía.

⁴ C. Fernández-Chicatro, Museo Arqueológico de Sevilla, Madrid 1957 y ediciones posteriores; A. García y Bellido, Catálogo de los retratos romanos del Museo Arqueológico de Sevilla, Madrid 1951.

El anfiteatro, situado extramuros, conserva la arena con la fossa bestiaria, los accesos, las galerías interiores y los graderíos de la ima y media cavea, pero ha perdido la summa cavea, o tercio superior, lo que le resta magnitud. Su capacidad total ha sido calculada para 25.000 espectadores, mucho mayor que la población posible de Itálica, y que hace pensar en guarniciones militares acuarteladas en la ciudad o en sus cercanías 5.

El casco urbano de la ciudad estaba delimitado por una muralla de hormigón revestido de sillares en algún punto —sillares quizá reaprovechados— v de ladrillo en otros. Lo más visible es hoy la puerta septentrional, flanqueada por torres rectangulares y que da entrada a una ancha avenida, probablemente el cardo maximus. El trazado que los planos publicados hasta ahora dan de esta muralla adolece de muchas inexactitudes. En el croquis de Quintero, por ejemplo (fig. 2), fundado en el plano de Demetrio de los Ríos. se dan como tramos del lado occidental de la muralla partes del acueducto que iban ya por dentro de la ciudad (por este lado la muralla prácticamente bordeaba el arroyo). En lo que al norte y al este se refiere, en las excavaciones de 1975 se pudo constatar que la muralla abarcaba gran parte de El Pradillo, incluyendo al teatro que hasta entonces se creía situado extramuros, quizá para comprender lo que había sido zona natural de expansión de la ciudad hasta época de Adriano. Conviene advertir que lo que el plano de Quintero denomina «teatro» es la «Casa de la Exedra». El «circo» es, naturalmente, el anfiteatro.

La anchura de las calles de Itálica en la nova urbs sorprende hasta el punto de que sólo se les ha encontrado parangón en las ciudades del oriente del Imperio, y ni siquiera en todas ellas. «Un romano o un itálico — escribe García y Bellido—, o un provinciano en general, que llegase a Itálica a mediados del siglo II de nuestra Era, habría de causarle esta ciudad novísima una honda impresión por la regularidad de su trazado urbano, por la anchura y rectitud de sus vías, por sus aceras porticadas (éstas miden en general 4 m. de ancho, que han de sumarse a los 8 de las calzadas mayores y a los 6 de las menores, lo que supone un total de 14 a 16 metros según los casos), por sus mansiones amplias y ricamente pavimentadas con mosaicos, por sus paramentos estucados y chapados con ricos mármoles y, si su curiosidad le llevaba a más, por el admirable servicio de alcantarillado, una red de galerías subterráneas, abovedadas, por las que aún hoy pueden andar erguidos y a la par dos hombres» 6.

En todo lo excavado no se han encontrado huellas de casas de pisos, sino únicamente de domus de dos plantas, organizadas en torno a patios rectangulares, con sus pozos y sus aljibes, donde se almacenaba el agua de la lluvia y se recibía el caudal del acueducto, pues la ciudad estaba planificada para contar con agua en abundancia. El plan de urbanización imponía que las fachadas fueran asoportaladas, de modo que los italicenses podían caminar por las aceras cómodamente, al amparo de la lluvia y a cubierto del sol. El resto quedaba al arbitrio del dueño de la parcela, que solía reservar una parte para su vivienda y dedicar la otra a tiendas, o tabernae, de un par de estancias comunicadas sólo con la calle. En la parte principal de la casa predominan dos dispositivos: una triple puerta que se abre en un entrante en forma de exedra, o bien un vestíbulo con una puerta a cada lado. La puerta arqueada corresponde siempre a fachadas que miran al noroeste; la cuadrada a la orientada al sureste. Ignoramos por qué razón climática o estética se atuvieron los constructores a esta normativa.

En una taberna de la «Casa del Planetario» se ha reconstruido el horno de panadero encontrado en ella. Los hallazgos verificados en otras tabernae han permitido averiguar que allí tenían sus talleres de artesano un fabricante de agujas y alfileres de hueso (para el pelo y el vestido), otro de ungüentarios de vidrio, otro de figuritas de terracota... En los sitios más concurridos se ven grabadas en las losas del pavimento tablas para jugar a las fichas y a los dados 7.

Pero la nova urbs de Itálica tuvo una vida efímera por la frágil naturaleza del terreno en que estaba asentada, de modo que a poco de construirse empezó a quedar abandonada y a sufrir los consiguientes despojos. Algunas parcelas, entre ellas las situadas a la espalda de las termas llamadas «Baños de la Reina Mora», quedaron sin edificar. Unicamente los mosaicos, imposibles entonces de trasladar en grandes unidades, permanecieron en su sitio como testigos del antiguo esplendor de la ciudad.

Todos los edificios que han salido a luz en este sector de la nova urbs presentan huellas bien claras

⁵ Demetrio de los Ríos, Memoria arqueológico-descriptiva del anfiteatro de Itálica, Madrid 1862. Según las comparaciones establecidas por el autor con los anfiteatros de Ítalia y Francia, el de Itálica, con sus 156 × 134 metros de ejes, ven-

dría a ser el tercero del mundo romano después del Coliseo $(188 \times 155 \text{ m.})$ y del de Capua $(162 \times 132 \text{ m.})$.

⁶ García y Bellido, *Italica*, 80.
⁷ M. Bendala, en *Habis* 4 (1973) 263.

de restauración en época antigua. Podría afirmarse incluso que la destrucción y el abandono de Itálica fueron debidos a la falta de recursos de la arquitectura romana para contrarrestar el poder destructivo de estos terrenos movedizos, «tierras de bugeo», como se las llama, del francés argiles de bougé. La habitación ocupada por un mosaico que en ocasión anterior nos movió a estas observaciones 8, se partió en dos en cierto momento, «y es de suponer que la misma enorme grieta que se aprecia en el piso, tuviese correspondencia en los muros y en el techo. Bajo la amenaza de ruina sus inquilinos levantaron, por lo menos, un pilar de ladrillo, a modo de puntal, junto al muro del lado norte, tapando en parte la cabaña representada en aquel lado, pero sin horadar para nada el pavimento, ni dejar huella en las teselas del mismo. En otro mosaico de la 'Casa del Planetario', dos postes cilíndricos, de madera, produjeron el ligero rehundido de las teselas en que se apoyaban». No nos sorprendería, por tanto, que el rehundido discoidal que presenta en su centro el mosaico «Grande» según el dibujo de Demetrio de los Ríos fuese la consecuencia de un elemento de sustentación introducido en la estancia con mucha posterioridad a la fecha de su construcción.

La ciudad estuvo habitada hasta época visigoda, en que acuña moneda y sirve de base a Leovigildo en sus campañas contra la Sevilla de Hermenegildo. Para ello el gran monarca visigodo hubo de restaurar sus muros: Liuuigildus muros Italicae antiquae civitatis restaurat... como dirá el Biclarense. Tal vez poco más que los muros le quedasen, pues los árabes recuerdan Itálica como una ciudad importante en el pasado, pero va convertida en una aldeíta, en medio de uno de los iglimes de Sevilla. Como lugar vivo se alude mucho más a Santiponce, ameno villorio junto al río 9. Sobre Santiponce me escribe R. Corzo: «El lugar aludido por los textos árabes como Santabús se llama hoy 'Isla de Hierro', y queda dentro del 'Cortijo de Quijano', dos kilómetros al sur de La Algaba y otros tantos al este de Itálica, en el lugar donde antiguamente desaguaba el arroyo Ribera de Huerva en el Guadalquivir. Tal vez las riadas que cubrieron el primer Santiponce produjeran las desviación del Huerva. El recuerdo de su antigua proximidad a La Algaba se mantiene entre los santiponcinos actuales, que cantan esta letrilla:

8 A. Blanco, J. M. Luzón, El mosaico de Neptuno en

Santiponce y La Algaba dormían juntos porque les daba miedo de los difuntos...

que parece resto del romance de la destrucción del pueblo y del traslado de su gente en el siglo XVIII».

2. Los mosaicos y sus colecciones

Antes de que se impusiese la costumbre y se fuese desarrollando una técnica de levantar y trasladar los mosaicos, éstos se dejaban in situ, unas veces sin protección alguna, otras rodeados de una cerca, y aun otras volviéndolos a enterrar. Todos los mosaicos que sufrieron el primero de estos destinos antes de nuestro siglo han perecido, en parte por la acción de los agentes naturales y en parte mayor por la mala costumbre de los visitantes de llevarse pedazos o simples teselas como recuerdo. Las cercas han demostrado al fin su inutilidad: la construida a fines del siglo pasado para proteger los mosaicos descubiertos en el olivar de Vázquez (véase plano fig. 2) sirvió para que en una época de abandono por parte de la autoridad, los santiponcinos cambiasen el cementerio de San Isidoro, donde se venían enterrando, por este otro lugar, situado en lugar más alto y ventilado, donde los ataúdes han llegado a reposar a veces sobre mosaicos enterrados 10. Los descubiertos, por supuesto, han quedado enterrados también, entre ellos el de «Galatea» o han sido destruidos. Por último se nos habla de algunos vueltos a enterrar como el de las Musas o el Grande, pero que por no haberse señalado el sitio no volvieron a ser vistos ni localizados.

«En 1874 — dice Pelayo Quintero—, descubriéronse hasta veintiuno, perdidos en su totalidad, en algunos de los cuales podían apreciarse dibujos de venados, perros y figuras alegóricas, pero las cuales nadie, que yo sepa, se tomó el trabajo de copiar» ¹¹. La época que se inicia por aquellos años, a raíz de la aparición del mosaico de Galatea, fue fatídica no sólo para los mosaicos sino para toda Itálica como yacimiento. Rodrigo Amador de los Ríos llegó a conocerla: «Desde que — noticiosos del valor material de los objetos encontrados fortuitamente en la villa, alucinados por las riquezas que parecía encerrar la tierra, y estimulados y movidos por el incentivo de fáciles y

11 P. Quintero, PMEI 17.

Itálica, Sevilla 1974, 9.

⁹ Véanse textos y comentarios de P. Martínez Montávez, «Referencias a Itálica en los geógrafos andalusíes», Homenaje al Profesor Carriazo, Sevilla 1973, III, 187 ss.

¹⁰ Al cementerio antiguo alude R. Amador de los Ríos en «El museo de antigüedades italicenses de la Exma. Sra. D.ª Regla Manjón..., en Sevillay, RABM 16 (1912) 281.

fabulosas ganancias—, sin descanso y a mansalva se dieron los vecinos de Santiponce a revolver los corrales de sus viviendas, y a huronear por los campos y alrededores del lugar... La labor destructora ha sido pues, y sigue siendo a despecho de la flamante Ley y del Reglamento de Excavaciones, inmensa e incesante; y nunca con mayor propiedad puede decirse de Itálica por quien pretenda descubrir (?) sus ruinas y refiriéndose a los vecinos de Santiponce, lo que nuestro inmortal Zorrilla puso en labios de don Luis Mejía con relación a doña Ana de Pantoja, dirigiéndose al legendario don Juan Tenorio:

> imposible la hais dejado para vos y para mí».

Esta santa cólera de don Rodrigo se veía mitigada por un hecho que se estaba verificando: aparte las piezas que iban a parar al Museo Provincial, donde quedaban recluidas para todos y cerradas a cal y canto para más de uno, según la influencia o la simpatía de que gozase ante el director de la institución 12, otras muchas, por no decir las más, iban a parar a colecciones particulares en trance de formación, «y así no hay mosaico ni objeto que se descubra, o que supongan descubierto, que no sea ofrecido y vendido a dichos coleccionistas, con lo cual todos salen ganando, y aun llevado al Museo Provincial, cuyo Jefe, cuando el objeto es digno de ello, no vacila en adquirirlo, si sus recursos se lo permiten». Por fin la feliz coyuntura del coleccionismo había hecho el milagro de modificar «la manera de pensar y de proceder de los naturales de Santiponce» 18.

Dos raíces fundamentales cabe detectar en este coleccionismo de principios de siglo: por una parte, el derivado del amor a lo bello, curioso, raro, antiguo; por otra, una pretensión de manifestar el buen gusto, el bienestar material, la categoría social del coleccionista. Es sintomático que ciertas casas se levanten o se transformen para cumplir una función de escaparate de las antigüedades que su dueño colecciona. Las dos casas más notorias en este sentido serán las de don Eduardo Ibarra, en la calle de Mateos Gago, y la de doña Regla Manjón, en la de Cuna.

El prototipo inalcanzable es una mansión de gran

12 P. Quintero, loc. cit.: «En el Museo Provincial se guardan, o están almacenados de mala manera, por falta de local adecuado, otros mosaicos, que divididos en muchos trozos se hallan expuestos a perderse y sobre todo no pueden estudiarse, ni mientras estén así son útiles para nada». Tal vez ésta haya sido la suerte de algunos trozos de uno «estudiado por D. Demetrio de los Ríos, de unos cuatro metros de lado, distribuido en nueve cuadros y en ellos figuras humanas

solera sevillana: la Casa de Pilatos, residencia de los Duques de Medinaceli: patios, jardines, azulejos, yeserías, artesonados, columnas marmóreas y aquí o allá estatuas, bustos, hermas romanas, tanto verdaderamente antiguas como imitadas en el Renacimiento o el Barroco. Se crea así un ambiente refinado, aristocrático: memorias de antepasados que fueron embajadores y virreyes o más sencillamente que hicieron por Italia el tour de cavalier que daba cima a la educación literaria de los nobles. Fue así la Casa de Pilatos en Sevilla «modelo comúnmente imitado por los próceres sevillanos en sus moradas, y al cual, entre otros varios se acomoda la del Sr. D. Eduardo Ibarra, también notable coleccionista de mosaicos italicenses».

Desde luego don Eduardo se procuró el excelente mosaico que hasta hoy mejor ha perpetuado su nombre (n.º 5 del catálogo, láms. 15 y 16), pero también otros menos notorios como una serie de cuatro estaciones de calidad mediocre, arrançadas de un conjunto que se hallaba casi íntegro. La fotografía de este mosaico, incorporada al manuscrito de P. Quintero 14, es muy reveladora. Lo primero que nos llama la atención en ella es la pareja de graves caballeros, uno bajito y menudo, de sombrero hongo, el otro más corpulento, portadores ambos de bastón, enfrascados en la conversación y en el examen del mosaico. Apréciase en éste que sólo los medallones han sido sometidos a limpieza de la capa de cal que suele cubrir los mosaicos cuando aparecen y que tan difícil es de limpiar. Sorprende un poco lo bien limpio y barrido que está el mosaico, pero aún sorprende más la nitidez con que está cortado el terreno. El mosaico se hallaba a cosa de un metro de profundidad; una vez localizado, la excavación se hizo con verdadera profesionalidad, sin nada de aguieros al buen tuntún, sino a cordel y como Dios manda. Esta no es la idea que nos haríamos considerando que no se solían hacer planos ni memorias. En este sentido, la foto en cuestión es muy aleccionadora. Una vez visto y examinado el hallazgo, el cliente o el propietario del terreno (muchas veces la compra de éste se hacía con el único fin de excavar y adquirir un mosaico) decidía si arrancar v trasladar la totalidad del mosaico o solamente los cuadros o medallones figurados o decorados más a su gusto.

y de animales. Se trasladó al Museo Provincial y creo ha de ser el señalado con el n.º 92, del cual la comisión de Monumentos conserva un dibujo, que no pude ver, en el que según me dijeron estaba restaurado el asunto, hoy casi destruido», Ibid., 16 s. (El subrayado es nuestro).

13 R. Amador de los Ríos, op. cit., 269 s.

Jan. 15

14 PMEI, frente pág. 24.

Rodrigo Amador de los Ríos entona una elocuente loa en honor de la extracción e instalación del mosaico n.º 10 de nuestro catálogo por parte de la Condesa de Lebrija: «Tuvo la generosa dama, poseedora de tan estimables reliquias italicenses dispendiosamente adquiridas, la fortuna de que en excavaciones verificadas en terrenos de Santiponce por orden suya, bajo su dirección y a su costa, inopinadamente apareciese el pavimento vermiculato del atrio de una casa. Era aquella pieza de no grandes dimensiones y de planta octogonal, subsistiendo en él, en estado de perfecta conservación, al centro, el lacus, o depósito de agua, octogonal asimismo, y de piezas de jaspe formado con su pavimento tessellato al fondo, y la perforación al surtidor correspondiente. Con el noble propósito de perpetuar aquella memoria en la disposición, la forma y aun el estado en que había aparecido, dio al Salón, en que hoy dicho pavimento se ostenta, las dimensiones y la forma oportunas, como si, en efecto, hubiera allí figurado éste siempre, y hubiese sido para aquella estancia primitivamente labrado» 15.

Por muy contrario que sea hoy a nuestra sensibilidad este concepto de la propiedad y del uso de las antigüedades, hay que reconocer y respetar el hecho incuestionable de que por primera vez y gracias a personas como la Condesa de Lebrija y el señor Ibarra, los mosaicos eran rescatados, conservados y puestos a disposición de los curiosos y estudiosos. En el caso de Sevilla estas colecciones permitían contemplar lo que en el Museo Provincial, por falta de sitio o por la razón que fuese, no era posible. Las personas que con mejor criterio y mayor autoridad (el propio director de las excavaciones de Itálica, como era entonces Rodrigo Amador de los Ríos) fueron testigos de la formación de estas colecciones, no sólo no censuraban lo que estaba sucediendo ante sus ojos, sino que consideraban a sus promotores y autores como ejemplos a imitar de civismo y de cultura. Si nos pusiéramos a reunir testimonios escritos de sus manifestaciones, no acabaríamos nunca. He aquí una muestra tomada de Pelayo Quintero: «Y así puede verse (el mosaico de los peces, n.º 24) en la casa de la ilustre Sra., que dando un hermoso ejemplo de patriotismo y cariño por las glorias pasadas, está formando un museo italicense, en la histórica y suntuosa morada que habita en la calle de la Cuna». Adviértase que entonces no se

barruntaba ni por lo más remoto que algún día llegaría Sevilla a tener un museo arqueológico. En aquel panorama* la actividad de la Condesa era ciertamente ejemplar, y más adelantada que la de quienes se limitaban a proferir lamentaciones sin hacer nada para poner remedio a la situación de lo que en Itálica ocurría. De hecho su casa cumplía la función de museo arqueológico de Sevilla y aquí está el testimonio bien claro de R. Amador de los Ríos: «verdadero Museo de legítimo renombre en Sevilla, el cual es visitado con fruición por los extranjeros, pues dicha señora tiene siempre franca para todo el mundo la puerta de su casa» 16.

Mientras la operación de extraer y trasladar mosaicos al Museo y colecciones de Sevilla 17, se hallaba en pleno apogeo, el Ministerio de Instrucción Pública comisionó a Pelayo Quintero «para estudiar los mosaicos encontrados en las ruinas de Itálica, hoy Santiponce» 18. El comisionado emprendió su labor, redactando como fruto de ella una breve memoria, adjunta a una carpeta de seis dibujos que hoy conserva la Academia de la Historia y que aquí publicamos (láms. 16, 44, 46-48). Uno de estos últimos es el plano de la fig. 2 donde están señalados los mosaicos cuyo emplazamiento de origen se conocía. Entre los desaparecidos sólo el del «Circo» («Mosaico publicado por Laborde») era susceptible de emplazamiento. Otros muchos, destruidos o vueltos a enterrar, como el de las «Musas» o «el Grande», ni siquiera permitían señalarlo. Tres áreas donde la Condesa de Lebrija había hecho excavaciones aparecen acotadas y lo mismo el lugar de los tritones de la fuente reconstruida en el Museo Arqueológico (n.º 8). El «Mosaico de Baco» consignado en el plano es el conocido como «Mosaico de Ibarra» (n.º 5).

En ese plano no figuran, claro está, los mosaicos extraídos con posterioridad a 1902, como el de «Los amores de Zeus» (n.º 1) y los dos báquicos del Museo Arqueológico (núms. 2 y 3) que según la tradición aún viva en Itálica proceden de la manzana vecina por el sudeste a la «Casa del Planetario» y por tanto son situables con cierta aproximación en el plano de la nova urbs. A esa zona, que viene a ser la del actual cementerio, corresponderían varios mosaicos señalados como tales en el plano de Quintero junto al rótulo del «Olivar de Vázquez». Este no es otro que

R. Amador de los Ríos, op. cit., 286.

R. Amador de los Ríos, *op. cit.*, 289. Algunas piezas salieron también camino de Madrid y quizá de otros lugares. Todavía en el año 1940 el Museo Ar-

queológico Nacional adquirió un medallón de tal procedencia con una figura báquica. P. Quintero se refiere a un pavimento adquirido por la familia Iturbe a principios de siglo.

«don Ignacio José Vázquez, dueño de uno de los predios más extensos de esta zona, unas cuatro hectáreas, que las cedió al Estado en un precio módico (ejemplo digno de seguir por los propietarios de terrenos colindantes)» ¹⁹. Con su adquisición daba comienzo una nueva etapa de las excavaciones de Itálica y finalizaba la época de las excavaciones particulares no clandestinas.

Caracteres de los mosaicos de Itálica

Como sucede en otros muchos lugares, son muy pocos los mosaicos de Itálica fechados hasta ahora por el edificio en que se encuentran o mejor aún por los materiales de su lecho. El único ejemplar en que esto ha sido posible hasta el momento es el mosaico de Neptuno, que tenía en su cama una moneda de Adriano que sirvió como terminus post quem 20. En otro caso afortunado, la argamasa de un muto de la «Casa del Planetario» contenía una moneda de Adriano gastada y otra de Antonino Pío casi a flor de cuño, lo que parece indicar que la obra de la casa estaba en marcha a mediados del siglo 11 d. C. 21. Fuera de esto, los mosaicos de Itálica no cuentan con datos cronológicos derivados de la excavación, y menos aún los mosaicos arrancados de antiguo. Para éstos no hay ningún elemento externo al mosaico mismo.

Los mosaicos de la *nova urbs*, a la que pertenece el «recinto arqueológico» visitable hoy, cuentan a su favor con la ventaja de que sabemos que esa urbanización es posterior a Adriano (117-138 d. C.) por un lado, y que desde el siglo III decae y comienza a quedar abandonada por otro ²². El período de actividad constructiva fue, por tanto, muy breve: segunda mitad del siglo II y quizá el III si parte de la Casa de la Exedra, con sus bóvedas de hormigón relleno de ánforas, es tan tardía como cree García y Bellido ²³. Mas para los mosaicos de la Itálica primitiva y tardía, esto es, las colinas de San Antonio y de los Palacios en que se asienta el pueblo de Santiponce, esos márgenes no valen, y nos hallamos a expensas de lo que los mosaicos digan por sí mismos.

Por la historia general del mosaico romano sabemos que pasada la moda helenística de los emblemas policromos, que eran como cuadros de caballete in-

crustados en el centro del pavimento, Italia impone una época de predominio absoluto del mosaico blanco y negro, más apto para las necesidades de las grandes construcciones basilicales y termales que caracterizan a la arquitectura imperial, que los minuciosos cuadritos de la domus elegante de tipo pompeyano 24. Como era natural, la Bética aceptó la moda del blanco y negro, pero con la tendencia a ponerle alguna nota de color, por lo menos en el centro, como vemos en la figura central del citado mosaico de Neptuno. La moda prevalece en el siglo 1 d. C. y primer cuarto del 11, y probablemente estuvo en Itálica más representada de lo que hoy parece, pues no faltan alusiones en la bibliografía a mosaicos que no fueron levantados porque no se hizo aprecio de ellos. Entre éstos, sin interés para gentes aficionadas al color, podrían encontrarse los blanco y negros. De ello resulta que los dos únicos ejemplares conservados se hallan en la nova urbs, construida cuando el mosaico de siluetas había sido sacrificado en aras del color.

El restablecimiento del mosaico policromo fue una de tantas muestras que el emperador Adriano dio de su amor por la Antigüedad. La suntuosa villa edificada en Tívoli por el emperador era dueña de aquellos deliciosos emblemas de estilo helenístico que hoy atesora el Museo Vaticano. De momento se trataba sólo de una viva mancha de color en conjuntos blanco y negros, pero bastaba para que no sólo en Italia, sino aún más en las provincias, se iniciase un proceso irreversible, proceso que en Itálica encontramos iniciado primero y en vías de desarrollo seguidamente.

Uno de los ejemplos más antiguos, por lo menos en lo que a composición se refiere, parece ser nuestro número 3, que lleva en el centro como emblema un busto de Baco, no de dibujo tan lineal como para atribuirlo a tiempos de Adriano, pero sí para que pudiera serlo de su sucesor Antonino Pío, en todo caso una obra de hacia mediados del siglo II. Gran parte de los negros, por ejemplo en las peltas del fondo, está siendo sustituido por el pardo, como ocurría entonces en el resto del mundo, y se aprecia cómo el rojo Alicante y el de Alconera se van filtrando y minándole el terreno al blanco y negro. En el emblema, naturalmente, ya el azul, el verde y el naranja se hacen de vidrio.

La composición es también muy típica del mo-

⁹ Parladé II, 6.

A. Blanco, J. M. Luzón, op. cit., 12.
 F. Chaves, en Habis 5 (1974) 206.

J. M. Luzón, La Itálica de Adriano, 35 ss.

²³ A. García y Bellido, Italica, 100 «en el caso más favorable no debe ser anterior al siglo III».

²⁴ G. Becatti, «Alcune caratteristiche del mosaico bianconero in Italia», Colloques, I, 15 ss.

mento: aunque enriquecida con complementos ornamentales, se mantendrá siempre, incluso en Oriente. Su origen, sin embargo, es italiano, del siglo I, inventada para blanco y negro. Se funda en una red de estrellas de ocho rombos, «étoiles à 8 losanges» que dicen los franceses, que al tocarse por las puntas delimitan cuadrados pequeños y grandes (rectángulos en los bordes). Un ejemplar muy hermoso, muy italiano, por ser blanco y negro del todo y estar vacíos los rombos de las estrellas, lo tenemos en el Ayuntamiento de Carmona; otro, en la misma Itálica, en la Casa del Laberinto 25.

Por lo que se refiere a cuadros figurados, y lo mismo que las otras provincias europeas (no así las orientales y africanas), Itálica parece haber preferido los cuadritos pequeños, de una o dos figuras, insertos en grandes conjuntos ornamentales, antes que las grandes composiciones independientes. De este género de cuadros grandes e independientes sólo tenemos hasta ahora el de Neptuno, el de los Pigmeos de la Casa de la Exedra, el de las Musas, el del Triunfo de Baco y el de los tritones de la fuente n.º 8, probablemente todos ellos de la segunda mitad del siglo 11 26. No deja de ser sintomático que un cuadro tan grande como el del Nacimiento de Venus, con sus casi tres metros de alto y ancho, forme parte de un conjunto de cuadros independientes -cuatro ninfas y los cuatro vientos principales— unidos semánticamente a aquél 27. Pero esto corresponde ya a un momento muy adelantado —quizá el tercer cuarto del siglo III— de un proceso que se había iniciado mucho antes.

Como punto de partida de este proceso podemos tomar el mosaico de Ganimedes (n.º 4, lám. 14). El motivo principal está en el centro, pero no es va único como en el mosaico n.º 2, sino que cuenta con unos tigres como motivos complementarios, tigres que por otra parte no guardan relación semántica con él, sino que cumplen un cometido de adornos secundarios, por afán de poner figuras en vez de temas florales o geométricos. La composición, inspirada en la de una bóveda, está organizada a base de un círculo central, cuatro semicírculos laterales y cuatro cuartos de éstos en las esquinas de un cuadrado. El mismo esquema se halla en el mosaico emeritense de Seleucus y Anthus 28, en los de la Loba de Alcolea 29 y Villacarrillo 30. Parlasca ha datado muy bien el de Ganimedes hacia 150 d. C. 31. Con respecto a los otros, ofrece la particularidad de que los cuadros están enmarcados en orlas de cable, pero esas orlas no pasan de unos a otros enlazándolos, como sucede en los demás, sino que se limitan al que les corresponde. Aunque sea curioso, esto carece de relevancia cronológica, y hasta es posible que el de Seleucus y Anthus, pese a unir todos los elementos laterales, sea más antiguo. Lo único que sí es cierto es que el cable que desde el mosaico pompeyano servía de marco y, aunque sólo fuera en umbrales, de nexo de unión 32, fue hábilmente utilizado a partir del siglo II para separar, y a la vez unir en una composición continua, bustos, figuras, grupos y hasta cuadros que unas veces tienen un centro principal o ideológico y otras parecen consecuencia del capricho. Itálica, por ejemplo, fue muy dada a representar las cuatro Estaciones. Pues bien: a las cuatro Estaciones las encontraremos en los más varios contextos sin otro motivo que el de la simpatía y la popularidad de que gozaban.

En un mosaico de Reims 33 encontramos la misma secuencia de círculos mayores y menores enlazados por cable que en los nuestros de los Amores de Zeus (n.º 1) y de Galatea (n.º 42), pero rodeando a un centro distinto, fundado en un solo emblema de dos luchadores. Esto quiere decir que la composición de estos mosaicos de Itálica corría también por los talleres transpirenaicos y que no podemos determinar dónde fue realmente inventada. Todavía a fines del siglo IV, en el célebre y discutido mosaico de la Johann-Philip-Strasse de Tréveris, aquella composición pervivía, aunque la mitad de los círculos se hubiesen convertido en mandorlas 84. Composiciones afines no faltan en Italia incluso en blanco y negro 25, de modo que podría asignársele procedencia italiana, si no fuera porque los talleres del Ródano y del Rin muestran mayores afinidades con los de Itálica. Desde luego

Parladé II, lám. IX.

Para el de los tritones, n.º 8, es muy indicativa la comparación con el de Bad Vilbel (Parlasca, RMD 93 s. y 116, lám. 92 s.). El de las Musas es más problemático, pero las figuras parecen del clasicismo antoniniano, y el marco de ovas plásticas, reminiscente del marco del mosaico del Triunfo de Diónysos de Colonia, y los dentículos, podrían rebajarlo a principios del III (Cf. Parlasca, op. cit., 40 s., lám. 40).

27 A. M. Canto, en *Habis* 7 (1976) 293 ss.

28 CMREsp. I, n.º 9.

A. García y Bellido, BRAH, 156 (1965) 12 ss.

Idem, en AEspA, 33 (1960) 172, fig. 12,

³¹ Parlasca RMD 116. La composición ha sido estudiada de nuevo recientemente y con mucho detalle por J. Lancha, Mosdiques géométriques. Les ateliers de Vienne-Isère, Roma

^{1977, 123} ss.

32 V. gr. Blake I, lám. 36, 3 y 4.

33 Recueil I, 1, 30 s., lám. IX.

34 Parlasca RMD 56, lám. 54. Blake II, 84, lám. 17, 3.

sería rizar el rizo invocar las relaciones de la aristocracia de Itálica con la de la Galia y recordar que Trajano estaba casado con una francesa de Nimes y que muchos de sus más íntimos amigos y colaboradores tenían aquella misma procedencia, pero no deja de llamar la atención esa coincidencia. En este punto la sorpresa es mayor cuando se advierte que no existe una relación semejante con lo hasta ahora conocido en Mérida. No se trata de casos concretos, sino del aspecto general: el punto más septentrional donde se advierte la actuación o el influjo fuerte de talleres italicenses es Jerez de los Caballeros (mosaico inédito, en la Alcazaba de Mérida), pero no en Mérida misma.

De los dos mosaicos a que nos estamos refiriendo como sujetos a una misma composición, el único conservado es el de los Amores de Zeus (n.º 1), donde el campo es absolutamente cuadrado. Los cinco bustos (Polifemo en el centro y las cuatro Estaciones en los ángulos) y las escenas de los amores de Zeus están separados por círculos más pequeños ocupados por florones en una alternancia que también se da en decoraciones de techumbres de estuco. El final de la época antoniana y el comienzo de la de los Severos —en otras palabras, los últimos decenios del siglo II serían la sazón adecuada para este clasicismo sostenido. Los terrazos al pie y los paisajes al fondo están en perfecta consonancia con las figuras, no forzados ni eliminados. Tal vez si el Nilo y la vaca Io, colocados en medallones distintos, son partes de la misma escena habría que retrasar la fecha y adentrarse en el siglo III.

Esto es lo que con más probabilidad deberíamos hacer con el mosaico de Galatea (n.º 42), conocido sólo por un dibujo. En él persiste el blanco y negro, pero hay otros elementos que apuntan a fechas ya avanzadas: las dos alfombras gemelas y cuadradas que ocupan los lados de la cabecera, con un dibujo muy similar al de un mosaico perdido de Tacherting ⁸⁶ y a otro de Reggio Calabria ⁸⁷; el cuadrito del incendio del bosque, comparable a la cacería del de Westerhofen ⁸⁸. Todo nos lleva a los primeros decenios del siglo III.

El mosaico de Ibarra (n.º 5, láms. 15 y 16) ha sido oportunamente relacionado por Parlasca con el de Siemens de la Neustrasse de Tréveris ⁸⁹, al que

atribuye una data hacia 220. Pocas veces se encuentran dos mosaicos que pese a la distancia que los separa, podrían atribuirse a un mismo artífice, como ocurre con estos dos. Ni la diversidad de los motivos figurados, ni la adición en Tréveris de un marco suplementario de meandro partido, para cada figura, alcanzan a destruir esa impresión de homogeneidad v. por supuesto, de coetaneidad. El tema del doble marco formado por dos cuadrados de cable que forman al cruzarse una estrella de ocho puntas es muy propio de esta época. Aquí lo tenemos en su forma más sencilla, no obscurecida la composición por el añadido de otros marcos como sucede, por ejemplo, en Mérida 40. El mosaico de las Estaciones de la Casa de Hylas 41, es otro estupendo ejemplo italicense y coetáneo. El mosaico de Ibarra es, además, muy ilustrativo en otro sentido, el de su programa iconográfico. El cuadro podría ser un thiasos báquico en el que no faltaría ninguno de los tipos más representativos: Baco, Ariadna —con sus respectivas panteras como pets— Sileno, Pan (estos dos, por cierto, muy semejantes a sendos cuadritos del mosaico de Diónysos en Colonia) 42, los sátiros pisando uva, las bacantes e incluso los centauros, que a veces, como en un mosaico de Alcolea de Córdoba 48, tiran del carro de Baco. Pues bien: los componentes de ese potencial cuadro forman aquí un retablo de cuadritos independientes, no supeditados por su tamaño a uno más céntrico o principal. Si el espectador no sabe que forman un conjunto temático, ninguna señal se lo indica. En sus figuras persiste el clasicismo antoniniano del mosaico n.º 1 (láms, 1-7) en lo que se refiere a la línea y a la proporción, pero las tintas del color están algo más cargadas, cosa propia del momento. En este grupo pondríamos también el mosaico n.º 3 (láms. 11-13), un poco posterior (220-230) por lo recargado de los marcos, y los cuadritos de los Planetas (láms. 31-33).

La consecuencia a sacar es que la totalidad de los mosaicos con cuadritos mitológicos pertenecen a las épocas antoniniana y severiana. No así ya el mosaico del Nacimiento de Venus, que ni por su composición ni por su estilo parece severiano, como propone su editora (cf. nota 27), sino más bien galiénico. Sería difícil encontrar en el mosaico severiano un estilo expresionista como el de la cabeza de Venus y un modo

⁸⁶ Parlasca RMD, 105, lám. 14.

³⁷ Notizie degli Scavi, 1922, 162, fig. 12.

⁸⁸ Parlasca RMD, láms. 99-100.

³⁹ Parlasca RMD, 33 s., lám. 34. La referencia al de Ibarra —como «De Pablo»— en nota 3 de pág. 33.

40 CMREsp I, n.º 31.

⁴¹ Parladé, II, láms. XXX-XXXI; García y Bellido, *Italica*, lám. X, 2.

Parlasca RMD, 76, lám. 66.
 García y Bellido en BRAH 156 (1965) 8 ss., láms. II-

de modelar su torso que apunta hacia el Bajo Imperio.

Así resulta que dentro de este último período podríamos colocar únicamente el «Mosaico del Circo» (n.º 43) y «el Grande» (n.º 41), llamado también de Tulia, que por sus cuadrigas reflejaría la afición de la época a las carreras de carros. También aquí tendría-

mos los retratos del dominus y de la domina de la casa correspondiente, lo que entra muy bien en la corriente dominante en el siglo de Constantino. Aun así, sería muy poco para una época en que el mosaico floreció en la medida que acreditan Mérida, el valle del Duero, la región catalana, etc. Sólo el decaimiento y el paulatino abandono de Itálica alcanzan a explicar este fenómeno.

1. Los Amores de Zeus. Láms. 1-7

Hallado casualmente en febrero de 1914 en terreno de Braulio Artillo, «próximo al anfiteatro... sobre una altura que lo domina» (R. Manjón); según noticia más precisa, «olivar en el altozano frontero al pueblo de Santiponce, del lado izquierdo de calle y carretera a Extremadura, olivar situado entre el antiguo monasterio y hoy Iglesia de San Isidoro del Campo, a unos setecientos metros en línea recta, y el derruido anfiteatro de Itálica, a unos seiscientos metros próximamente; el cual terreno es denominado Los Palacios' por el vulgo» (Guichot). Con él aparecieron dos más (nuestros núms. 2 y 3), todos a una profundidad de metro y medio. «Pertenecieron a tres habitaciones edificadas paralelamente. Conservaban sus muros, que tenían aún restos de pinturas al fresco con los característicos colores que en Pompeya se admiran» (R. Manjón). En 1908 se habían descubierto en el mismo lugar otros tres mosaicos más, dos de los cuales pudieron salvarse y se conservan en el palacio de la Condesa de Lebrija. El que aquí nos ocupa fue trasladado a este lugar en agosto del año 1914 (Aunque estaba reciente la Ley de Excavaciones relativa a la propiedad de estos hallazgos, una Real Orden del 24 de junio de 1914 se lo atribuyó a su compradora, doña Regla Manjón, Condesa de Lebrija). Los otros dos mosaicos hallados con éste —nuestros números 2 y 3— fueron llevados al Palacio de la Exposición Hispano Americana, entonces en construcción, previa renuncia hecha a ellos por su compradora, la Condesa de Lebrija.

Dimensiones actuales: $6,85 \times 6,88$ m. Sin embargo, el pavimento original era rectangular: «fue dividida una faja de ajedrezado, o de escaques, que es-

taba en una base, como agregada, y añadidas simétricamente las dos divisiones» (Guichot)... «Los deterioros y roturas que tenía el pavimento cuando fue instalado eran: desperfectos en la red del trazado de cintas (cables), las cuales hubo de romper alrededor de los medallones para poder trasladarlos con sus bloques de argamasa a Sevilla; falta en el rostro de la figura de Europa, que fue restaurada; y dos roturas de alguna importancia en dos de los medallones» (Idem). El medallón que representa probablemente a Io como vaca («toro» para Guichot) «tenía una rotura de importancia... faltaba un trozo de teselas que comprendieron el medio cuerpo y la cabeza del toro, viéndose en el derretido (argamasa) del fondo las señales de los contornos de los cuernos, testuz, ojo, cabeza, cuello y brazos... La restauración se ve en el grabado 9» (Guichot, que reproduce en su fig. 8 el estado anterior a la restauración). Menos importancia tuvo la restauración del manto que lleva el sátiro (?) que persigue a una ninfa. Guillot reproduce la escena antes y después de su restauración en las figuras 5 y 6.

Teselas: de 1/2 a 1 cm. En general contornean las figuras dos hileras de piezas, que a veces se reducen a sólo una y en casos no se advierte diferencia con las del fondo. Se tiende a modelar el dibujo llevando las líneas de teselas por trazos expresivos, acompañando al claroscuro.

Pese a los avatares experimentados desde su hallazgo, el mosaico se halla en muy buen estado. Con razón está considerado como uno de los más hermosos de Itálica. Medía casi 50 m.²; y hoy poco menos, por habérsele cercenado una parte de la cenefa exterior con ajedrezados, de la cual, empero, aún muestra dos

anchas cintas. La cenefa siguiente es ancha y encierra una decoración de roleos muy airosos y finos, con puntas rematadas en hojas de hiedra, que se desarrollan envolviendo la alfombra central. En ésta, y en dos lados contrapuestos, se hallan sendas borduras rellenas de círculos tangentes que encierran una florecilla cruciforme. Todos estos motivos, al igual que los medallones y cuadros de la composición central, van bordeados por un marco de cable.

Dentro del área central, cuadrada, una cinta de cable que pretende ser continuo, pasando de unos marcos a otros, crea una malla de círculos en que alternan unos grandes —de 0,74 m. de diámetro— con otros menores. Los grandes contienen bustos y escenas mitológicas; los pequeños, florones policromos (un tema muy querido de los talleres de Itálica), grandes v pequeños, estos últimos orlados de arquitos con puntas en el centro, rematadas por hojas diminutas. Las variantes del tamaño de los medallones da lugar a que se produzcan entre sus hileras unos espacios cruciformes grandes, de lados cóncavos, utilizados también como cuadros mitológicos. Los pequeños espacios residuales comprendidos entre los medallones y el marco exterior aparecen rellenos de rhyta florales y cornucopias.

En los medallones circulares que ocupan los cuatro vértices de esta composición se figuran, en busto, las personificaciones de las cuatro estaciones: Autumnus, representado por un zagal coronado de pámpanos y una piel de animal terciada al hombro; Aestas, por una figura femenina coronada de espigas; Ver, por otra figura similar coronada con cintas de flores y, finalmente, Hiems, por una matrona cuya cabeza va cubierta con un manto y coronada de juncos. Es, poco más o menos, el tipo habitual en estas clases de representaciones tan corrientes en mosaicos.

En cuanto a los rondos con escenas (aparte ya los de las cuatro estaciones), suman cinco, uno en medio de cada lado y otro en el centro de la alfombra. En éste se halla un busto juvenil de un tipo campestre, desnudo, que se lleva a la boca entreabierta una siringa. Ha sido interpretado como Pan (R. Manjón) y como Apolo (Guichot). Tiene en la frente un círculo rojo atravesado por dos rayas paralelas del mismo color, que Guichot considera el lazo de una cinta, y que a nosotros nos parece un ojo frontal, muy semejante al del Polifemo de Piazza Armerina. (G. V. Gentili, La villa erculia di Piazza Armerina, I mosaici figurati, Milano 1955: lám. XXIII). Comoquiera que Polifemo puede ser representado joven y sin barba, como lo hace uno de los murales de Pompeya, cabría pensar

en este personaje y en la acción con que Ovidio lo presenta:

sumptaque harundinibus compacta est fistula centum, senserunt toti pastoria sibila montes senserunt undae...

(Ovid. Met. XIII, 784)

Los demás medallones encierran a Leda y el cisne; Ganimedes de pie, con clámide y gorro frigio, ofreciendo el contenido de una pátera al águila de Zeus, posada en una especie de ara; Dánae, velada y sentada, pero desnuda de medio cuerpo, bajo la nube en que se oculta Zeus y de la que recibe la lluvia de oro (para Guichot, esta escena correspondería a Semele); la vaca Io, en un paisaje rocoso y con una media luna marcada en su vientre, tal vez alusiva al fin de sus peripecias en Egipto al identificarse con Isis (Ovid. *Met*. I, 747 ss.).

Respecto a los cuatro grandes rectángulos de lados curvos, las escenas son: Europa en pie y desnuda, acompañada por Zeus en forma de toro; Arcas, desnudo, arrojando un dardo a su madre Calisto, metamorfoseada en osa por Zeus, antaño su amante y padre de Arcas; Zeus convertido en sátiro persiguiendo a Antíope (Apolo y Dafne, según Guichot, pero cf. un paralelo muy próximo en S. Germain, *Mosaïques de Timgad*, n.º 96, lám. XXXIV); personificación de un río, como varón barbado, reclinado sobre las rocas donde mana de una urna la corriente, sosteniendo una cornucopia con una mano y unos juncos con la otra; al fondo, un paisaje agreste con una palmera, tal vez alusiva al Nilo.

Segunda mitad del siglo II.

Bibl.: R. Manjón, «El mejor mosaico de Itálica», BRAH 67 (1915) 235 ss.; A. Guichot, Los dos mejores mosaicos italicenses, Sevilla 1931, 7-81; Thouvenot, Bétique 637, fig. 160; A. García y Bellido, Italica 134, lám. XV.

En el patio principal de la Casa de la Condesa de Lebrija.

2. Mosaico con Busto de Baco. Láms. 8-10.

Hallado en fecha desconocida y donado por el Ayuntamiento de Sevilla al Museo en 1944 (n.º de inventario 786). Sospechamos sea uno de los mosaicos hallados con el n.º 1 e instalados en «los salones bajos simétricos del palacio mudéjar de la plaza de América»

(Guichot, *op. cit.*, 8), pues ni Pelayo Quintero ni ningún otro de los autores que redactaron memorias o publicaron artículos sobre mosaicos italicenses con anterioridad, hace alusión a éste y al n.º 3, lo que sería sumamente raro dada su importancia. El que la Condesa de Lebrija retuviese el mosaico n.º 1 en contra de lo dispuesto por la ley, empañó la historia de estos mosaicos mientras dicha señora vivía y aun después. Es, por tanto, probable que apareciese en los mismos terrenos de Braulio Artillo en la indicada fecha de 1914.

Dimensiones actuales: 2,96 × 2,70 m.

Teselas: de 1/2 a 1 cm. en el busto de Baco, alrededor de 1 cm., en el manto de éste, pero muy irregulares. Los colores son el blanco de canto de río, el negro azulado, el rojo vinoso de Alconera, el amarillo de canto de río. Los azules, verdes y naranja del busto de Baco en vidrio, como de costumbre.

El pavimento consta de tres partes: una orla exterior, fina; un fondo de peltas, en grupos de cuatro y en motivo profuso, y una alfombra. El fondo de peltas es de color pardo sobre fondo blanco y de distintas anchuras en la cabecera y en los pies, como si la alfombra se encontrase desplazada hacia la primera, lo que es bastante corriente (cf. sobre el tema, Parlasca, RMD). La alfombra se halla enmarcada por un filete delgado y otro un poco más ancho, pero fino también, y luego dividida en calles de estrellas de rombos que separan cuadrados y rectángulos en los que el mosaísta nos ha dejado unas cuantas muestras de su libro de dibujos: cuatrifolios en cuadrados y arabescos en rectángulos; pequeños cuadrados repetidos e intervalos regulares con el nudo de salomón, y otros con cuadrados curvilíneos inscritos y una crucecita en su centro; rectángulos con rombos, cables y filas de triángulos. En los cuadrados grandes, vecinos del central, se encuentran dos trenzas múltiples, una estrella de rombos, dos sexifolios en hexágonos curvilíneos inscritos en círculos, dos sexifolios en rosetas de ojivas, y un círculo relleno de sexifolios entrelazados. El negro, el blanco y el rojo más o menos pardo o rosado son los tonos que alternan en este reticulado de estrellas y en los rellenos de los cuadrados. Sólo el cuadrado central está ocupado por un pseudoemblema con el referido busto de Baco: una figura frontal, coronada de pámpanos y armada de un tirso con punta de lanza. La estampa parece sacada como extracto del cuadro del triunfo o de las nupcias de Baco, tan frecuente a partir del siglo II y en particular en época de los Severos (Como uno de los dii patrii de Leptis Magna -siendo el otro Hércules— la patria de Septimio Severo, el

triunfo de Baco gana en popularidad al ocupar el trono el nuevo emperador, pero los sarcófagos demuestran que ya el tema de Diónysos como *cosmocrátor* tenía gran arraigo a lo largo de todo el siglo II. Cf. sobre el asunto en los mosaicos: L. Foucher, «Le char de Dionysos» en *Colloques* II, 55-61).

La organización de la alfombra a base de estrellas de rombos aparece relativamente pronto en el mosaico romano y es muy típica del siglo I d. C. En la granja sabina de Horacio había un mosaico con este dibujo (Blake I, 111 ss.), que continúa en boga durante el siglo II. Los ejemplares de esta centuria se delatan, sin embargo, por el uso de algunos motivos desconocidos en el período anterior, y éste de Itálica, en particular, por los siguientes rasgos: inserción de un falso emblema en el campo de la decoración; descuido en el trazado de líneas (tan sensible en los motivos geométricos como en los figurados); uso de arabescos, nudos de salomón, trenzas múltiples —que importaron de Oriente los soldados de Trajano—, fondo de peltas, etc. (Paralelos italianos en Blake II, láms. 15,1; 18,2; 21,1; 22,1, etc.).

Segunda mitad del siglo II, o tal vez antes si la tricromía del fondo se adelanta en Itálica con respecto a otras localidades.

En el Museo Arqueológico de Sevilla, sala V.

Bibl.: A. Blanco «Mosaicos antiguos de asunto báquico», BRAH 131 (1952) 291 s. figs. 10-11; C. Fernández Chicarro, *Guía del Museo de Sevilla*, Madrid 1957, 71, n.º 7, láms. 33 y 40.

3. Mosaico con Bustos Báquicos. Láms. 11-13.

Procedente de lugar indeterminado en Itálica, fue primero del Ayuntamiento de Sevilla, quien lo donó al Museo en 1944 (n.º 1.053 del Invent. Gral.). La conservación era mediana, al parecer, por lo que fue precisa su restauración llevada a cabo por el Sr. Ceballos en 1945. Acaso haya aparecido en el mismo terreno y año que el n.º anterior (véase lo dicho aquí).

Dimensiones actuales $5,30 \times 5,12$ m.

Teselas: de un grosor medio de 1/2 cm. en las carnaciones de las figuras y 1 cm. en el resto. Se ajustan bien y siguen, en general, la plantilla de la composición geométrica y, en su caso, el contorno de las figuras, de tal modo que en los medallones trazan círculos concéntricos y en los rombos, cuadrados, triángulos, etc., siguen sus lados. Los colores empleados son blanco, negro azulado, rojo y ocre de caliza alternando con los cubos de vidrio para el azul prusia,

azul claro y verdes fuertes y claros, en mantos y coronas sobre todo.

El fondo, de anchura uniforme, está cubierto por un meandro gamado, sencillo, con florecillas y cuatrifolios aislados en los cuadrados. La alfombra lleva un marco de trenza orlado interiormente de una hilera de postas. A continuación el campo, cuyo esquema general sigue una composición muy corriente a partir del siglo II: cuadro central rodeado de ocho secundarios, de modo que hacen en total nueve recuadros o medallones que, a su vez, dan lugar a dos calles centrales que al cruzarse producen cuatro recuadros menores que rodean el motivo central. El cable sirve de marco ordenador tanto del conjunto como de sus divisiones. El cuadro central, que es poco mayor que los demás, contiene un rondo con una figura coronada de corimbos que puede ser Baco o Ariadna (En los mosaicos de Antioquía, estos bustos suelen estar acompañados de inscripciones en griego, tales como BIOS, TRY-PHE, KTISIS, EUKARPIA, ANANEOSIS y sobre todo GE en los ejemplares con estaciones). El círculo va orlado de una cenefa de ovas y otra de roleos o arabescos, formando una doble orla inscrita en el marco octogonal. Los cuatro cuadrados inmediatos situados en sus dos ejes diagonales, contienen bustos de las cuatro estaciones, simbolizadas al modo habitual: Ver, como una jovencita coronada de flores y con dos capullos a ambos lados; Autumnus, que ciñe su cabeza con pámpanos de vid y cubre su busto con una párdalis de fauno báquico; Aestas, con corona cereal, hoz y horquilla de aventar; y finalmente, Hiems, con cabeza cubierta de negro velo y flanqueada por dos cañas o juncos.

Los medallones que, en número de ocho, completan la composición haciendo compañía al central, representan, los tres inferiores y los tres superiores, idénticos temas con idénticas figuras, que son: león, hacia la derecha, agarrando un ojo humano sobre el cual salta; detrás un arbusto que crece en un terrazo esquemático que más semeja la sombra del león. Tigre báquico, hacia la izquierda, con tirso detrás y terrazo a modo de sombra, aquí más evidente. León como el anterior, pero en sentido inverso. El tema del león acosando a un ojo es imagen de signo profiláctico relativamente frecuente en mosaicos de todo el Imperio. Unas veces solo, como aquí, otras acompañado de otros animales como búho, serpiente, toro, escorpión, cabra, cuervo, ciempiés, etc. (Cfr. Levi, AMP, lám. IV, c; Becatti, Ostia, lám. 9; Blake II, lám. 38, 2, y F. Cumont, Rel. Orient. 4, París 1929. Sobre el posible origen oriental de este tema apotropaico: F. Cumont, Fouilles de Doura Europos, París 1926, 138 ss.).

Los otros dos medallones, los que flanquean a derecha e izquierda el central, son imágenes dudosas. Acaso el busto aún coronado de pámpanos quiera representar a Sileno y el otro a Hércules, alguna yez que otra mezclado en el clan de Baco por su tardía afición al mosto (el Hércules bibax de la comedia helenístico-romana). En todo caso son dos hombres maduros, próximos a la ancianidad, calvos y barbados los dos, uno de pecho desnudo (el supuesto Sileno), el otro con manto al hombro y testa desnuda. Parece claro que éste fue mal restaurado, suprimiéndosele la corona vegetal según indica la colocación de las teselas precisamente donde debería estar la corona. Repitamos que la identificación de los dos personajes es muy dudosa y que nada impediría ver en ellos a autores griegos de tragedias o a poetas como Anacreonte.

Tanto este último medallón, enmarcado en una orla muy bonita de «cinta doblada» (twisted ribbon poco frecuente en Itálica y en el resto de España), como sus siete compañeros, ocupan un octógono formado por el cruce en diagonal de dos marcos cuadrados. La composición se repite en el mosaico de Ibarra (n.º 5), en el de las estaciones de la Casa de Hylas (A. García y Bellido, Italica, lám. X, abajo), y en uno de peces en Mérida (A. Blanco CMRESP, I, 19 y 42 n.º 31, láms. 56-B a 63), y es muy característica de la época antoniniana. Con una riqueza algo mayor es la misma que vemos por ejemplo en el llamado mosaico de Diónysos (mejor sería, siguiendo a Parlasca, de Bacchos) hallado en Colonia en 1941 que Fremersdorf fechó hacia el 165 y Parlasca algo después, en época severiana (Parlasca RMD 75 ss. lám. 66).

Segunda mitad del siglo II o principios del III. En el Museo Arqueológico Provincial (Sala VIII). Bibl.: Thouvenot, Bétique 643, fig. 165; A Blanco, «Mosaicos antiguos de asunto báquico», BRAH 131 (1952) 293 s.; Fernández Chicarro, Guía del Museo de Sevilla, Madrid 1957, 99 n.º 3, láms. 73 y 74; A. García y Bellido, Italica, lám. XIII.

4. Mosaico de Ganimedes. Lám. 14.

Hallado en 1907 en el olivar de «Los Palacios», en terreno de propiedad de José Rodríguez Jiménez, y trasladado a Sevilla a la Casa de la Condesa de Lebrija, donde estaba en trance de instalación en 1912. En esta instalación fueron restauradas sus lagunas que afectaban principalmente, en el Ganimedes, a las piernas

del mancebo y, en el perro, a las patas traseras. El medio rondo con el tigre báquico posando su mano en una crátera fue también restaurado en partes que no afectan sustancialmente a la figura. El resto ha sido hecho casi ex novo, salvo la pantera del medio punto situado encima del medallón central, que tiene arreglos de poca monta. Los escudos de los cuartos de círculo angulares deben considerarse del todo modernos como también el letrero «salve». Aunque fundado en datos recogidos en el lugar original, también es moderno todo el fondo. Más que de un mosaico, se trata, por tanto, de los restos de tal.

Dimensiones 3 × 3 m. El círculo central, algo irregular, mide sin el marco 1.07 m. de diámetro.

Teselas: 1 cm. por término medio, en colores blanco, negro, rojo, ocre y azul.

La alfombra tiene como centro un medallón circular en el que convergen cuatro medios puntos o semicírculos tangentes al mismo por un lado y apoyados por el otro en el marco general. Cuatro cuartos de círculo del mismo diámetro ocupan las esquinas, dejando entre unos y otros cuatro cuadrados de lados cóncavos ocupados por florones (reconstruidos fundándose en restos de uno de ellos). La composición muy corriente fuera de la Península (Blake II, lám. 33, 1; Becatti, Ostia, lám. CCXXIV; Gonzenbach, lám. 21; Recueil, I, 3, lám. XLVI, etc.), se halla también en varios ejemplares de ésta, v. gr.: Alcolea de Córdoba (A. M. Vicent, Museo Arqueológico de Córdoba --patio 2 y lám. sin numerar--). A. García y Bellido en BRAH 156 (1965) 8 ss., fig. 2 ss. Para su fecha sirve de referencia el hallado en Hagia Triada, cerca de Koroni (Mesenia) en cuyo asiento se encontró una moneda de Trajano bien conservada (Revue Arch. 1941, II, 159 ss., fig. 161).

Para el motivo de Ganimedes cf. *Inventaire*, *Tunisie* n.º 136 (mosaico de Sousse), y *Gaule* n.º 1382, cuadro n.º 12 (mosaico de Orbe).

Hacia 150 d. C.

Bibl.: R. Amador de los Ríos, RABM 27 (1912) 278 con el grabado del medallón de Ganimedes y el mediopunto de la pantera en su estado anterior a la restauración. E. Thouvenot, *Bétique* 469, fig. 161; Conde de Bustillo, *Discurso* 30 s. Parlasca RMD 116; A. García y Bellido, *Italica* 134, lám. XIV.

En la Casa de la Condesa de Lebrija.

5. El Mosaico de Ibarra. Láms. 15 y 16.

«En la parte izquierda del pueblo (de Itálica), con-

forme se entra por la carretera (véase plano fig. 2 donde se halla el letrero 'Mosaico de Baco'), existen hoy (1902) diversos solares cerrados, en cuyo suelo, a una profundidad de dos a tres metros, encuéntranse variados pavimentos mosaicos, casi todos con dibujos geométricos, que aisladamente no despiertan gran interés, pero que estudiados en conjunto, nos muestran una industria artística muy extendida y bastante próspera en Itálica. Merece preferente atención el descubierto en el mes de octubre del 1901... La parte principal es un rectángulo de 3,98 m. por 2,65 (dentro de una habitación rectangular de 6,97 por 6,90 m.) ceñido por una cenefa de 48 centímetros (la orla de roleos)... A lo largo de esta cenefa, y solamente por tres lados, pues el cuarto apoya en el muro, hay otra más estrecha (la de peltas acostadas)... El resto del mosaico hasta los muros, forma una larga tira, de un metro de ancho, con sencilla convinación (sic) de círculos iguales entrelazados, excepto dos trozos correspondientes a las entradas, en que hay dibujados una especie de escudos o jarrones y servían para indicar el paso a los servidores...» (P. Quintero PMEI, memoria manuscr. en la Real Acad. de la Historia, redactada hacia 1902).

Lo más importante de la memoria de Quintero es el croquis de la habitación (fig. 3) y un dibujo coloreado con pretensiones de minuciosidad que refleja el estado en que apareció la alfombra antes de ser restaurada y completada, reproducido en nuestra lám. 16, dibujo que constituye un buen complemento a la fototipia del mismo publicada por Quintero en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones de 1902, (vol. X, pág. 4) y en la pág. 91 de Guichot. Este último añade: «...le fue suprimida una ancha orla de círculos entrelazados cuando fue trasladado desde Itálica al sitio que hoy ocupa, porque no cabía en el segundo patio descubierto que tiene la casa del señor Ibarra y González».

Dimensiones actuales: $5,25 \times 4,15$.

El cotejo de los documentos aducidos y de la fotografía (o de lo que subsiste del mosaico en sí) de la pieza tal y como desde entonces se halla, demuestra en primer término que el paño de la crátera entre roleos intercalado en el centro de la orla a uno de sus lados, se debe a uno de los arreglos efectuados a principios de siglo en casa del señor Ibarra, al igual que toda la terminación de figuras incompletas y relleno de huecos en la alfombra.

Hállanse sus figuras, todas ellas del ciclo báquico, dentro de ocho cuadritos octogonales, seis de ellos en las calles laterales, enmarcado cada uno por dos cuadrados de cable entrelazados oblicuamente; los dos restantes se hallan como los motivos florales o geométricos de relleno de fondo sobre la orla, esto es, sin otro marco que un filete denticulado por el interior. Cada uno de estos cuadros situados sobre el eje central de la composición encierra una figura convencional de Baco o de uno de sus acólitos, en pie, con un cetro o tirso en una mano, y en compañía de un felino (un tigre). Los seis medallones restantes, originariamente de un arte óptimo en su clase, contienen: 1) un centauro saltando sobre sus patas traseras mientras se lleva las manos a la cabeza; 2) otro, brincando de la misma forma en un paisaje con un arbolito al fondo, mientras toca la doble flauta; 3) Pan, con el tirso al hombro, seguido de una cabra a la que conduce por un cuerno; también aquí hay un árbol al fondo; 4) tres faunos, cada uno de ellos esgrimiendo un cayado pastoril ocupados en pisar la uva en una cuba de la que mana el mosto; 5) Sileno montado en un asno; 6) dos ménades, una de ellas niña, conservadas a medias en el momento del hallazgo.

Segunda mitad del siglo II o principios del III. En la antigua casa de don Eduardo Ibarra, Mateos Gago 59.

Bibl.: P. Quintero, «Descubrimientos arqueológicos. Mosaico del señor Ibarra, hallado en Santiponce», Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, X (1902) 1 y 19 a 22; Idem, «El mosaico de carácter romano en España», Museum, 1911, 125; A. Guichot, Los dos mejores mosaicos italicenses, Sevilla 1931, 85 ss.; A. García y Bellido, Italica, lám. XVI.

6. EL MOSAICO DE HYLAS. Láms 17 y 18, La casa en fig. 4.

Llevado a Sevilla en fecha reciente so pretexto de una restauración y retenido allí a costa de repetir la censurable práctica antigua, de separar un falso emblema de su contexto. Esperemos que cuando el buen sentido se restablezca, retorne a su lugar de origen, en el hermoso pavimento de que forma parte y centro, abandonando su reclusión en el Museo Arqueológico Hispalense.

El descubrimiento de su casa de origen se verificó en la campaña de 1927-28, y del mismo se conserva tan sólo la breve referencia habitual en las memorias correspondientes a aquellos años, redactadas por el Conde de Aguiar: «En uno de los lados de dicha vía hemos encontrado una magnífica casa patricia, de un lujo extraordinario, el dintel de entrada de mármol

blanco y que, por los huecos de los pilares o cancelas de su puerta, debió ser grandiosa. Se entra en la casa por un atrio espacioso y de allí se pasa a un lugar amplio, que debió ser el patio, puesto que se conserva a uno de sus lados un murete, sobre el que se ven cuatro bases de columnas de mármol blanco, perteneciente a las bases antes citadas, puesto que tienen el mismo diámetro, y un capitel muy curioso por su traza, a nuestra manera de ver, de los primeros siglos del cristianismo, quizás tercero o cuarto, en un estado perfecto de conservación [Este capitel, reproducido en la lám. IV, A, de la memoria que estamos transcribiendo, es efectivamente de época tardía, se conserva todavía en Itálica y ha sido estudiado y puesto en relación con sus congéneres regionales 'corintizantes' por Th. Hauschild, 'Munigua, Die doppelgeschossige Halle und die Aedicula im Forumgebiet', Madrider Mitteilungen 9 (1968) 280, lám, 87, bl. En esta misma estancia hallamos un trozo de mármol tóscamente labrado... que representa una lucha de una loba con otro animal [una esculturilla de pésima calidad de una leona o loba con una cabeza de oveja bajo una zarpa, señal de que los materiales encontrados en esta casa sobre los pisos originales no ofrecen garantía alguna de no ser fruto de acarreo a raíz del abandono de la ciudad o con posterioridad al mismo. La escultura es tan poco valiosa, que no ha vuelto a ser publicada y sólo merced_a la lámina IV A del excavador podemos hoy identificarla con seguridad; encuéntrase en el museíllo de Itálica]; la piedra está perforada, por lo que puede suponerse que sería remate de una fuente».

«Del patio central descrito se pasa a una amplia sala, con preciosos mosaicos, bastante deteriorados; sin embargo, se conservan los ángulos... de figuras geométricas, orlas, etc., y en su centro se ve una cartela con dos tigres, desgraciadamente mutilados; esta estancia debió ser la más principal, de recepciones quizás. En el lado izquierdo del patio hay otras dos salas con mosaicos, de muy buen gusto, de figuras geométricas también... Además hay otras salas con suelos de mosaicos, perfectamente conservados y de dibujos parecidos, todos labrados en piedras blancas, negras y rojas».

«Subiendo unos escalones (pues en la casa hay varios desniveles, debido a la inclinación de la vía y del terreno) se llega a otra con un suelo de mosaicos muy interesante...» (Parladé, *Memorias* 7 s.). La casa es efectivamente magnífica y es probable que su descubrimiento, debido al celo del Sr. Parladé, Conde de Aguiar, contribuyese a que la Junta Superior de Excayaciones continuase hasta la muerte del ilustre

aficionado suministrándole fondos para las campañas de que al fin se publicarían estas memorias).

La memoria del año siguiente (1929) nos amplía la casa hacia el sur: «Ampliando la excavación de esta casa-palacio, hemos descubierto otra sala con un mosaico original, pues está dividido en tres sectores de diferentes dibujos, y en uno de los cuales se ven, en sus correspondientes cartelas, cuatro bustos de mujer, que representan las cuatro estaciones del año, y una central alegórica también...; además se ha descubierto una fuente recubierta de mosaico, con figura de peces, enclavada al parecer en un jardín, recibiendo las aguas de un aljibe cobijado por un templete, formando decoración del jardín que circundaba en gran parte la casa» (Como este «circundar en gran parte la casa» es una suposición gratuita de nuestro informante, que las excavaciones posteriores han desmentido, podemos renunciar a la transcripción). (Parladé, II, 10). Digamos con respecto a la casa y a su configuración que fue construida sin allanar la pendiente en que se encuentra situada, pendiente muy bien orientada con su caída hacia el sur, y que para ello la planta baja de la misma conservó la inclinación mediante el escalonamiento de sus habitaciones, de donde la necesidad de las escalerillas que llevaban al ala del mosaico de Hylas.

Dimensiones del emblema: 1,12 \times 1,12 m.

Teselas: de 5 a 7 milímetros, con predominio de las pardas oscuras tal vez para dar sensación de ambiente nocturno y con luz de luna (y muy interesante el mosaico como experiencia pictórica en este sentido), que riela en el agua de la fuente sobre cubos azules, verdes y blancos.

Parladé y sus asesores no llegaron a identificar el tema, interpretándolo primero como Neptuno y tres sirenas, y después como Nereo, las nereidas y Hércules (Parladé, *Memorias*, 8). En realidad se trata del rapto de Hylas, fundado en el correspondiente pasaje de la Argonáutica, pero incorporando a la escena del rapto la figura de Hércules, muy distante de Hylas en aquel trance, muy próxima aquí a su amigo. El héroe dórico, provisto de su clava, levanta la mano derecha en un postrero e inútil gesto de amenaza. Por lo demás, el cuadro, con su fondo de bosque tenebroso, se ajusta muy bien a los versos de Apolonio de Rodas:

«De repente Hylas llegó a una fuente que los habitantes de los campos vecinos llamaban Pegas (Fuentes). Los coros de las ninfas estaban sin duda allí, ya que era ocupación de todas ellas, las que habitaban en torno a aquel amable promontorio, celebrar a Artemis una y otra vez con sus cantos nocturnos. Las que do-

minan las cumbres de los montes y las grutas, venían en ordenada procesión a través del bosque. Pero de la fuente, su hermosa morada, acababa de emerger una ninfa acuática. Le vio de cerca, a Hylas, enrojecido con su hermosura y sus delicados encantos, pues además le envolvía en su brillo la luna llena brillante en el aire sereno. La Cipria Afrodita turbó el corazón de la ninfa, y apenas pudo recobrarse de la perplejidad en su ánimo. En el preciso momento en que él hundió el cántaro en la corriente, agachándose hacia un lado, mientras chasqueaba el agua con fuerza al penetrar contra el resonante bronce, entonces ella le echó de abajo arriba su brazo izquierdo al cuello, ansiosa de besar su boca suave, y con la mano derecha lo atrajo por el codo. Y lo hundió en medio de un remolino» (Apol. Rhod., Argonaut. I, 1221 ss., traducción de C. García Gual).

Con el jarro de bronce aún en la diestra Hylas mira implorante en dirección a Hércules mientras es asido por tres ninfas, la primera de ellas —actriz única en el pasaje literario— por el cuello y por un brazo como señala Apolonio, y las otras dos por las piernas. La composición se inspira verosímilmente en un buen original helenístico. Otra versión muy hermosa en Sainte Colombe (*Inventaire*, *Gaule*, n.º 224).

Principios del siglo III.

En el Museo Arqueológico de Sevilla.

Bibl. Parladé, II 7 s., lám. V, B y XXV; A. García y Bellido, *Italica* 132, lám. X, A.

7. Mosaico de Perissoterus. Lám. 19.

Hallado a comienzos del año 1896 por José Sánchez Rodríguez, tejero, en el Haza de la Alcantarilla, entre el Convento y el pueblo de Santiponce, al lado izquierdo de la carretera, en el jardín de su casa. Con él aparecieron una Minerva que hoy día forma parte de la colección Lebrija en Sevilla (A. García y Bellido, Esculturas romanas de España y Portugal, Madrid 1949, n.º 133, lám. 102) y unas cabezas de mármol, dos femeninas y una varonil, de cuyo paradero no tenemos noticias, pues ninguna de ellas puede ser de las trasladadas en 1970 de la espadaña de San Isidoro del Campo al Museo Arqueológico de Sevilla (Sobre éstas J. M. Luzón en Habis II [1971] 265, nota 4). Del varón se dice que era «calvo». Además, monedas que no se precisan, pero que se dice eran de los siglos II y III, así como 185 metros cuadrados de un pavimento (¿o varios?) que en 51 piezas fue remitido a la Comisión Provincial de Monumentos en 26 de junio del mismo año y ésta entregó al Museo de Sevilla en 30 de septiembre de 1911. En él se encuentran bajo el número común 2.542 del Registro de Entradas. De estos fragmentos uno era el que ahora nos va a ocupar, el de Perissoterus.

Dimensiones: $0,64 \times 0,54$ m.

Teselas: 1 cm. muchas de ellas, pero también las hay menores sobre todo en la figura; las que rondan el centímetro se hallan sobre todo en el fondo blanco. Entre los colores predomina el siena tostado, del que es también el letrero. La cenefa superior es de tono rojo vinoso, y rosadas las piezas del ángulo superior izquierdo. Son vítreas las de color verde y amarillo. Pero todas las de las alas son restauraciones en yeso actuales y sus colores, aunque siguiendo los antiguos, son igualmente modernos.

Quienes vieron este fragmento a raíz de su aparición dicen: «tiene una figura alada envuelta en ropaje que el estado de conservación no puede precisarse si es manto» (Campos, 19), lo que apenas añade a lo que hoy podemos contemplar, sino que la figura de varón barbado y envuelto en un manto tenía efectivamente sobre los hombros restos de unas alitas canijas de teselas de pasta vítrea que en el suelo de Itálica aparecen muy a menudo descompuestas. La figura da la impresión de estar sosteniendo las riendas de un carro, pero a falta de otro indicio no se puede pensar más que en Saturno, o en Plutón, o en un rapto de Prosérpina, pero a título de mera conjetura.

Lo más interesante de este fragmento es el rótulo. En lo hoy conservado sólo se lee PERISSOTERUS DI en la parte alta (la S completa que hoy vemos al final se debe al restaurador, por tanto sería muy aventurado pensar en Dis y QV en la baja. No se veía más cuando al año siguiente de su descubrimiento habló de él Campos (Quintero ni siquiera conoció el mosaico más que por referencias). Pero el letrero completo, visto a poco de su hallazgo, rezaba así, según G. Vernet (de quien lo toman las Ephem. Epig.):

PERISSOTERUS DICIT

QV AL

EXS

AN

DER

lo que Hirschfeld supuso sería *Perissoterus qu(i)* dicit(ur) Alexander, cosa que resulta bastante verosímil pese a la rareza del nombre de Perissoterus, derivado quizá del griego perissós («extraordinario», «extraño»).

Finales del siglo II o comienzos del III.

Museo Arqueológico de Sevilla, donde fue restaurado por A. Tomillo en diciembre de 1962.

Bibl.: M. Campos, Mosaicos del Museo Arqueológico de Sevilla, Sevilla 1897, 17 ss.; G. Vernet, Bull. de la Société d'Antiquaires de France, 1897, 138; Ephem. Epigr. 9 (1903) n.º 192; P. Quintero, «El mosaico de carácter romano en España», Museum I (1911) 128; A. García y Bellido, «Nombres de artistas en la España romana», en AEspA 28 (1955) 10, n.º XII, fig. 6.

8. Fuente de los Tritones. Láms. 20-27.

Recompuesta con fragmentos de un mosaico hallado en la calle de Pescadores, esquina a la de la Iglesia, por el Guardia de Itálica, Manuel Fuentes, en casa de José María Velázquez López, en 1891 o comienzos de 1892. Ingresaron las piezas en el Museo de Sevilla en 1894 como depósito de la Comisión Provincial de Monumentos. El plano de Quintero señala el lugar del hallazgo con el rótulo «M^{cos} del Museo P^{al}» (fig. 2), y su memoria los describe someramente y da croquis de tres de los cuatro tritones en dibujos muy imprecisos. En 1972, y con motivo de la inauguración de las nuevas salas del Museo, el Sr. Tomillo ha recompuesto el conjunto.

Forma éste hoy un cuadrado de 3,80 m. de lado. En cada ángulo hay un chaflán convexo y un nicho pequeño en el centro de cada lado. El resultado es el de la planta del mosaico, no naturalmente la forma de la fuente original, que probablemente tenía la misma, pero sin que podamos certificarlo.

Los fragmentos conservados fueron descritos por García y Bellido con la minuciosidad en él acostumbrada, por lo que de aquí en adelante nuestra descripción poco más será que la transcripción de sus notas, tal y como las dejó, carentes quizá de la última mano.

«Las teselas son por término medio de algo menos de 1 cm. en las figuras y algo más en el fondo blanco. Van colocadas muy juntas unas de otras. Salvo las que componen los fondos neutros, se alinean en hileras regulares rectas; las contiguas a las figuras acompañan a éstas siguiendo sus contornos en una, dos y más hileras, llegando en muchos casos incluso a cinco (trozo 1) y más (trozos 2 y 8). Los colores son, aparte el blanco y el negro, los ocres, los rojos, el carmín, el amarillo, el verde gris y el azul». «Los

trozos conocidos son los siguientes, enumerados al azar»:

- Tritón hacia la derecha. Mide el trozo 1,34 X 1,02 de dimensiones máximas (lám. 21). El cuerpo de rojo venecia o almagra, con toques rojo ladrillo. Los rebordes son de siena oscuro. En la cabeza hay teselas de verdes y azules, de distintos matices, y carmín. Lleva el tritón lagóbolon en la mano izquierda baja y sostiene con la derecha, extendida a la altura de la cabeza, la buccina que sopla enérgicamente. Su actitud es gallarda, casi heráldica, y su poderosa anatomía está muy bien modelada. Fáltanle las patas delanteras (o tal vez mejor, las aletas, como las de los demás) y la mano izquierda. El resto del cuerpo serpentiforme termina en cola de tres paletas. El medio ambiente en que se mueve el monstruo está indicado por trazos largos verticales y paralelos, pero desiguales. Se ve además un pez, el morro de un delfín (?) y la cola bipartita de otra bestia marina».
- «2. Tritón como el anterior. Mide $1,06 \times 0,62$. (Lám. 22). Se conserva sólo el tronco humano, que a falta de un trozo enlaza con una larga cola de otro fragmento (visible la disposición en el conjunto de la lám. 20). El tronco se ve de frente, con la cabeza de perfil mirando hacia delante, y ambos brazos extendidos. El derecho, adelantado, sostiene la buccina, un caracol fusiforme que aplica a la boca por su extremo menor; sus espiras son, alternativamente, ocre claro v rojo vinoso. En la mano izquierda, baja, lleva una clava de ocre claro con sombras de color tabaco. Como corresponde a su naturaleza lleva orejas puntiagudas y revuelta cabellera. Su gesto es igualmente gallardo y sus formas de buenas proporciones y atléticas. Sobre el pecho anuda la párdalis, que se agita al viento a su espalda. Poco más arriba de su cabeza se ve parte de la gran murena [o pulpo], cuya cola se halla en el fragmento n.º 5 (lám. 24)».
- 3. Aletas y parte del pecho del tritón del fragmento anterior. Por debajo de ellas nada un pez (lám. 23,1).
- 4. Anillos del cuerpo de cetáceo de misma figura con otro pez por debajo (lám. 23,2). Hay rayas cortas horizontales indicando las ondas. La cenefa se tuerce iniciando el arco que se prolonga en el fragmento anterior.
- 5. Fragmento en que se ven dos extremos de monstruos (lám. 24), la cola de una murena (o pulpo). un pez entero y parte de otros. La cenefa hace aquí una escotadura como la que vemos en el fragmento 9.

- 6. Continuación del anterior por la derecha. Torso equino y arranque del cuerpo de cetáceo del tritón n.º 3; al primero se superpone el torso humano, del que la mano derecha sostienen el cabo de un lagóbolon. Debajo se ve la parte media y postrera de un pez (lám. 25).
- 7. Cabeza del mismo tritón y brazo derecho extendido tocando la buccina. Dos peces acompañados de rayas indicadoras de la masa y del movimiento del mar al lado de los mismos (lám. 20).
- «9. Centauro marino hacia la izquierda (lám. 26). Sonaba la buccina similar a la del fragmento anterior. Sosteníala con la mano derecha alzada a la altura del rostro. En la mano izquierda lleva una palma. La cabeza se corona con ramas o algas. Sus rasgos de sátyros (nariz corta y gruesa, ceño fruncido, orejas equínas) están más acusados que en las figuras restantes de este pavimento. El modelado es excelente. En su contorno nadan peces de diversas especies. La cenefa produce aquí una vez más la escotadura que vemos en el fragmento 5».
- 10. Anillos del cuerpo y de la cola del tritón anterior, en medio de largas rayas indicadoras del mar, entre las cuales se halla un crustáceo (mejillón). Al pie del trozo parte del chaflán curvo de una esquina con su orla correspondiente (lám. 27,2).
- 11. Fragmento con un pez y aleta dorsal de un delfín, muy bien colocado este fragmento por el restaurador entre los fragmentos 1 y 10 (lám. 27,1).

Al descubrirse el mosaico faltaba por completo la parte correspondiente a un disco central, que unos suponían ocupado por una cabeza y otros por una fuente. Los primeros tendrían razón —fuera el motivo dicha cabeza u otro—, pues la fuente necesitaría una conducción que no existía; es pues probable que se tratase de un motivo de materiales especialmente ricos que despertaron la codicia de alguien, o tan delicados que se perdieron.

La reconstrucción del mosaico ha sido una de las labores de restauración más atinadas que se han llevado a cabo recientemente en el museo de Sevilla. Gracias a ella conocemos con mucha más precisión que antes las dimensiones y la forma del conjunto. Formaba éste, como se ve, el fondo de un estanque cuadrado con ángulos achaflanados y pequeños nichos al borde. El cuadro se enmarca en una cinta doblada, muy bien modulada de color. En el centro, cuatro tritones ocupan los ángulos de una composición de

tema marino centrada tal vez en su día por una cabeza de Océano, o por la lucha del pulpo con la langosta que es lo que va en el momento del hallazgo se había perdido. En el espacio disponible, con mucha densidad en el fragmento 9, nadaban peces grandes, medianos y pequeños. Tanto éstos como los trazos que señalan el movimiento del agua son enormemente socorridos en la musivaria antigua. Era corriente entonces sumergir en agua los mosaicos de esta especie. De ese modo el cromatismo del pavimento conservaba permanentes su viveza, su frescor y sus contrastes. El ligero movimiento de la superficie del agua que produjera la caída de un chorro o un movimiento de la mano o del bastón de un espectador bastaría a poner el líquido en vibración y lo mismo las figuras sumergidas en él. (Lo ideal para esto eran mosaicos policromos como el presente, pero también el blanco y negro fue muy utilizado. Composiciones como ésta se pueden ver en las Termas Marítimas de Ostia (Blake II, 146 lám. 33,3; Becatti, Ostia, 124). A la familia pertenecen el Mosaico de Neptuno, aguí en Itálica. y los mosaicos de la Plaza de la Corredera en el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba. (A. Blanco, J. M. Luzón, El mosaico de Neptuno en Italica, Sevilla, 1974).

Considerando la belleza de una composición que inventada en época helenística, fue varias veces repetida en mosaicos de Pompeya y de fuera de Pompeya, nos parece probable que lo que parecen tentáculos provistos de ventosas en los fragmentos 2 y 5 correspondan a la lucha de un pulpo con una langosta, inspirada o copiada de la referida composición, o bien un pulpo y murena como en Gurgi (Trípoli) éste de fecha imperial avanzada (S. Aurigemma, L'Italia in Africa, Roma 1960, láms. 66 y 67).

La riqueza del colorido y el gran tamaño de las figuras invitan a datar este mosaico en los comienzos del siglo III.

En el Museo Arqueológico de Sevilla, sala epigráfica.

Bibl.: A. Gali, *Historia de Itálica*, Sevilla 1892, 226 s.; M. Campos, *Mosaicos...*, 14 ss.; A. García y Bellido, *Italica* 134, lám. XII.

Mosaico de Medusa. Lám. 28.

Gran pavimento hallado en 1907 en el olivar de Los Palacios junto al mosaico de Ganimedes (n.º 4). Dimensiones en su instalación actual: 4,70 m. en cuadro, sin contar el añadido puesto para completar la habitación.

Teselas de 1/2 cm. y menores en la cabeza de Medusa, y alrededor de 1 cm., más bien algo menos, en los adornos geométricos. Los colores empleados son el blanco y el negro que dibujan el fondo y las grandes líneas de la composición, y además el rojo vinoso, varios tonos de rosado, carmín y amarillo terroso. No hay teselas vítreas.

Composición geométrica algo más complicada de lo usual y salpicada de adornos policromos. El no poder verlo ni tenerlo dibujado en su emplazamiento original aumenta las dificultades de su estudio. Prescidiendo de un posible fondo marginal que no tenemos, pero que pudo existir, el conjunto está dividido en sectores periféricos cuadrados o rectangulares, repartidos entre escuadras y meandros gamados, sin pretensiones de efecto tridimensional. Unicamente los cables que rellenan las escuadras, los nudos de salomón y los centros geométrico-florales insinúan las notas plásticas propias de estos ornamentos.

Aunque no distinguido ni realzado como alfombra, sino separado de las áreas marginales por un simple filete, el gran cuadrado central que rodea al emblema de Medusa, busca ya los efectos tridimensionales al intercalar rombos y trapecios que simulan apoyarse en prismas y polígonos. En cada uno de los cuatro lados se halla una cruz de brazos iguales, realzada por los rombos incrustados en sus ángulos entrantes. Es posible que aun siendo motivo del arte pagano esta combinación, pareciese a los cristianos primitivos una exaltación del símbolo de la cruz. Así lo sugiere Blake para un pavimento muy similar (con la diferencia de que el lugar de Medusa lo ocupa una paloma, tal vez simbólica) en las Catacumbas de los Santos Pedro y Marcelino en la vía Labicana (Blake, III, 122 s., lám. 23,1). En cualquier caso, este género de composición, conocida ya en el siglo II (Blake II, 194, lám. 17,2) y que persiste en el III, tiene una clara ascendencia italiana. Los motivos policromos, particularmente los florones encerrados en octógonos, son típicamente italicenses (mosaico báquico de la Casa del Laberinto y otros).

En el centro, encerrada en su múltiple marco dominado por el cable, una cabeza de Medusa frontal, en su encuadre de alas y culebras, uno de los mil gorgoneía derivados de la Medusa Rondanini: «En el variopinto mercado de arte de la época imperial surge la estampa Rondanini en todo tiempo y lugar, bien sea con la opulencia y el patetismo helenísticos, bien con la sequedad clasicista, bien como espejo de un tardío

romanticismo, sentimentalismo, sofoco y perplejidad...» (E. Buschor, *Medusa Rondanini*, Stuttgart 1958, 22).

Por su proximidad en el espacio y en el tiempo, anotemos que en la Casa del Planetario y en la de los Pájaros hay mosaicos centrados por gorgoneía conservados in situ.

Finales del siglo II. En Casa de la Condesa de Lebrija.

Bibl.: Conde de Bustillo, Discurso, 25 s.

Mosaico octogonal en torno a una fuente. Fig. 5, lám. 29.

«Estaba visible in situ en el año 1901, a 3,50 m. de profundidad, en un pajar de Santiponce perteneciente a un tal Morillas. Fue luego extraído a costa de Sra. Condesa de Lebrija, en fecha que no se precisa, pero que ha de ser el año 1902, si, como parece, es el mismo a que alude Pelayo Quintero en el lugar luego citado. De allí fue trasladado al palacio de la Condesa, en Sevilla, donde se conserva sirviendo de fuente, es decir, repitiendo la función para la que fue hecho y en su tiempo tuvo» (García y Bellido).

Dimensiones: 5,82 de diámetro. «Su forma es la de un gran octógono en el que los lados miden 2,26 m. de longitud. Las teselas son de un promedio de 1 cm.². Aunque su aspecto general da la sensación de ser un mosaico blanco y negro, en realidad se emplearon teselas de varios colores oscuros. El círculo es de piezas amarillo sombra y rojo vinoso, puestas un poco al acaso. El octógono que sigue al círculo es de cubitos de color rojo vinoso. La faja de tres tesselas que le sigue, azul. En los tallos, caulículos y cráteras se emplea mucho el rojo fuerte vinoso, el rosa y el amarillo sombra. En la cinta gruesa que rodea el total, ornada con una serie continua de pequeños octógonos y rombos con asteriscos, se usó, a más del blanco y negro, el rojo y el azul».

«El motivo o tema principal es una ancha faja octogonal formada por otros tantos sectores trapezoides, en todos los cuales se repite un mismo tema: una crátera con asas de la que surge verticalmente una rama con hojas lanceoladas, que asciende recta, y dos más que se curvan a ambos lados describiendo cada una dos roleos de espirales que se revuelven en sentido contrario y que a su vez se enlazan por abajo con un erguido tallo que sirve a un tiempo de nexo y separación entre los trapecios o sectores del octógono. Todo va envuelto en su perímetro exterior por una

faja, también octogonal, decorada con pequeños octógonos y rombos, flanqueados éstos por diminutos asteriscos. La cenefa interior es una serie de cintas blancas y negras. El fondo de la breve piscina, o taza de la fuente, está forrado con las mismas losillas romboidales, verdes y negras alternando con blancas y formando un ajedrezado, que tuvo en su estado prístino. En los ocho ángulos externos de la faja principal, la de los sectores trapezoidales, cortados aquí por una circunferencia inscrita en el octógano, sendas peltas».

«La composición es sencilla y muy bella, destacando este dibujo como un verdadero encaje en el fondo general blanco. El tema de los roleos en espirales pareadas es muy viejo, siendo frecuente ya en los vasos griegos arcaicos. Pero empleado como aquí es más bien helenístico-romano. Lo vemos en el Ara Pacis y en todo el arte —noble o industrial— de ella derivado (Cf. Th. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis*, Berlin 1953)».

«Las tesselas siguen dócilmente las líneas fundamentales del dibujo tanto botánico como geométrico, adaptándose a él y subrayándolo. Sólo en ciertas áreas alejadas de ellos las piececillas se disponen horizontalmente, siguiendo, no obstante, la dirección paralela a los lados internos y externos de los trapecios o sectores del octógono».

«La bellísima orla de roleos y tallos erguidos combinados que se repiten iguales a sí mismos en torno a la taza de la fuente es un tema aplicado a los mosaicos por los artistas que trabajaron en tiempos de Hadrianus. Pese a su origen helenístico es ahora cuando aparece ornando grandes superficies de pavimiento. Los ejemplos más conspicuos son los de la Villa Hadrianea de Tívoli (Blake II, 80 s. y 203 s., láms. 12, 1-4; 13, 3; 14, 1, pero muy principalmente 13, 1; 14, 3 y 4), y los coetáneos de Ostia, como los de la Insula delle Muse (Becatti, Ostia, lám. 67), Insula delle Pareti Gialle (Ibid., lám. 68), Palazzo Imperiale, hoy en el Vaticano (Ibid., lám. 69), Domus cercana al Serapeum (*Ibid.*, lám. 79), y, principalmente, el mosaico llamado de Bacchus y Ariadne (Ibid., lám. 75). En lo conocido, este estilo, que la Srta. Blake llamó 'de arabescos' (mal empleada la palabra, si se toma en su sentido, propio), es raro en la Península. En su forma pura y originaria sólo conocemos este ejemplar, pero en su forma evolucionada, degenerada, más lineal que vegetal, más caligráfica, se presenta también en Itálica en la llamada 'Casa del Laberinto'».

«Su data, por tanto, no ha de distar mucho de la fecha más tardía asignada a algunos de los ejemplares de Ostia antes citados, es decir, del año 150, aunque

la elegante sobriedad del ejemplar que ahora nos ocupa hace preferible la de su momento estrictamente hadrianeo, es decir, el segundo cuarto del siglo II. Con esta data concuerda también el ajedrezado del fondo de la fuente ya en uso en el siglo I como fondo de piscina, pero corriente también en suelos de habitación (Blake I, lám. 6, figs. 1, 2 y 4)».

En Casa de la Condesa de Lebrija.

Bibl.: Lo mencionan P. Quintero, «Mosaicos inéditos italicenses», Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 10 (1904) 131; Conde de Bustillo, Discurso, 24; A. García y Bellido, «Contribución al corpus de mosaicos hispano-romanos. Mosaicos de Cártama, Itálica y Córdoba», BRAH 168 (1971) 21 ss.

11. Mosaico de cruces de cable. Lám. 30.

De Itálica, pero sin datos de procedencia ni de fecha del hallazgo, aunque tal vez igual que el n.º 9 por la gran semejanza entre ambos.

Teselas: 1 cm. por término medio, todas ellas. El fondo y el dibujo, en colores blanco y negro, pero en los motivos decorativos (nudos, cables, trenzas, etc.) se emplea también el rojo ladrillo y el amarillo sombra.

Dimensiones: la alfombra 3,74 m. La parte más ancha del fondo, 0,89 m.

Fondo desigual, de cuatro hiladas de sillería isodómica por dos lados contrapuestos y en ellos sendas puertas con dintel y, anás abajo, arco. Los otros dos lados, de dos y una hilada, respectivamente.

Alfombra cuadrada, orlada de dos filetes negros separados por uno blanco. En el interior, cuadrados y cruces, con rellenos distintos, separados por cuadrados menores, rombos y triángulos. Composición emparentada con la del n.º 9. En los cuadrados mayores, trenzas múltiples de cable enmarcadas por triángulos escalonados o bien un nudo de salomón entre cuatro peltas y otras tantas hojas; con ellos alternan cruces de cable y otras de cuadrados con uno de dichos nudos en el centro y cuatro cruces de malta blancas sobre cuadrados negros en los brazos. Este último motivo de la cruceta sobre el cuadrado, en negro o en rojo, rellena otros cuadrados. Los rectángulos apoyados en la orla, dos a cada lado, están ocupados por sendas peltas mayores.

Finales del siglo II d. C.

En Casa de la Condesa de Lebrija.

12. Bustos de un mosaico de planetas. Láms. 31-33.

Hallados en el olivar de Los Palacios.

Cuatro son los que quedan, dos medianamente conservados y otros dos en su mayor parte perdidos. Aquéllos están incrustados en la pared y asegurada la sujeción por medio de escarpias; estos otros colgados también, pero en unos marcos de hojitas lésbicas con que en una de sus ingenuas travesuras nuestra simpática Condesa de Lebrija instaló sus mosaicos cuando algunos de éstos le llegaban por piezas. Y no reduciendo su actividad en este sentido a unos marcos muy poco adecuados a los fragmentos, en algunos casos riza el rizo y emulando al mosaísta antiguo, que había hecho una estrella de ocho puntas sobre un medallón octogonal, nos obsequia con un recorte del mosaico y un marco de la misma forma. Y así es cómo viendo hoy estos disiecta membra del arte musivaria romana, nos preguntamos si todos los fragmentos que tienen el mismo marco de hojitas guardan alguna relación de procedencia, o pertenecen simplemente a un lote o remesa que se dispuso enmarcar e instalar en un momento dado. Es posible, en efecto, que los buscadores de mosaicos hubieran dado con uno bastante extenso en el que hubiera cuadritos de planetas con otros de temas florales y geométricos, pero ante la incertidumbre los trataremos y numeraremos por separado.

(En la Casa del Nacimiento de Venus los bustos de los planetas alternaban con cuadros de otros motivos. Cf. A. Canto, en *Habis* 7 1976 312).

Como decíamos antes, los bustos de planetas son cuatro, bastante parecidos, aunque no derivados del mismo cartón, a los de la Casa del Planetario, éstos excepcionalmente bien conservados. Los cuatro se hallan enmarcados por un filete negro, seguido de una franja blanca; a continuación, como indica el de Sol (lám. 33,1), venía un segundo marco hexagonal grueso y relleno de cable. La altura del medallón de Luna es de 0,70 m. y los demás se atienen al mismo módulo.

Entre las teselas, de un centímetro de grosor y menores, las blancas y las negras se han conservado bastante bien, pero no así las demás, entre las que debían de abundar las vitraicas. Su mal estado de conservación contribuyó sin duda a que los restos de este mosaico no se hayan publicado nunca y a que el tema—tan interesante— haya pasado inadvertido.

Los bustos de planetas son los siguientes:

A) Luna, de frente, con túnica cerrada hasta el cuello y sobre ella, en diagonal, parte de un arco o de un látigo, el primero correspondiente a ella como Dia-

na v el segundo como conductora de un carro de dos caballos según la vemos en el Mosaico Cósmico de Mérida (CMREsp I, n.º 17, pág. 36, lám. 29, donde la inscripción la llama «Occasus»). Sobre su cabeza diademada despuntan los dos extremos del creciente lunar. Su aspecto es sumamente grave, casi severo, pese a que su día, el lunes, no estaba considerado ni como bueno ni como malo, sino como uno de los indiferentes (communes). Los días realmente buenos eran el jueves (de Jove o Júpiter) y el viernes (Veneris [dies] o día de Venus). Los malos (noxiae) correspondían a Saturno (el sábado, del que se recuerda el nombre latino en el inglés «saturday»), y a Marte (el martes, creencia que persiste en la conseja romance: «Martes, ni te cases ni te embarques»). Los demás eran como el lunes, indiferentes. (Cf. sobre el tema H. Stern, Le calendrier de 354, étude sur son texte et sur ses illustrations, Paris 1952, 60 s.).

- B) Medallón de Saturno, con la cabeza velada y la *falx*, en su mayor parte perdida, en la mano derecha, próxima al hombro.
- C) Busto de Sol, con cabeza radiada y la fusta con que impulsa a sus corceles. Aunque muy estropeado, es el único medallón que conserva el marco de cable.
- D) Restos de otro medallón con un busto, probablemente femenino y que correspondería por tanto a Venus. En su cabeza pudo haber llevado una corona mural como la de la Casa del Planetario.

Junto a los calendarios con figuras de planetas y de signos zodiacales, como el del Oratorio de Felicitas (Leclercq, Diction. Arch. Chrét. V, 1, col. 1280 s.v. «Félicité») o el de Rottweil (P. Goessler, «Ein gallorömischer Steck-Kalender aus Rottweil», Germania XII [1928] 1 ss.) se encuentran mosaicos con los mismos motivos, muy a menudo incluidos en un orbe circular como el magnífico ejemplar italicense de la Casa del Planetario (Luzón, La Itálica de Adriano, figs. 17-20). La ubicación de éste, próxima a la puerta de la vivienda, recuerda el pasaje en que Petronio refiere cómo a la entrada de la casa de Trimalción había una tabla donde se anotaban las obligaciones y compromisos domésticos (v. gr.: III et pridie Kalendas Ianuarias C. [Gaius] noster foras cenat) v otra donde figuraban el ciclo de la luna y las efigies pintadas de los siete planetas y se señalaban por medio de clavijas los días fastos y nefastos (Petron. 30, 3-4: altera lunae cursum stellarumque septem imagines pictas, et qui dies boni quique incommodi essent, distinguente bulla notabantur).

Teniendo en cuenta que las recientes excavaciones han permitido fechar el mosaico de la Casa del Planetario a finales del siglo II, es probable que este mosaico de la colección Lebrija se remonte a la misma época.

En Casa de la Condesa de Lebrija.

Bibl.: Conde de Bustillo, Discurso, 28: «Conservo bellos fragmentos en estos dos locales. Son los más interesantes cuatro hermosos bustos, encontrados también en el olivar de los Palacios, de los cuales dos son representación de Apolo (Sol) y Diana (Luna) y los otros de dioses cuya filiación no puedo establecer. Son los cubitos de estos cuatro más toscos y oscuros, y la ejecución es también más descuidada que la de la mayoría de los mosaicos que observo; quizás pertenecen a otra época artística de menor refinamiento en las artes».

 Fragmentos con rostros y medallones florales. Láms. 34-36.

Hallados en el olivar de Los Palacios junto al mosaico de Medusa (n.º 9), y probablemente distribuidos entre la Casa de la Condesa de Lebrija, donde aparecen señalados en 1912 como en trance de instalación, y el Museo de Sevilla que los adquirió por compra el 12 y 16 de julio de 1909. Es de sospechar que algunos de los trozos sueltos que tienen la Colección Lebrija y el Museo Arqueológico procedan del mismo lugar y pertenezcan al mismo mosaico, pero de momento no es posible precisarlo. Incluso los planetas del número anterior pudieran pertenecer a este lote (véase lo dicho allí).

A) Diámetro de punta a punta: 1,47 m. Teselas de 1 cm. y menores. Colores: blanco, negro, ocre, amarillo sombra, rosa y verde (de vidrio).

Medallón octogonal que encierra un rostro frontal enmarcado por una cinta ondulada, con cuatro hojas en cada uno de sus lados cóncavos. Marco octogonal, de cable, inscrito en una estrella de ocho puntas formada por dos cuadrados cruzados oblicuamente y rellenos de hileras de triángulos vértice a base.

B) Medallón de las mismas dimensiones y características, con un florón como centro del octógono.

Los fragmentos A y B en la Casa de la Condesa de Lebrija.

- C) Fragmento análogo al centro de A.
- D) Otro muy mal conservado.

Los fragmentos C y D en el Museo Arqueológico de Sevilla.

Finales del siglo II.

Bibl.: R. Amador de los Ríos, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos 27 (1912) 279; Conde de Bustillo, Discurso, 28.

14. Fragmentos con busto báquico. Lám. 37.

Sin datos relativos a fecha y lugar de hallazgo. Dimensiones: 2 × 2 m. dentro del marco moderno.

Teselas de 1 cm. (algo menores en la figura). Colores blanco y gris para el fondo y diseño. El busto de Baco tiene algunas de vidrio de color verde en el tirso y en los pliegues del manto, el cual es ocre claro. Se ven también amarillos, ocres y rojo vinoso en alguna guedeja de Baco y en los pliegues del manto.

Pese a lo pequeño de su tamaño, pudiera ser una alfombra completa, tal vez asociada a un pavimento mayor en un pasillo o habitación. Los varios trozos sueltos han sido colocados en un tablero, buscando repetir su situación relativa original. El conjunto consta de un medallón central con un busto de Baco o bacante del que no quedan más que los hombros, la vara del tirso, el cuello y las guedejas. La cara se ha perdido enteramente. Alrededor de este medallón central, ocho cuadrados tocándose por los vértices determinan otros tantos triángulos que rodean de puntas de estrella el medallón. Los cuadrados están ocupados por flores cuatripétalas, nudos de salomón y cuadrados de lados cóncavos. En los ángulos de la composición, los triángulos resultantes, rellenos a su vez de otros menores.

Finales del siglo II. En Casa de la Condesa de Lebrija. Inédito.

15. Composición de círculos. Lám. 38.

Sin datos relativos a fecha y lugar de hallazgo. Dimensiones: 1,34 m. en cuadro.

Teselas de 1 cm. y mayores, en colores blanco, negro, rojo, anaranjado y amarillo sombra, pero ninguna de vidrio.

Dada la pequeñez de mosaicos como el de los Pigmeos de la Casa de la Exedra (A. Blanco, M. Luzón, El mosaico de Neptuno... 45 s., lám. XX ss.) no puede extrañarnos que éste se halle completo a pesar de su extremada pequeñez. Dentro de su marco moderno se conserva bastante bien parte de su antigua orla de dentículos (como la del referido mosaico de los Pigmeos), seguida de un filete negro y de los motivos geométricos que encierra. Un círculo central con un cuadrado inscrito y dentro de éste dos peltas se rodea de cuatro círculos menores (de la mitad de su tamaño exactamente) y de otros tantos rectángulos de lados cóncavos. Cuadrados curvilíneos, nudos de salomón, pequeñas cruces de malta sirven aquí, como en tantos otros casos, de relleno a las figuras geométricas.

Fines del siglo II.

En Casa de la Condesa de Lebrija. Inédito.

16. Animales y Aves. Láms. 39 y 40.

Fragmentos hallados en la calle Nueva de Santiponce, en 1908, en terrenos de José y Manuel García.

El primer fragmento es parte de un cuadrado de 0,84 m. de lado con teselas de alrededor de 1 cm. en colores blanco, negro, gris azulado, ocre, rojo y amarillo.

Lo conservado era parte de un pavimento del que aún deben quedar restos en las casas adyacentes, pues estos fragmentos aparecieron en medio de la calle. En la mitad inferior muestra a un perro y un jabalí en actitud de sorpresa o de reto. Ambos se miran fijamente. El perro (incompleto en su parte trasera) plantado a la expectativa, el jabalí avanzando decididamente a su encuentro con la cabeza alta y la mirada vigilante. Entre ambos se interpone un arbolillo. En la mitad superior del cuadro dos aves, las dos sobre un terrazo, una arriba y menor (¿una urraca?) mirando a la izquierda, la otra mayor (un pato) hacia la derecha.

Junto a él había otro cuadro igual, con un caballito a la izquierda de un árbol y en las ramas de éste dos pájaros, todo lo cual se conserva muy incompleto.

«Al descubrirlo, para lo cual fue necesario derribar el ángulo de la casa edificada sobre él, se encontró el centro completamente perdido y sólo quedaba de este descubierto los dos cuadros tales como hoy se encuentran, y las guardillas que lo rodeaban por los frentes con dibujos geométricos muy finos» (Conde de Bustillo, *Discurso*, 29).

Siglo IV?

En Casa de la Condesa de Lebrija.

17. Dos medallones báquicos. Lám. 41, 1 y 2.

Hallados en Itálica en higar y fecha desconocidos. Dimensiones: 0,70 m. de diámetro.

Teselas de 1 cm. aproximadamente, mucho menores en las figuras que en el fondo, de colores blanco en éste y además ocre, rosa y rojo en las figuras.

A) Rondo delimitado por un filete circular con dos figuras bailando, vistas de espalda. A la derecha, un sátiro portador de un tirso rematado en punta de lanza u ornado de cintas; a la izquierda una ménade que parece tener en las manos los cabos del faldellín o unas cintas pendientes de la prenda que apenas le rodea las caderas, tal vez una párdalis.

Versión de muy baja calidad, y mal conservada, de un grupo de sátiro y ménade inspirado remotamente en modelos neoáticos, como las propias aras del teatro de Itálica, donde no son raras las figuras de danzantes vistos de espalda.

B) Es posible que este fragmento sea hermano de otro que guarda el Museo Arqueológico Nacional (según nota de García y Bellido) y ciertamente lo es de uno de la misma Casa de la Condesa de Lebrija con una figura, casi perdida del todo, de Baco acompañado de una pantera (lám. 41, 2).

Siglo II d. C.

En Casa de la Condesa de Lebrija. Bibl.: Conde de Bustillo, *Discurso*, 27.

18. Fragmentos de un pavimento con medallones. Láms. 42 y 43.

Hallado en Itálica en fecha y lugar desconocidos. Dimensiones: 2,96 de largo y una altura máxima de 1,20 m.

Teselas de 1/2 cm., de colores que parecen alterados, como bajo los efectos del fuego. Los fondos debieron ser blancos, pero hoy aparecen amarillentos; los negros tiran al color tabaco y el tono general es gris amarillento.

No tenemos seguridad de que el pavimento haya sido tal y como se ha recompuesto, sobre todo el medallón del «jinete del tigre». La composición parece haber estado organizada sobre un cuadriculado de anchas fajas que separaban campos cuadrados. En éstos había cuadrados oblicuos, rellenos de cable, y medallones enmarcados en contarios. Los cuadrados oblicuos unían sus cables al parecer con los de otros medallones situados en las franjas divisorias, de modo

que quedaba todo cubierto de una malla ornamental. Finas palmetas y caulículos próximos al estilo de «arabescos» rellenan las orlas y rincones de este conjunto que debió de ser muy hermoso.

En lo que queda de uno de los medallones, un bacante infantil, tal vez el mismo Baco de niño, provisto de un tirso, cabalga en una pantera que vuelve la cabeza como queriendo alcanzar con las fauces el racimo o el recipiente que aquél le tiende. El medallón, de 0,52 m. de diámetro, pertenece a una serie iconográfica muy variada dentro del ciclo báquico. Todos sus componentes presentan ciertos rasgos comunes, a la vez que sensibles diferencias de edad, de carácter (hay figuras aladas) y de sexo. Por coincidir todos en la posesión de un tigre o pantera como cabalgadura se ha generalizado el nombre de Tigerreiter, «jinete del tigre», con que Leonhard designó a uno de sus más famosos representantes: el emblema de la Casa del Fauno de Pompeya. Esta vaguedad significa la admisión de la posibilidad de que el tema se preste a variantes tales como Baco, Ariadna, Eros, o un simple seguidor infantil del cortejo báquico.

El segundo medallón está ocupado por un jabalí en plena carrera, con ese color tabaco que hemos señalado como debido quizá al fuego.

Comienzos del siglo 111.

En casa de la Condesa de Lebrija.

Bibl.: A. Blanco, «Mosaicos antiguos de asunto báquico», BRAH 131 (1952) 306 fig. 19 (sólo el medallón báquico y sus congéneres en la musivaria romana).

19-24. Mosaicos de una casa de las Eras del Monasterio. Láms. 44-49. Fig. 6.

Al referirse al mosaico n.º 24 de esta serie dice el Conde de Bustillo que había aparecido «detrás de las casas números 34 y 36 de la Carretera, debajo de cuyos corrales penetraba en parte el terreno de José Rodríguez, alias Remolino» y casi lo mismo repite Amador de los Ríos añadiendo «fue hallado como a cuatro metros de profundidad en las antiguas Eras del Monasterio, convertidas hoy (1912) en populosa barriada».

Todo ello son referencias al año 1902 en que se produjeron estos hallazgos de los que tenemos un testigo presencial en Pelayo Quintero. A la misma vivienda pertenecieron los siguientes mosaicos, todos en la misma colección: el de los peces (n.º 24), el del triunfo de Baco (n.º 19), el del cántaro o crátera (n.º

22), el de los círculos con esvásticas (n.º 23), y el de la rueda con los cuatro cuadrados (n.º 21).

En el manuscrito de Quintero leemos: «En lugar muy cercano al en que se encontró este mosaico [se refiere al de Ibarra n.º 5 y así consta en el plano de la fig. 2 con el rótulo 'Mosaicos', a la derecha de 'Mosaico de Baco'], aparecieron otros varios que fueron adquiridos por doña Regla Manjón. Componían los pisos de cuatro cámaras, en comunicación unas con otras, habiendo entre ellas un pequeño desnivel. Era la primera de planta cuadrada, de 4,45 mt. de lado, y su mosaico forma una combinación geométrica, de círculos, rombos y rectángulos, bastante sencilla y bien dispuestos como puede verse por el dibujo que acompaño. Por una puerta central se entraba descendiendo un escalón, en el cuarto de baño igualmente de planta cuadrada y de dimensiones aproximadas a la pieza descrita. La pila o baño estaba en el centro, al nivel de la cámara, y formada por un muro de mampostería de un metro de altura, revestido interior y exteriormente con losetas de mármol y jaspes. En uno de los ángulos había una especie de basamento cilíndrico con un tubo de plomo por donde entraba el agua. El espacio de suelo comprendido entre el baño y las paredes estaba pavimentado con mosaico tesselatum, en combinaciones geométricas, excepto un trozo de dos metros que forma una especie de alfombra y con opus vermiculatum se desarrolla una composición que muy bien puede significar el triunfo de Baco...».

«En el costado izquierdo de esta cámara había una puerta con escalón que daba acceso a otro pequeño departamento de 2,45 mt. con mosaico tesselatum cuyo dibujo acompaño».

«Medianera con ésta y comunicando con la anterior a la del baño había otra estancia de forma asimismo rectangular, pero más alargada y que indudablemente fue destinada a cubicula. Componen el mosaico una ancha faja lateral, como de un metro de anchura, formada por cuadrados amarillos y grises (sobre la que se colocaba el lectus) imitando el resto del mosaico una especie de tapiz o alfombra con su cenefa y en el centro un jarrón de sencillo trazado».

«Desmontado este mosaico y como a unos diez centímetros de profundidad encontrose otro de dos metros en cuadro, en perfecto estado, a pesar de que sobre él se había levantado el muro de la cámara antes mencionada. Aunque de carácter análogo a los anteriores, está formado con materiales más escogidos y de tonos más brillantes, notándose que la diversidad de peces que llenan su superficie están perfectamente dibujados. Fue levantado en un solo trozo y así puede

verse en la casa de la ilustre Sra. ...». (Quintero, PMEI fols. 28-33).

El estanquillo cuadrado de la lámina 44, «Baño», y de la habitación 1 del croquis fig. 6, copiado del mismo Quintero, probablemente no era tal baño sino el *impluvium* de un atrio con su desagüe correspondiente y pese a la altura del murete que lo circundaba. En tal caso sólo el espacio cubierto del atrio estaría pavimentado con mosaicos de teselas, y el resto revestido de losetas como indica el autor de la breve memoria.

19. Corredor con alfombra del Triunfo de Baco. Láms. 44 y 45. Situación en plano fig. 6.

Levantado del umbral de la habitación n.º 1, y sin recuperar lo restante que era de teselado blanco y negro en dos áreas de dibujo distinto: una de flores cuatripétalas, resultado de entrecruzar círculos, y la otra una malla de octógonos y cuadrados (éstos a la mitad del tamaño de aquéllos). Los elementos de ambas composiciones —polígonos y círculos— ostentaban una florecilla en el centro. De las dimensiones de los lados, Quintero da el largo de uno de 4,20 m. «Formando parte de la misma casa -dice la Condesa de Lebrija— descubrí una habitación que tenía en su centro un baño cuadrado de regulares proporciones que había estado adornado con planchas de raros mármoles, de los cuales aún algunos se conservaban. Rodeábalo una galería o pasillo de un metro de ancho, pavimentado con dos dibujos de un sencillo mosaico blanco y negro, y en el lado que daba sin duda acceso al baño, como un tapete que se hubiera extendido para que su dueño al salir pusiera en él los pies, estaba el hermoso cuadro que en esta habitación conservo». (Conde de Bustillo, Discursos, 28).

Enmarcada por un sencillo filete, la alfombra mide $1,65 \times 1,03$ m. (lám. 45). Las teselas son blancas, negras, rojas y ocres; faltan por completo las vítreas, aunque pudo haberlas en las partes destruidas. Los cubos son irregulares y de tamaño algo mayor que lo corriente en las figuras. Por eso en un estudio anterior hemos considerado la obra como muy provinciana. El mosaico ha sufrido muchos desperfectos, pero por fortuna no ha sido retocado: «fácil hubiera sido restaurarlo —dice la Condesa—, pero yo no traté de intentarlo».

Se conservan bastante bien la carroza de Baco, tirada por dos tigres, y el sátiro que precede. Los demás miembros del cortejo apenas han dejado indicios de lo que eran: una ménade tocando los címbalos; un auriga que fustigaba los tigres y, subido al carro, un personaje, verosimilmente Baco, portador de un jarro en la mano derecha v de un tirso (hay restos del cono de remate) en la izquierda. Del mismo modo y con los mismos objetos tiene ocupadas las manos el Baco del mosaico portugués de Torre de Palma en medio de su espléndido cortejo (F. de Almeida, «Quelques mosaïques romaines du Portugal», en Colloques, II, 219 ss., lám. LXXXI, 3). El tema del triunfo de Diónysos, acreditado ya en los mosaicos más primitivos (los hechos con simples guijarros, ya en la Grecia del siglo V), alcanzó enorme difusión y popularidad en época romana, particularmente desde los tiempos de Septimio Severo (últimos años del siglo 11 y principios del 111), que fomentó el culto a Baco como divinidad protectora de Leptis Magna, su ciudad natal. (L. Foucher, «Le char de Dionysos», en Colloques, II, 55 ss.). En la Península aparte de éste y del de Torre de Palma, tenemos un ejemplar hermosísimo de Zaragoza, en el Museo Arqueológico Nacional; otro en el Museo de Tarragona; otro de Ecija, en el de Sevilla (A. Blanco, op. cit. en bibl.), a los que hay que añadir el de Alcolea de Córdoba, en un carro tirado por centauros (A. García y Bellido, «Los mosaicos de Alcolea [Córdoba]», en BRAH 156 [1965] 8 ss. lám. 2 v 3) v uno nuevo de Cabra (Córdoba), aún inédito, en total siete ejemplares, muchos para un cuadro tan específico.

Segunda mitad del siglo II o principios del III.

En Casa de la Condesa de Lebrija.

Bibl.: P. Quintero, «Mosaicos inéditos italicenses» en *Rev. de Archivos Bibl. y Museos* X (1904) 127 ss.; A. Blanco, «Mosaicos antiguos de asunto báquico» en BRAH 131 (1952) 300.

Mosaico de las esvásticas. Lám. 21 a la derecha.

De una habitación cuyo lado menor medía 2,45 metros según Quintero; el otro lado era un poco mayor, porque a pesar de tener el mosaico una alfombra cuadrada, el fondo tenía dos lados opuestos más anchos que los otros dos. El paso de esta habitación a la del mosaico anterior tenía un escalón, no sabemos si de subida o bajada. En el plano hay además constancia de otra puerta en uno de los lados mayores.

La alfombra no tenía más orla que un filete y presentaba únicamente dos colores, el blanco y el negro, salvo en los cuadrados de la bordura, ocupados por nudos de salomón en los que entraban un rojo (¿de mármol de Alicante?) y un amarillo (¿de canto de río?), y en el cuadrado de lados cóncavos del centro de dicha alfombra. Si en la laguna que había junto a la primera entrada no faltaba un motivo singular, el mosaico sería perfectamente simétrico salvo en la bordura, que muestra en la parte correspondiente al tercio medio del conjunto un cuadrado con un nudo de salomón yuxtapuesto a un rectángulo relleno de una hilera de triángulos, mientras que el rectángulo de los extremos (o del único conservado) de la otra coordenada se rellena de dos volutas.

Por lo demás, la composición del mosaico (bordura incluida) se funda en un ajedrezado de nueve cuadrados a los que se superponen cinco cuadrados en diagonal, con subdivisiones realzadas por sencillas palmetas y motivos geométricos, entre ellos los grandes meandros o esvásticas.

Siglo 11.

Según parece, este mosaico no fue recogido, «Otra pequeña habitación, que yo supuse sería destinada para prepararse el baño, se descubrió al lado de ésta. También estaba solada por un sencillo mosaico», dice sencillamente la condesa de Lebrija (Conde de Bustillo, *Discurso*, 28).

21. Mosaico con medallón de toldo. Lám. 46.

«...se encontró (en 1902) en el corral de la casa número 34 de la calle Carretera. Fue el segundo que adquirí en Santiponce, haciendo por mi cuenta la excavación. Conservaba la habitación sus antiguos muros a una altura de unos tres metros y, una vez descubierta, presentó dos puertas, una al frente y la otra al costado derecho» (Conde de Bustillo, *Discurso*, 28). Situación señalada por P. Quintero en el croquis fig. 6 en la habitación n.º 3.

Dimensiones $5\times 5,07$ m. en su instalación actual («Sala de Dionisios»). Teselas de 1 cm. y de cuatro colores solamente: blanco, negro, rojo y amarillo.

Fondo blanco y negro, de peltas en hilera con las puntas puestas sobre la orla de la alfombra; en los senos y en las pechinas, formadas por esta arquería, sendas cruces de malta. Orla ancha en la alfombra, rellena de cable, ya de cuatro colores, seguida de un filete negro. El cuadrado interior repartido entre cuatro cuadrados inclinados y que dan lugar a la delimitación de un espacio central romboidal, y a ocho triangulares intermedios, desiguales. El rombo central lleva un medallón de un ornamento llamado hace años «toldo» (awning) por Blake y Hinks y que en este caso sugiere una sombrilla abierta. Hojas lanceoladas y acorazo-

nadas flanqueadas por finas volutas rellenan huecos en el referido rombo y en muchos de los triángulos periféricos. Pero el resto del repertorio ornamental es muy amplio: triángulos, barritas con los extremos en punta de flecha, cuadrados de lados cóncavos, meandros, molinetes, sin contar los cables de los marcos y las trenzas múltiples que rellenan el cuadrado interior de dos de los principales.

Siglo 11.

En Casa de la Condesa de Lebrija. Bibl.: Conde de Bustillo, *Discurso*, 28.

22. Mosaico de la Crátera. Lám. 47.

Dimensiones: $5 \times 5,90$, calculadas sobre el dibujo hecho a raíz de su aparición, pues al instalarlo al pie de la escalera donde ahora se halla se le hicieron una ampliación del fondo y varios arreglos, entre ellos el de ponerle la orla de las llamadas áncoras y delfines procedente de otra casa, la n.º 38, de la misma calle Carretera (Bustillo, 33). La alfombra mide $3,55 \times 2,64$. Aparte del interior de uno de los octógonos, faltaba gran parte de la mitad superior de la alfombra, incluido el cuadro de la crátera que se reconstruyó a partir de lo conservado: el pie con sus volutas laterales y el cuerpo semiesférico con los arranques de las asas y del alto cuello abocinado.

Teselas de un centímetro y, predominantemente, de los cuatro colores señalados en los demás mosaicos de esta casa: blanco, negro, rojo y amarillo, a los que se suman en ciertas áreas un rojo más intenso y unas motas de azul vitraico en los cabos de las volutas del pie de la crátera.

El fondo, muy extenso, imita un piso de losetas negras y amarillas, estas últimas con una estrellita en el centro. La alfombra consta de un marco de trenza y de un campo de octógonos, cuadrados, rombos y triángulos en combinaciones varias, con nudos de salomón en los muchos cuadrados que entran en juego.

Siglo 11.

Bibl.: Conde de Bustillo, *Discurso*, 33; A. García y Bellido, *Italica*, 134, lám. XIV, 2.

23. Mosaico de los círculos con esvásticas. Lám. 48, fig. 7.

Aunque P. Quintero no lo menciona ni en la memoria ni fuera de ella, la Condesa de Lebrija incluye este mosaico entre los encontrados en la misma casa: «Detrás de estas cuatro habitaciones y ya en parte fuera del corral de la casa número 34, cuyas tapias lo pisaban, estaba el gran mosaico que ocupa el salón, perteneciendo sin duda todos los cinco a una misma casa». (Conde de Bustillo, *Discurso*, 28). García y Bellido hizo de él un levantamiento gráfico en el dibujo de la fig. 7 y publicó por dos veces la papeleta destinada a este corpus. He aquí su texto:

«Mide el pavimento 8,76 imes 7,60. Sus teselas son blancas para el fondo y negras para los dibujos, pero el motivo central, con las cuatro hojas de hiedra acorazonadas y las cuatro lanceoladas, son de teselas rojas y negras sobre el fondo general blanco. Son rojas también las de la cenefa de roleos que encuadra el marco central, que es muy irregular, midiendo de ancho 7, 21, 25 y 16 en disminución hacia 9 cm. Las teselas de la composición geométrica miden algo menos del centímetro en cuadro. El resto del pavimento, hasta completar el área de la habitación en tres de sus lados, está formado por un suelo de grandes teselas de barro cocido de color rojizo. Es la parte donde estuvieron en su día los tres lechos del triclinio. El mosaico está bien conservado, aunque se le hicieron algunas restauraciones oportunas que no desdicen de la composición general. Conviene subrayar que al instalarlo donde hoy se encuentra se hicieron las obras necesarias para darle cabida sin deterioro del mosaico, llegándose incluso a derribar algún muro a fin de dar a la sala las dimensiones que requería el mosaico, aunque hubo, no obstante, que recortarlo un poco. 'Casi del mismo tamaño', dice Bustillo al comparar el área de la habitación con la original del mosaico. Al descubrirlo, las paredes de la cámara antigua se conservaban hasta una altura de unos tres metros, 'sin ninguna puerta ni ventana', añade el mismo Bustillo».

«La composición afecta la forma habitual en los pavimentos de triclinio. Es decir, la de un gran espacio cuadrangular con un motivo central y dos laterales menores formando línea con el lado mayor o principal, que era el de la puerta por donde entraban en el comedor los servidores, quienes, portadores de los manjares, iban a servírselos a los symposiastas por los tres frentes que enmarcan el cuadrado central y mayor».

«El motivo de la composición es predominantemente geométrico pero combinado con temas fitomorfos muy estilizados como son los cuadrifolios del cuadradito central y los roleos enlazados de las cenefas que enmarcan el cuadrado central y la banda, más amplia, que rodea la parte ancha del pavimento. Entre el cuadradito central inserto en el otro mayor del área principal y la orla de rodeos que enmarca a éste, se desarrolla un tema rectilíneo a base de rombos, triángulos y cruces gamadas. El resto del área principal lo llena una serie de círculos secantes que van formando de nuevo cruces gamadas en una combinación geométrica muy bella e ingeniosa. Los dos cuadrados menores, a ambos lados del frente principal, muestran un mismo tema radial de rombos, triángulos y cuadrados surgidos de un octógono central con un círculo inscrito ocupado por un trifolio en el de la izquierda y una doble pelta en el de la derecha. Todo este frente, con sus apéndices cuadrados a ambos lados de él, va guarnecido, como dijimos, por una ancha cenefa de roleos vegetales estilizados».

«Aunque haya líneas y hojas compuestas con teselas coloradas, la impresión general es la del típico mosaico geométrico de dibujo en negro sobre fondo blanco, tan característico de los pavimentos del siglo II de la Era».

En Casa de la Condesa de Lebrija.

Bibl.: R. Amador de los Ríos, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 27 (1912) 283 ss.; A García y Bellido, en BRAH 168 (1971) 21 ss.; Idem, en *Habis* 1 (1970) 177 ss.

24. Mosaico de Peces. Láms. 49 y 74.

Hallado y extraído en 1902 en la misma casa que los anteriores, pero en un nivel inferior, correspondiente sin duda a una predecesora de la misma, ya que un muro de la habitación n.º 4 de aquélla pasaba por encima de él aunque sin dañarlo. «Fue éste encontrado — escribía su antigua dueña la Condesa— a una profundidad de veinticinco centímetros debajo del de la jarra... Descubrióse tal y como hoy se encuentra, con algunas marras que no he creído oportuno subsanar para no agregar nada que no fuese auténtico a tan hermoso ejemplar» (Conde de Bustillo, *Discurso*, 22). El croquis de P. Quintero (fig. 6 n.º 5) señala el lugar exacto que ocupaba; su memoria añade el dato de que fue extraído y trasladado «en un solo trozo».

En la pared de la «Sala central», que ocupa actualmente, mide 1,94 m. de alto por 1,98 de ancho, lo que viene a ser muy poco menos de los «dos metros en cuadro» que le asigna P. Quintero.

Teselas: 1 cm. y mayores en el fondo; 1/2 cm. en las figuras. El mosaico, como todos los de la casa, tiene sus colores amortiguados, lo que hace difícil a veces reconstruir su aspecto originario. Digamos que las teselas del fondo tienen hoy un color cera y que en las

figuras se adivina una brillante policromía. El círculo central debió tener un medallón y no una fuente, pues la Condesa lo hubiera observado de haber visto algún resto («Faltaba en el centro lo que sería quizás figura de algún dios marino o de alguna extraña e interesante nave», es lo que dice). El marco circular de ese centro está rodeado de dentículos pardo-rojizos mirando hacia el centro. Entre el círculo y el cuadrado siguiente hay en cada esquina dos diminutos delfines afrontados.

La calle o «euripo» que rodea este cuadrado central está poblada de peces de buen tamaño (sólo el delfín del ángulo inferior izquierdo está dibujado a tamaño mucho menor que el natural) entre los que sobresalen por su colorido el besugo y el salmonete (con mucho rojo los dos) y la murena de la parte inferior.

Como la Condesa dice que no consintió en restaurarlo, es de suponer que algunas restauraciones que en su examen creemos detectar sean fruto de reparaciones llevadas a cabo en la Antigüedad.

Dada la referida forma en que apareció este mosaico, por lo pronto se le puede atribuir, como cronología relativa fundada en su posición estratigráfica, una antigüedad mayor que la construcción de la casa superpuesta al mismo y que la de los mosaicos de ésta. Sus teselas son, dentro de la pequeñez de las empleadas en las figuras, como las mayores utilizadas en mosaicos helenísticos o de tradición helenística. A Balil da el tamaño de las teselas utilizadas en el mosaico de los peces de Ampurias «de dos a cinco milímetros de lado con predominio de las menores» (A. Balil, «Arte helenístico en el Levante español», BRAH 146 [1960] 269). A pesar de ello, es un mosaico muy fino y que incluso en su composición y en detalles como las parejitas de delfines de las enjutas del cuadrado central se aproxima a las composiciones helenísticas. Tal vez pudiera por tanto remontarse al siglo 1 d. C., lo que equivaldría a considerarlo como el mosaico figurado más antiguo de Itálica y acaso importado de una pieza como en nuestros días ha sido trasladado a Sevilla sin quebranto, pese a medir casi dos metros de diámetro. Otra observación a hacer es que del mismo estilo no conocemos ningún otro mosaico italicense.

Fines del siglo 1 d. C. En Casa de la Condesa de Lebrija. Inédito.

25. Tres Bustos de Estaciones. Láms. 50, 1 y 2; y 51, 1.

Pertenecen a una serie de cinco, adquirida por don

Santiago del Campo, hacia 1960, a un particular que los tenía en su casa sin hacer aprecio de ellos. El comprador cedió dos a don Antonio Candil, que los conservaba hace años en su casa de Priego (Córdoba). Eran con toda probabilidad disiecta membra de un mosaico italicense, arrancados hacía tiempo de su contexto y de los que nunca se había tenido noticia. Aparte la referencia verbal a su procedencia de Itálica, el origen italicense se deja ver en los rasgos iconográficos y estilísticos tan semejantes a los del Mosaico de las Estaciones de la Casa de Hylas (Parladé II, 19, láms. XXX y XXXI).

Imposibilitados de incluir hoy aquí la serie completa, ofrecemos los tres medallones que por gentileza de su propietario hemos podido examinar y fotografiar en su casa de Sevilla. No hace falta decir que las piezas están intactas y que aun a costa de alguna grieta y de la falta de algunas teselas, su conservación es excelente. Lo mismo parece ocurrir en las piezas no incluidas, que sólo conocemos por fotografía.

- 1. Busto masculino dentro de un campo octogonal que lleva por cenefa una orla de dentículos. Mide 0,86 m. de diámetro. La cabeza y el busto alcanzan una altura de 68, 5 cm. o lo que es lo mismo, un tamaño sensiblemente mayor que el natural. Las teselas, de mármoles y vidrio miden alrededor de un centímetro, pero también las hay menores. Aunque a menudo es difícil precisar el género de este tipo de bustos, creemos que en el caso presente dada su dureza de rasgos y contextura anatómica, se trata de un varón, coronado de hojas finas, de laurel o de olivo, y con un tahalí cruzándole el pecho desnudo. Entre posibles nombres de divinidades aplicables a un tipo como éste, creemos que el más idóneo sería el de Apolo.
- 2. Busto femenino de las mismas dimensiones, estilo y materiales que el representado en el medallón anterior. Parece tocada de diadema y corona de hojas. Probable personificación de Ver, la Primavera.
- 3. Busto femenino con la cabeza velada y coronada de ramas sin hojas como es habitual en la personificación de Hiems, el invierno. Los mismos rasgos formales que los dos anteriores.

Aun a falta de los dos bustos conservados en la colección Candil, creemos que no hay dudas de hallarnos ante un grupo de las cuatro estaciones presididas por Apolo, lo que no es muy frecuente, ni aun considerando la posibilidad, muy lógiza en época romana, de la identificación de Apolo con el Sol. Dada la forma octogonal con que los medallones han llegado a nosotros, es de presumir que formasen parte de

una composición de cuadrados de cable cruzados, como los del Mosaico de Ibarra (n.º 5) o mejor todavía los del mosaico de la Casa de Hylas a que acabamos de referirnos (Parladé, loc. cit.). En la Casa de Hylas el centro no es un octógono, sino un rombo, y el busto representado tiene aspecto femenino, acaso de Tellus (J. M. Luzón, en Habis, 3 [1972] 295, lám. XX). En cambio, una figura muy parecida a la del supuesto Apolo de este grupo parece representar allí al verano. Ello plantea el problema de si las estaciones de la Casa de Hylas no serán tales, sino más bien dioses que pudieran relacionarse con ellas. Flora con la primavera; Apolo con el estío; Baco con el otoño (comoquiera que sea este otoño de la Casa de Hylas es el más hermoso y monumental de los conocidos por aquí). Desgraciadamente en esta última serie nos falta —faltaba ya en el momento de su aparición— la figura del Invierno que podría arrojar cierta luz sobre el problema. En todo caso la serie «Del Campo-Candil» y la de la Casa de Hylas parecen obras de un mismo taller. El estilo clasicista y el gran tamaño de los bustos nos inclina a atribuirlos al primer cuarto del siglo III.

Los tres en la colección de don Santiago del Campo, Virgen de la Antigua 30, Sevilla.

26. Fragmento de Opus signinum. Lám. 51, 2.

Hallado en Itálica en lugar y fecha desconocidos. Retal cuadrado de 1,02 m. de lado, de mortero parduzco, con teselas blancas y negras incrustadas. El diseño pertenece al ángulo de una composición de los siguientes elementos: orla de meandro gamado blanco, enjuta con un diminuto delfín negro y cuarto de círculo relleno de rosetas hexapétalas en motivo profuso dibujadas por intersección de círculos. Aquí las hileras

de piedrecillas blancas alternan con las negras.

Aunque no la única muestra de signinum recogida en Itálica (hay por lo menos allí otra en el almacén de las excavaciones), ésta es muy importante por su rareza y por el tipismo de sus motivos, característicos de los pavimentos de fines de la República y princi-

pios del Imperio.

Hacia el cambio de era.

En Casa de la Condesa de Lebrija.

Inédito, tal vez uno de los «Adosados a las paredes de este salón se han colocado varios fragmentos de mosaicos procedentes todos del mismo lugar» (Bustillo, *Discurso*, 22) que serían las Eras del Monasterio.

27. Crátera. Lám. 52, 1.

Hallado en Itálica, en lugar y fecha desconocidos. Dimensiones: 0,80 × 0,85, en marco moderno. Tesclas de 1 cm. Tiene los mismos tonos de los mosaicos de cuatro colores (con un tesela azul en el centro), un marco de cable y en el campo, sobre fondo blanco, una crátera o kántharos caliciformes, con la boca vista oblicuamente y tres rayas verticales en el cuello.

Siglo 11.

En Casa de la Condesa de Lebrija («Sala de Dionisios»).

Inédito.

Bibl.: Conde de Bustillo, *Discurso*, 29: «Un cuadro con una jarra ...».

28. Fragmento con Delfines Verdes. Lám. 52, 2.

Hallado en Itálica en lugar y fecha desconocidos. Dimensiones: 84 cm. en cuadro. Teselas de 1 cm. y mayores.

Representa a cuatro delfines esquemáticos nadando alrededor de otro pez en un agua indicada por trazos rectos y breves. El mosaico es curioso por el vivo tono verde de los delfines, dos de ellos surcados por filas de teselas azules.

Siglo 111.

Bibl.: Conde de Bustillo, *Discurso*, 27: «otro mosaico que contiene una cantidad de peces muy graciosos y originales».

En Casa de la Condesa de Lebrija («Sala de Medusa»).

29. Fragmentos Misceláneos. Lám. 53, 1.

Pendientes de las paredes de la Casa de la Condesa de Lebrija y mencionados por ella en la descripción transcrita por el Conde de Bustillo, figuran multitud de fragmentos musivarios enmarcados en recuadros de madera y que seguramente proceden de Itálica, aunque en estos casos las garantías son menores por la razón ya dicha de que en los años en que la Condesa formó su colección todos los chamarileros atribuían a Itálica la procedencia de sus piezas.

En el rincón de nuestra fotografía lám. 53,1 vemos unas muestras de piezas de este género, entre ellas, abajo, un mosaico de cubos de cerámica en un cuadro de 0,50 de lado. Los cubos son muy grandes, de 3 a 4 cm. de lado y muy curiosos por sus colores amarillos, rosas y parduzcos (opus figlinum).

Sobre el anterior, un florón de 54×56 cm., de trabajo muy fino, en teselas algo menores de un centímetro, y entre ellas, una vivas notas de blanco marmóreo.

Inéditos, en Casa de la Condesa de Lebrija.

30. Mosaico de Conchas Marinas. Lám. 53, 2.

Hallado en Itálica antes de noviembre de 1895, en que fue donado al Museo de Sevilla por el Sr. Ariza.

Dimensiones: 23 centímetros de ancho por 20 de alto.

Parte del recuadro de una superficie parietal formada de piedrecillas irregulares de vidrio azul oscuro que simulan una especie de opus incertum, casí reticulatum. Sobre este recuadro corre un friso de teselas en su mayoría desprendidas (no quedan más que los alveolos de su inserción), y más arriba una hilera de conchas marinas (cardium edule, al parecer). Entre ellas alternan, de dos en dos, unos circulitos de yeso pintados de almagra que parece que no son sino restos del yeso que sujetó otras conchas iguales a las conservadas, a juzgar por las huellas que aquéllas dejaron en sus bordes. El trozo de moldura de yeso que vemos en la parte superior de la lám. 53, 2 fue donado por el mismo Sr. Ariza poco después y parece hubo de pertenecer a la misma decoración parietal. Se ve una hilera de ovas y por debajo un baquetón en el que se aprecian dos ciervos afrontados a ambos lados de un arbusto.

El empleo de conchas marinas de diversas especies como adorno de paredes y en compañía de mosaico o de pintura es bien conocido. En Pompeya son varios los ejemplos de importancia (D. Joly, «Quelques aspects de la mosaïque pariétale au Ier. siècle de notre ère», Colloques I, 57 ss.). Fue ornato también empleado en la decoración de la Domus Aurea y parece ser tuvo entonces su período álgido. El fracaso de la expedición de Calígula a Britannia hizo que sus soldados se entretuvieran en recoger conchas en las orillas del Canal como spolia Oceani Capitolio Palatioque debita (Suet. Cal. 46. Cfr. Dio LIX 25, 2 ss. que describe mordazmente el aspecto ridículo de la farsa). Pero no creo fuera este hecho el que determinara la aparición de esta clase de ornamento en las decoraciones parietales. De siempre debió emplearse y de hecho en España es frecuente aún hoy en ciertas construcciones

populares de las costas tanto atlánticas como mediterráneas que, evidentemente, nada tienen que ver con las que ahora nos ocupan. Ello no obsta para que fuera acaso este hecho lo que determinase que en tiempos de los últimos julioclaudios se pusiese de moda esta decoración (v. recientemente Bratschkova, «Die Muschel in der antiken Kunst», Bull. Instit. archéol bulgare, 12 [1938] 35 ss., fig. 21 y principalmente el estudio antes citado de Joly, más ceñido a nuestro caso). La moda o el gusto por esta clase de decoración parietal no se limitó sólo a los decenios mediados del siglo I de la Era, sino que continuó hasta mucho después. En el siglo II tenemos los ejemplos de las termas de Aquileia (G. Brusin, en Notizie degli scavi 1921, 126 ss., figs., 14-16) y el mosaico de la bóveda del criptopórtico de la Villa Hadrianea (Cf. G. Lugli, Bullet. Comm... di Roma, 55 [1928] 166 ss. y lám. 4). En el mosaico llamado de Diónysos, descubierto en Colonia en 1941, figuran también unas conchas, no ya reales, sino ficticias, que denuncian la perduración por esta decoración aún en los comienzos del siglo III (Parlasca, RMD, lám. 67) y el de Corsier en Suiza, del III también (Gonzenbach, lám. 87). Citemos también aquí los de Orbe y Oberkulm, en Suiza igualmente (Gonzenbach, 264 s.). En las Galias hemos de recordar los de Asquins-sous-Vezelay, Champvent y Lyon (*Inventaire* I, 863, 837 y 735, respectivemente).

En todo caso parece admisible generalizar diciendo que esta clase de decoración se debió de emplear sobre todo el nymphaea, thermas, fuentes o piscinas, lugares los más adecuados para ella. Este debió ser también el caso del mosaico italicense que nos ocupa y que es, hasta hoy, el primero y único ejemplar de su clase conocido en la Península.

(Todo según notas de A. García y Bellido). En el Museo Arqueológico de Sevilla.

31. Fragmento con Figuras. Lám. 54.

Hallado en el Pajar de Artillo en fecha anterior a 30 de septiembre de 1911 en que R. Amador de los Ríos, como director de las excavaciones de Itálica, lo entregó al Museo de Sevilla. No hay noticia de que el hallazgo se produjera en el curso de excavaciones; pudiera atribuirse a las remociones que se sucedieron en aquel lugar tras el hallazgo de un tesoro de áureos ocurrido a fines del siglo pasado. En las excavaciones realizadas en el mismo lugar en 1970 se encontraron restos de mosaicos arrancados, a uno de los cuales podría pertenecer este fragmento (J. M. Luzón, Excava-

ciones en Itálica, estratigrafía del Pajar de Artillo, Exc. Arq. en España, n.º 78, Madrid 1973, 5 s. y 30). García y Bellido hizo del mismo la siguiente cédula:

«Trátase de un trozo de pavimento musivo que actualmente tiene 0,66 m. por 0,55 m. Sus teselas no llegan al centímetro; miden más o menos 0,75 cm. Son más densas y menores en ciertas partes de las figuras. Sus colores son blanco, negro, azul y verde de vidrio desde los tonos fuertes a los débiles, amarillo y rojo vinoso fuerte, también de vidrio, y ocres, sienas y grises en piedra».

«Consérvese en mal estado. Parece haber formado la parte izquierda de una composición figurada de la que no quedan más que tres personajes de frente. El de nuestra izquierda, al parecer femenino, viste un manto y una túnica que deja al descubierto su hombro derecho. La mano derecha podría sostener una especie de copa. Sigue la cabeza de otro y finalmente a la derecha una tercera figura tocando la doble flauta. Junto a su cabeza hay el brazo de otra figura, levantado».

No nos decidimos a señalar un tema. La flautista pudiera ser una tritonesa portadora de un personaje como Anfítrite o Venus. García y Bellido se limitó a señalar «Parece una escena báquica», pero aún cabrían más posibilidades.

Inédito en el almacén del Museo de Sevilla.

32. Fragmento con Pajarito. Lám. 54, 2.

Hallado en Itálica sin datos de procedencia ni de fecha del hallazgo.

Dimensiones: 25×22 cm. Teselas muy finas, de 4 a 5 mm., pero irregulares y mal ensambladas, particularmente en el fondo. Parece un trabajo escolar dentro de su género, lo que un niño podría hacer al término de unos días de aprendizaje y por lo mismo con el encanto y la ingenuidad consiguientes.

El blanco es blanco; el negro, un plomizo; los trazos oscuros del dibujo y los contornos, de sólo una tesela de grosor, en ocre oscuro, rojizo en la patita; el color del cuerpo del avecilla en rosa vivo, con sólo un poco de amarillo para el pico. El pajarito posándose o levantando el vuelo en una rama de arbusto de hojas verdes de vidrio.

Probablemente resto de un mosaico funerario, como los dos siguientes.

Siglo IV.

En el Museo Arqueológico de Sevilla. Inédito.

Mosaico sepulcral de Antonio Vetia. Lám. 55.

Hallado en 1903 en excavaciones dirigidas por M. Fernández López en el cementerio situado al norte de Santiponce, en los terrenos bajos que cruzaba el ferrocarril de Cala a San Juan de Aznalfarache. Apareció junto a «un murete hecho de durísimo mortero» a una profundidad de 0,80 m. Había dos sepulturas, una de las cuales contenía la cubierta de mosaico de que tratamos. Al descubrirlo era un «plano de ángulos redondeados, roto e incompleto» por haberlo cortado los obreros que trabajaban en el terraplenado de dicha vía. Mide 0,90 m. de longitud por 0,62 de anchura e iba «sujeto a manera de muro por un bocelón y un firme central de cal y menudo ripiaje para lecho del mosaico». En la parte correspondiente a los pies por bajo del mosaico se halló «un ungüentario de vidrio de color amarillo pálido» (Fernández López). En el mismo año la Comisión de Monumentos hizo entrega de la pieza al Museo de Sevilla.

Las teselas, algo irregulares y colocadas con cierto desorden, miden 1 cm. por término medio. Aparte el blanco, se emplean colores muy vivos que dan una rica impresión cromática. Abundan los cubitos de vidrio en verdes, azules y rojos de distintas tonalidades.

Fáltale al mosaico toda la parte de la cabecera. En lo que queda se ve una figura femenina sentada en una especie de sillón de respaldo rojo vivo. Vuélvese en tres cuartos hacia nuestra izquierda y viste túnica larga que no cubre los pies, con franjas de teselas de vidrio azul prusia, azul claro y plomo. Calza unos borceguíes. Lleva en el halda y sostiene con ambas manos una muñeca. A uno y otro lado se alzan unos candelabros con cirios. El de la derecha se encuentra sobre una placa en la que se lee

ANTONIA VETIAVIX ANN... MVIII

esto es: Antonia Vetia vix(it) ann(os)...m(enses) VIII. La falta de algunas teselas impide determinar con certeza si annos tenía una o dos enes y el número de años que seguía (once se le han atribuido, pero hoy es difícil asegurarlo).

La mitad inferior de la cubierta representa en un campo blanco, neutro, cubierto de flores rojas y de ramas verdes y azules, un corderillo de teselas amarillentas y rosadas, silueteado en el lomo, cola y patas postreras con piedrecillas de gris oscuro. Pisa sobre terrazo con piezas de vidrio azul claro, verde normal y verde amarillento. Debajo de él un pájaro está posado en una rama. Este es de color plomizo y lleva teselas vítreas en verde de distintos tonos; las patas, de rojo sangre de toro con puntos más bajos de tono; en el cuello cuatro teselas vítreas en ocre y en naranja. Todo iba envuelto en un ancho reborde o cinta que servía de marco al mosaico por sus cuatro lados, cuyo color predominante es el gris plomizo.

Aunque la inscripción no contenga ninguna fórmula específicamente cristiana, la presencia del cordero, que recuerda al famoso Agnus Dei del Ampelius de Tarragona, sugiere por lo menos que Antonia Vetia fuese una joven cristiana.

Siglo IV d. C.

En el Museo Arqueológico de Sevilla.

Bibl.: M. Fernández López, Excavaciones en Itálica (1903), Sevilla 1904, 58 s.; A. García y Bellido, Italica, 134, lám. XI; P. de Palol, Arqueología cristiana de la España romana, Madrid-Valladolid 1967, 336 s.

34. Mosaico sepulcral de Maria Severa, Lám. 56.

Debió de hallarse con posterioridad a la pieza precedente por el mismo excavador, M. Fernández López. No es citada en su libro de 1904, con un apéndice que se cierra en junio. Consta, empero, que fue entregada en noviembre de dicho año al Museo de Sevilla por la Comisión de Monumentos, donde se le dio el número de registro 3.536.

Dimensiones: 1,18 × 0,60 m. Estaba encima de una pintura mural en la que aún hoy se lee con claridad el nombre de Maria Severa, lo que no sucede en la cubierta de mosaico en su estado actual. Con ayuda de la pintura, sin embargo, se disipan las dudas que ante la lauda pudieran suscitarse. Esta pintura que se conserva en el Museo y quizá no ha sido nunca publicada en fotografía (aunque sí en dibujo por P de Palol) mide 1,27 × 0,63 m. El soporte es de estuco blanco. Lleva pintada una decoración de palomas (en modo alguno pavos reales) entre tallos coronados de flores rojas, todo al modo de la tapa musiva superpuesta a la pintura, pero en tamaño algo mayor. En el ángulo superior izquierdo se lee el nombre de la di-

funta en capitales actuarias amarillas. El resto del letrero (dos líneas más), en negro y tamaño mayor, así:

> MARIA SEVERA VIX. ANN. XXX. MENS. V DIES VIII.

o sea: Maria Severa vixit annos XXX, menses V, dies VIII, con interpunciones en forma de vírgula.

Las teselas del mosaico miden un centímetro por término medio. Dentro del doble filete de la orla el campo ofrece los restos de la inscripción, dos pájaros y unas flores; los otros dos motivos animales que se hallan entre los pájaros y el letrero son difíciles de precisar; tal vez se trate de dos peces como consta en el registro de entrada del Museo (n.º 3.536).

En su estudio de éste y del anterior mosaico, observa P. de Palol: «Conjunto más antiguo, quizá de finales del siglo IV todavía, es el de Itálica en el Museo de Sevilla. Desgraciadamente no tenemos más que dos fragmentos, pero lo suficientemente claros —creemos— para vincular este grupo al llamado por Duval 'tipo I' de la iglesia de Kelibia (N. Duval en Cintas-Duval, 'L'église du prêtre Félix', Karthago 9 [1958] 181 ss., lám. XIX, a). Apenas existe borde alrededor; el fondo es claro y sin aparente organización; todo el campo decorativo está ocupado por motivos vegetales y pájaros, con la particularidad de tratarse de arte más naturalista y menos geometrizado en Itálica que en el propio taller de Kelibia. En especial, el ejemplar dedicado a Maria Severa es de un gran naturalismo y belleza. Otros problemas plantearía la pieza de Antonia Vetia con la imagen de la niña difunta entre dos cirios (también en los mosaicos norteafricanos aparecen los cirios flanqueando nombres o el propio crismón. Interesante el trabajo de Février, P. A. y Poinssot, C., 'Le cierge et l'abeille. Note sur l'iconographie du baptistère découvert dans la région de Kelibia [Tunisie]', CahArch. 10 [1959] 148 ss.; Duval, op. cit., 227), sentada jugando con una muñeca, pero la estilización de los pájaros la centra en el mismo grupo. Debemos señalar también la falta de formulario y de símbolos claramente cristianos, si exceptuamos el cordero» (Palol, op. cit., en bibl. 342).

Bibl.: P de Palol, Arqueología Cristiana de la España romana, 337 ss. fig. 93 (dibujo del epitafio pintado), lám. CVIII.

35. Mosaico de Opus Sectile. Lám. 57.

Hallado en Itálica, en la calle de Trajano, en 1904

(y quizás también antes). «Encontróse en medio de la calle —escribe la Condesa de Lebrija— parte de este pavimento, que fue adquirido por la Comisión de Monumentos para trasladarlo al Museo. Encantada yo de su singular belleza, observé cuando lo extraían que el pavimento continuaba debajo del muro del corral que limitaba la calle, y habiendo adquirido dicho corral (propiedad de Andrés Valero), hice excavaciones que dieron por resultado la aparición de los que convenientemente restaurados hoy, pavimentan la galería de Levante y la de Poniente» (Conde de Bustillo, Discurso, 16). Como trozo de mayor autenticidad debe considerarse el del Museo, pues como la misma Condesa manifestaba en otra ocasión: «hice allí las excavaciones, encontrando las piezas que he puesto en los corredores bajos, pero no en la cantidad que están, pues luego los fui completando con piezas sueltas que los mismos vecinos de Santiponce encuentran por todas partes y me trajeron poco a poco» (R. Amador de los Ríos, «Notas», RABM 27 [1912], 270, nota).

De sus dimensiones primitivas nada sabemos, pero era de gran tamaño. Está compuesto de piezas admirablemente cortadas y que forman un motivo profuso o extensible (all-over-pattern) fundado en una combinación de rombos y círculos divisible en unidades de 90 cm. en cuadro. Los listeles son de serpentina; las puntas de lanza y los segmentos del círculo central, de mármol rojo siena; el cuadrado central, rosa, y en otros casos de granito pulido; los segmentos mayores son de jaspe amarillento; los otros, gris azulado. La entonación es muy delicada. Las piedras empleadas proceden todas de las canteras de la Sierra.

El tema aparece idéntico en la Domus del Amor y Psique de Ostia, que data de fines del siglo III y primera mitad del IV (Becatti, *Ostia*, n.º 49, lám. 219).

No sabemos si por esas fechas Itálica aún poseía recursos para llevar a cabo tales obras, pero el cotejo con el pavimento ostiense parece indicar que sí y que habrá que fechar este pavimento en tiempos del Bajo Imperio.

Museo Arqueológico y Casa de la Condesa de Lebrija.

Bibl.: M. Fernández López, Excavaciones en Itálica (1903), 84 ss., fig. en pág. 87; Amador de los Ríos, loc. cit.; A. García y Bellido, Italica, fig. 53.

36. Opus Sectile. Lám. 58, 1.

Hallado en 1924 en la Casa de la Exedra, de donde fue trasladado al Museo. No se dice en qué sala fue hallado ni se dan las dimensiones del departamento. Piezas muy bien cortadas y ajustadas. Se emplearon la serpentina, para cintas y algunos de los círculos centrales de la composición, el granito negro o gris oscuro para redondeles, el jaspe corinto para las estrellas y el mármol blanco y amarillento para listones y triángulos. La unidad temática mide 30 cm. en cuadro.

Siglos III-IV.

Bibl.: Parladé I, lám. III b; A. García y Bellido, *Italica*, fig. 52 y p. 132.

37. Opus Sectile. Lám. 58 b, figs. 8 y 9.

«El pavimento de este zaguán se encontró en el año 1902 en el corral de la casa número 23 de la calle de la Alegría, en Santiponce, propiedad de Manuel Romero, a una profundidad de cinco metros» (Conde de Bustillo, *Discurso*, 13).

El pavimento en cuestión ocupa un rectángulo de $12,25 \times 6,65$ m. con notable variedad de mármoles: el giallo antico (aunque sea en su variedad impura de Itálica), brocatello, cipollino, ágata, pórfido rojo, verde antico, pórfido verde, granito, africano, nero antico, todo en sus versiones españolas, cuyas procedencias están aún por determinar con exactitud. Lo más lujoso, y probablemente lo más auténtico, es el centro compuesto de un disco de granito gris azuloso, de 11 cm. de radio, rodeado de una circunferencia y de una corona de rayos blancos con triángulos pardos intermedios. El disco y su corona van inscritos en un cuadrado de mármol manchado de rosa; las enjutas intermedias son de serpentina verde. Cuatro discos de color cárdeno ocupan las esquinas de este cuadrado y de sus vecinos de calle. El resto del piso es una cuadrícula de calles rectangulares y cuadrados intermedios con círculos o cuadrados inscritos en toda la variedad de materiales antes señalada.

Siglos III-IV.

Casa de la Condesa de Lebrija (galera o zaguán).

38. Opus Sectile. Lám. 59, fig. 10.

«Las otras dos galerías que ocupan los corredores del Norte y del Mediodía son también encontradas en diferentes partes de los olivares que circundan aquella ciudad (Itálica)». Así dice la Condesa de Lebrija (en Conde de Bustillo, *Discurso* 26) dejándonos en la duda de dónde empieza y dónde termina la autenticidad de un piso como éste, en el cual una malla de óvalos y cuadrados de lados cóncavos encierra dos series de cuadrados oblicuos en una extensión considerable. El deseo de dar completo en lo posible el conjunto de materiales arqueológicos de Itálica nos impone la inclusión de estas galerías.

En Casa de la Condesa de Lebrija.

39. Opus Sectile. Fig. 11.

«En los ángulos de las cuatro galerías están colocados otros preciosos mosaicos que en Santiponce se encontraron junto a los que ocupan las galerías de Levante y Poniente» (Conde de Bustillo, *Discurso*, 16) Esto significa que se hallaban junto a nuestro número 35 de la calle de Trajano, aunque no nos expliquemos cómo ninguno de los cuatro fue a parar al Museo Arqueológico y todos pasaron a poder de la Condesa. «Este pavimento de teselas grises, rodeadas todas ellas de piquitos rojos y blancos, constituía un raro y original pavimento que continuaba al lado del anterior sin que nada los separara».

Trátase en realidad de un cuadriculado de cuadrados de mármol blanco con manchas grises azulosas entre calles de triángulos blancos y violetas. En los ángulos o cruces de estas calles hay una baldosilla cuadrada de jaspe ocre amarillento. Como en cada ángulo del patio hay uno de estos pavimentos con siete cuadrados por lado, viene a resultar un total de 196 cuadritos los aquí reunidos.

Fines del siglo III o comienzos del IV. En Casa de la Condesa de Lebrija.

MOSAICOS PERDIDOS

40. Mosaico de las Musas. Lám. 60.

Hallado en 12 de junio de 1839 durante las excavaciones de Ivo de la Cortina «al sur del Foro y no lejos de las ruinas que vulgarmente llaman los Palacios, puestas más al Occidente» (D. de los Ríos). «Enterrado de nuevo, pero sin fijar previamente el lugar preciso en que estaba, nos ha sido imposible encontrarlo, a pesar de cuantas investigaciones hemos hecho para conseguirlo» (P. Quintero, PMEI, p. 12).

Dimensiones totales, con orla incluida, 5,40 \times 3,40 m.

El marco, de tonalidad amarillenta, tiene un fuerte sabor arquitectónico que hace parecer al mosaico más propio de un muro o de una techumbre que de un pavimento. Como en todo lo demás, no sabemos en qué medida el dibujante transformó el carácter del original. Lo que quedaba del fondo estaba dividido en casetones, donde unos cuadrados oblicuos normales, con una florecilla en el centro, alternaban con otros de lados cóncavos. Seguían por dentro un cimacio de ovas, un filete, un cable, una hilera de dentículos y un nuevo filete. Por encima de éste, un terrazo sobre el que se exhibían de pie las nueve musas. Al cuadro le faltan tres pedazos que vendrían a suponer un tercio de su superficie. Enteras del todo no había más que dos musas y gran parte de una tercera. Ninguna se había perdido por completo. Su tamaño no era mucho menor que el natural.

Empezando por la izquierda, y según el dibujo de J. Amador de los Ríos reproducido en el artículo de su hermano Demetrio, encontramos parte de una musa con manto rojo. La sigue otra vestida de verde y violeta,

con cinturón carmesí y una larga flauta como atributo (Euterpe). Una posible Talía (siempre según el editor) mostrando una máscara cómica en su brazo extendido venía en tercer lugar. De la cuarta y quinta musas apenas quedan partes correspondientes a las piernas y a los pies. Aquí el editor ponía los nombres de Melpómene y Tersícore respectivamente. La musa del sexto lugar llevaba una lira y por tanto pudiera ser Polimnia. La sexta, entera, adopta una postura propia de la declamación, lo que acaso conviniese a Erato. La siguiente tenía algo en la mano, que si era un compás cerrado podría caracterizarla como Urania. La última es sólo una media figura sin más particularidad que el cabo de una especie de estola, y en ella se quiere ver a Caliope.

Aparte de los vivos colores que el cuadro presenta en el grabado, merece la pena consignar lo que el editor como testigo presencial observa y apunta sobre materiales y colores: Figurábase en él las carnes con mármoles rosáceos, jaspes de bajo color y pastas oportunamente coloridas. En las vestiduras tenían alabastros, mármoles, jaspes, pórfidos, pastas y vidrios que brillaban también en los collares, cinturones, coronas y demás ornamentos».

Demetrio de los Ríos, «Itálica. Descripción del Mosaico de las Musas descubierto en 1839», *Museo Español de Antigüedades* 1 (1872) 185 ss.

41. EL MOSAICO GRANDE, Lám. 76.

Así se llamaba el conjunto de dos mosaicos, uno de una estancia cuadrada y el otro probablemente de un corredor o antesala que se hallaban a la vista en Itálica cuando lo dibujó J. Amador de los Ríos. Había sido descubierto por Ivo de la Cortina. A juzgar por el dibujo que nos da la planta de tres muros, la estancia y el corredor se comunicaban por una ancha puerta con umbral de tres piezas de mármol, una de rosado, veteado de rojo, y otras dos de blanco con vetas rosadas. La estancia principal medía de lado ocho metros.

Entre la alfombra de esta estancia y los muros corrían como fondo dos franjas blanco y negras de doble meandro gamado. En los cuatro ángulos alfombrillas cuadradas, de los mismos colores, cruzadas por hileras dobles de grupos de cuatro puntos negros en sentido diagonal. En los lados correspondientes a la cabecera y el pie de la estancia el meandro es sencillo y hace alternar sus esvásticas con metopas rellenas de sendos nudos de salomón, amarillos y rojos.

La alfombra presenta en lo que es casi su centro geométrico una mancha discoidal, que puede corresponder a un pozo, no sabemos si antiguo o moderno. o al asiento de un pilar de sustentación del techo. Un ancho marco de trenza bordea el conjunto, dividido en una calle central y dos laterales, la primera tres veces más ancha que las laterales y partida en dos sectores: uno casi blanco y negro y otro de color, este último correspondiente a lo que hemos interpretado como pozo. Las tres franjas del primer sector están cubiertas de motivos profusos: un campo de flores cuatripétalas resultantes de la intersección de circunferencias y dos zonas laterales de parejas de peltas contrapuestas. La mayor parte del segundo sector estaba perdida. Parece que había primero una cenefa de cuadrados oblicuos, como un ajedrezado, y un rondo central con marco de cable y distintos motivos en las enjutas: en una un jabalí aculado haciendo frente a un perro y en la otra un niño desnudo, sentado en el suelo sujetando por las patas traseras a una liebre (detalle lám. 76 dcha.).

En los extremos de las calles laterales hallábanse las cuatro estaciones: Ver, con lagóbolon y un ramo de flores; Hiems velada; algo se conservaba de Aestas con su corona cereal y horquilla de aventar; Autumnus estaba casi perdido del todo, y ya en la Antigüedad su lugar había sido objeto de una restauración que también afectaba a un medallón vecino ocupado por un perro. En el lado opuesto, un medallón con un ave hacía pareja con el del perro. Luego vienen unos curiosos cuadros, como trípticos, con una tabla central y dos alas en forma de medios puntos. Cada uno de éstos está ocupado por un delfín. Uno de los cuadros muestra de frente a una cuadriga victoriosa con el auriga alzando en la diestra una corona; el otro, a un jinete

con dos caballos que bracean como gusta hacerlo el caballo andaluz. El jinete, que también exhibe una corona de laurel, lleva un casco o un gorro frigio.

El mosaico del pasillo ofrece en sus bordes una doble orla blanca y negra de arquillos entrecruzados. un fondo de dos paños distintos: uno de círculos y semicírculos con florones (cuadrados pequeños con ajedrezados y florecillas en los huecos) y otro de círculos más distanciados, aunque ligados entre sí por cables que prolongan los de sus marcos; una flor pequeña señala el centro de cada redondel. En los casetones intermedios es el nudo de salomón quien desempeña esa función. Entre ambos sectores, dando frente a la puerta un cuadro o alfombra con marco de trenza y tres figuras, por desgracia afectadas por lagunas: VE-NUS (con su letrero) en medio de los dueños de la casa. Las inscripciones puestas sobre sus cabezas nos dicen que ella se llamaba TVLIA, y él ...PRO (¿Apro?). El peinado de Tulia, bastante nítido, parece el que estaba de moda a mediados del siglo III (Otacilia Severa, la mujer de Filipo el Arabe, por ejemplo, lo llevaba así). Este pudiera ser un indicio importante para la fecha del mosaico,

Bibl.: Demetrio de los Ríos, en Monumentos Arquitectónicos de España VIII, 1876, lámina sin numerar con este pie: Mosaico de Itálica vulgarmente apellidado «el Grande»; A. García y Bellido, Italica, 135 s. lám. XVIII.; P. Quintero, PMEI, 10 s.: «En las excavaciones practicadas por don Ibo de la Cortina encuéntranse gran cantidad de mosaicos, que por diversas circunstancias, o se perdieron o enterráronse otra vez, para evitar su total destrucción. De algunos, sin embargo, nos han quedado noticias, como del que apareció en el año 1838, que representaba dos cabezas humanas [las dos estaciones mejor conservadas] de gran tamaño y varias figuras de caballos, aurigas y delfines, encerrados en casetones simétricos, orlados con varias labores».

42. Mosaico de Galatea, Lám. 77.

Hallado en 1874 en el olivar de Vázquez (cf. el plano de P. Quintero, fig. 2) y dibujado por J. Amador de los Ríos, a quien se debe nuestra lámina.

Dimensiones 12.2×9.2 m.

Por respeto a la costumbre hemos conservado la denominación de «Mosaico de Galatea», pese a carecer de fundamento. Su editor lo llamaba «Mosaico del peristilo del palacio» y lo de Galatea fue una ocurrencia posterior de alguien a quien la figura central recor-

daba a la Galatea de Rafael. Por aquellos años, además y en el mismo volumen de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, se publicó, esta vez con fundamento en el nombre, el mosaico de Galatea de Elche.

El dibujo de J. Amador de los Ríos es tan armonioso y su estampación tan exquisita, que uno estaría dispuesto a darlo todo por bueno, si en los medallones dibujados en detalle no se advirtiese el gusto decimonónico, y si no hubiese además motivo para sospechar e incluso sostener que alguna de las escenas está mal interpretada o falseada por el dibujante. Sorprende en efecto, que éste haya reflejado con tanta minuciosidad la grieta que afectaba al centro del pavimento y las lagunas que se hacían sentir en otros dos medallones (cuatro en total eran los perdidos), y en cambio, no se percatase de que el rival de Eros en la escena de la lucha no era el pajarraco con cuernos u orejas que allí aparece, sino el dios Pan de patas de cabra que embestía a su adversario con las manos puestas o atadas a la espalda. Otro tanto puede ocurrir en la escena equivalente a ésta en el tercio superior de la alfombra: allí hay una mujer y un hombre desnudos, él con una clava en la mano y un pie puesto sobre una bola, ella con una lanza en la mano. La pareja recuerda mucho, como observó la Srta. Sonsoles Celestino en su trabajo (inédito) sobre los mosaicos perdidos de Itálica, a la de Venus y Adonis del plato argénteo de Arten (Levi, AMP I, 82, fig. 30). Si las dos escenas dependen de un mismo cartón, lo que parece clava en el mosaico sería parte de la clámide de Adonis. Tales son, pues, algunos de los problemas que plantea la iconografía de este mosaico.

Salvo la alfombra central y la de cabecera, el resto, o sea el fondo con sus orlas y las dos alfombras cuadradas laterales, era predominantemente blanco y negro, a excepción de la orla de cable y de los motivos florales de la pareja de alfombras donde entra nítido el rojo. La alfombra de cabecera tiene mucho color: su tema parece haber sido el de un incendio forestal del que huyen tres ciervos, un león y una pantera. La alfombra central tenía una ancha bordura de roleos de acanto nacidos de dos matas plantadas sobre los extremos del eje longitudinal. El campo estaba repartido en medallones de dos tamaños, con tres grandes huecos poligonales en medio. En el central se hallaba una diosa sentada, probablemente Venus. De los otros dos ya hemos hablado. En los medallones se encuentran gallináceas, patos y quizá alguna otra ave de tamaño mediano. En cuanto a las figuras humanas, uno esperaría encontrar a las estaciones, pero los posibles atributos de éstas no están claros. La figura del ángulo inferior derecho lleva colgados de un palo un pato y un racimo; si el dibujo es correcto, difícilmente puede ser el invierno. En el ángulo vecino está quizá Luna con el creciente en el pelo y una falx en la mano; sobre ésta un hombre desnudo con clámide al hombro, arco y corona de laurel (tal vez Apolo, como representante del sol del estío). En el lado opuesto hay una joven sentada, con una gavilla en una mano y una fruta o algo por el modo en la otra, tal vez como Autumnus. Las otras dos figuras conservadas en parte pudieran ser un sátiro y una ménade, cada uno en su medallón correspondiente.

La composición del mosaico es tan similar a la de Johann-Philip-Strasse de Tréveris (Parlasca, RMD) que es difícil sustraerse a la idea de su relación, aunque el de Itálica sea mucho más antiguo.

Bibl.: Demetrio de los Ríos, *loc. cit.*, en n.º anterior; A. García Bellido, *Italica*, 136, lám. XIX.

43. Mosaico del Circo. Láms. 61-73.

Situación en plano de P. Quintero, fig. 2, a la derecha, con el rótulo «Mosaico publicado por Laborde».

Hallado en 1789. En la Real Academia de la Historia se conserva el que parece ser primer dibujo (reproducido en color en nuestra lám. 75), pues el mosaico aún no está descubierto del todo y conserva partes, que ya se habían perdido cuando se hizo el dibujo de Laborde. Acompaña a este primer dibujo la copia de una carta de Anselmo de Ribas, sin fecha, pero que debe ser muy poco posterior a la del hallazgo por la alusión a Capmany, y donde se dice: «Nada de lo que a Vm. han dicho que en Itálica se ha descubierto es así, y únicamente ha aparecido al sacar los cimientos de una casa un pavimento de un patio, en que hay un mosayco igual al diseño adjunto; le he visto muy despacio, porque aquí alborotó a estos aprendices de Literatura, que no son nada porque no tienen cabezas reflexivas y examinadoras. Y hallé que a media vara del nivel de la tierra estaba este pavim(en)to en que están dibujadas las Musas y parte de la fábula de Hipólito lla escena del circo, así interpretada por la caída v el destrozo de uno de los carros]; hay en él un algibe». «El algibe o pozo [el disco señalado en el dibujo en la zona perdida arriba a la izquierda] que se advierte en un lado del pavimento, según su construcción fue hecho p(ar)a recoger las aguas lluvias, u otras que se vertieran en él...».

«...pidiéndome Vm. que le envíe alguna disertación si ha salido (algo) en Sevilla, sería una majadería no decir algo, y aquí es difícil que nadie pueda decir aun lo que yo digo, y si no pregunte Vm. a Capmany, que lo he tenido aquí este otoño pasado y ha quedado convencido de que no hay aquí sino sólo lechuguinos...».

«...El (mosaico) descubierto en Itálica o Santiponce... no es comparable a ninguno de los descubiertos hasta ahora en España, porque aquéllos por su dibujo suponen ser obra en que florecieron las artes, y éste por suyo y por su mala typographía acredita que fue hecho en el tiempo bárbaro, como lo demuestra tener en la orla de la musa Polymnia un letrero que dice Polypnia...» (A. de Ribas, loc. cit.).

El dibujo (lám. 75) difiere tanto del publicado por Laborde (láms. 61 - 73) que cabría dudar de que el mosaico dibujado en los dos fuera el mismo. No vacilaríamos en dar por bueno el segundo (por lo pronto, muchísimo más minucioso que aquél) si después de publicado éste no se hubiesen hecho otros, como el de Matute, que ponen de relieve notables discrepancias (v. gr. en el de Matute los medallones son tangentes entre sí y con las cenefas del centro y de los lados) e incluso se hubiesen hecho promesas como la de Demetrio de los Ríos de publicar otros dibujos (en este caso los hechos por Delgado en 1818), aunque esas promesas quedasen incumplidas.

Pese a todo, y por la rareza y el precio de la publicación de Laborde, los editores de este Corpus hemos considerado oportuno, aunque sea a beneficio de inventario, reproducir el material gráfico de Laborde como elemento de estudio para anticuarios e incluso como importante testimonio histórico para la arqueología española.

Medía este mosaico 13 metros de largo por 9 de ancho.

Pocas observaciones aprovechables hay en el texto de Laborde. Quizá al lector le interese saber que el autor interpreta como «cigüeña» el pájaro situado debajo del medallón de la máscara cómica, considerada como representación de Talía, y que el objeto que hay entre ambos al fondo a la derecha es según el mismo, una mesa pequeña embutida en marfil con tres pelotas encima. El objeto que acompaña a Terpsícore (escrito

el nombre Trepsichore) es considerada plano (o maqueta) de una sala de baile. El díptico que acompaña a Caliope hace recordar oportunamente al editor que esta musa *Libris heroica mandat*. Por último se entiende que el niño que lleva una canastilla de higos representa al estío (Aestas), que el del vestido verde y pájaro se refiere a la primavera (Ver), así como el de la liebre y el carcaj corresponde al invierno (Hiems).

Sobre el conjunto García y Bellido hizo una síntesis tan cabal como tantas otras debidas a su pluma: «Pero va hacia fines del siglo (el XIX) Berlanga no vio más que restos de la cenefa. Su interés radica principalmente en las escenas de carreras de carros en un circo, que se dibuja en el mosaico al modo de un plano. Corren los caballos, vuelcan los carros, y todo gira alrededor de la spina, que aparece casi totalmente perdida ya en este dibujo. El resto de la superficie está ocupado por treinta y seis medallones con bustos representando Musas y otras figuras mitológicas o con figuras de animales reales (liebres, pájaros, leones, etc.) o fantásticos, como centauros. Es importante hacer constar que esta magnífica pieza musivaria llegó con la firma de sus autores, que no fueron otros que MAS-CEL y MARCIANUS, los cuales debieron de trabajar, como se deduce de su propia obra, en el siglo III» (A. García y Bellido, Italica, 135).

La observación última es por lo menos discutible, pues los nombres están al lado de figuras y uno de ellos, Marcianus, consta como grafito de auriga en el teatro y tal vez corresponda al mismo auriga representado en su carro en un mosaico de Mérida con el rótulo «Marcianus nicha» (CMREsp. I, n.º 43, B).

Los motivos de la bordura, inclusos en cuadrados, pudieran coincidir, en parte al menos, con los de la alfombra del mosaico n.º 1 de la Casa del Nacimiento de Venus (A. Canto, en *Habis* 7 [1976] 300 ss. fig. 3). El cotejo le permite a uno discernir nudos de salomón, discos con dos peltas que dan lugar a dos círculos intermedios, trenzas múltiples y tal vez algún otro, pero las coincidencias son menos que la similitud del efecto decorativo.

Finales del siglo III o principios del IV sería una fecha lógica para el más célebre de los mosaicos italicenses perdidos.

Bibl.: A. de Laborde, Descripción de un pavimento en mosaico descubierto en la antigua Itálica, hoy Santiponce en las cercanías de Sevilla, Madrid 1806.

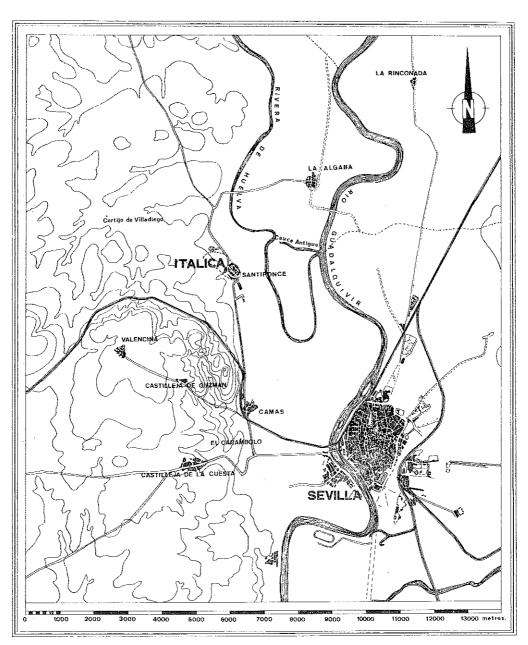


Fig. 1. Situación de Itálica en el valle del Guadalquivir



Fig. 2. Plano de Itálica y Santiponce en 1902, con situación conocida de mosaicos. El «circo» es el anfiteatro; el «teatro» la exedra de la casa de este nombre, Los mosaicos del «olivar de Vázquez» ocupaban el lugar de lo que luego se convirtió en cementerio de Santiponce. Según Pelayo Quintero.

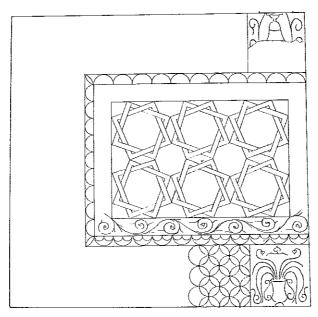


Fig. 3. Croquis del Mosaico de Ibarra (n.º 5) y de lo que eran su fondo y alfombras laterales, según P. Quintero.

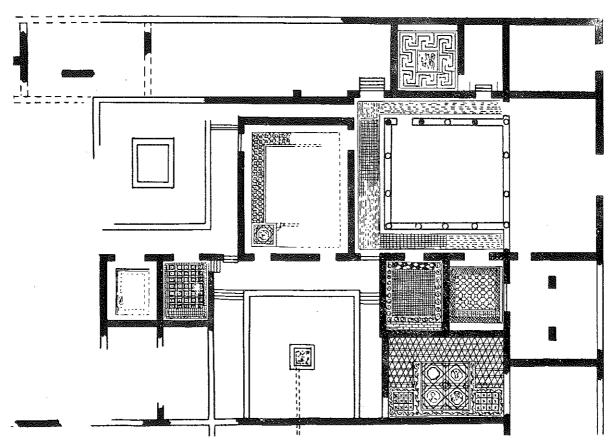


Fig. 4. Itálica. «Casa de Hylas». El mosaico n.º 5 corresponde al de la parte superior. Los otros se conservan in situ. Según Garcíi y Bellido.

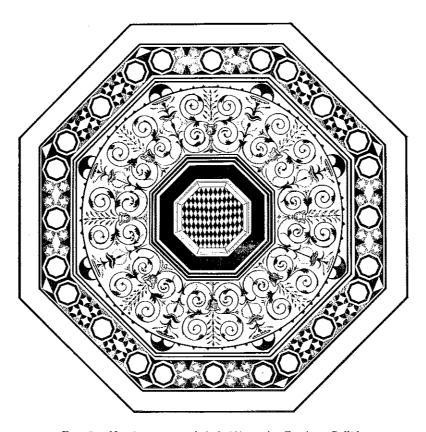


Fig. 5. Mosaico octogonal (n.º 10) según García y Bellido

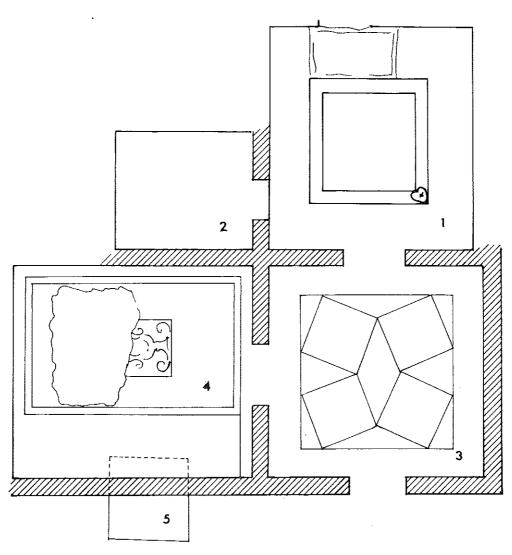


Fig. 6. Croquis de una casa de las «Eras del Monasterio» y de los mosaicos ballados en la misma (números 19-23). Según P. Quintero.

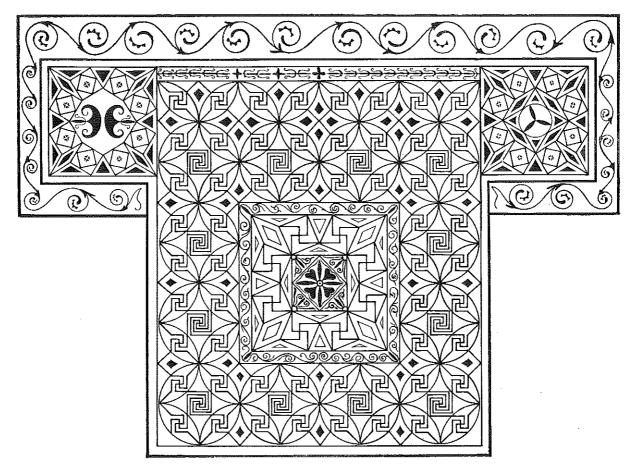


Fig. 7. Conjunto del mosaico de los círculos con esvásticas (n.º 24), según García y Bellido

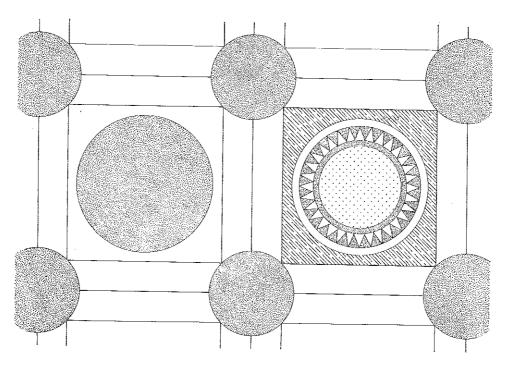


Fig. 8. Sectile n.º 37. Centro. Según García y Bellido

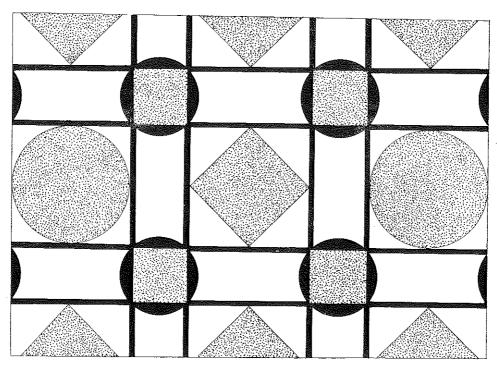


Fig. 9. Sectile n.º 37. Esquema del campo, según García y Bellido.

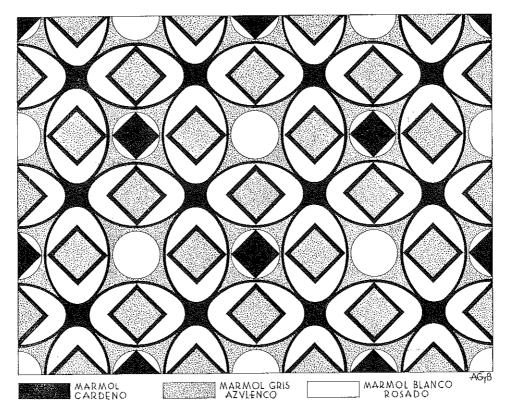


Fig. 10. Sectile n.º 38. Esquema según García y Bellido.

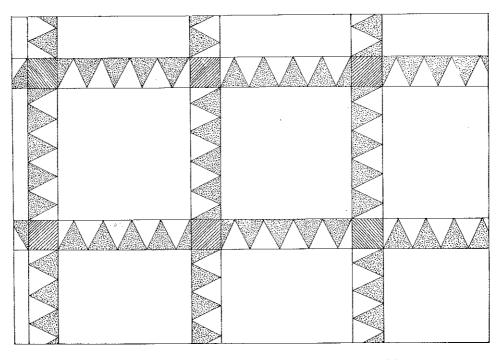
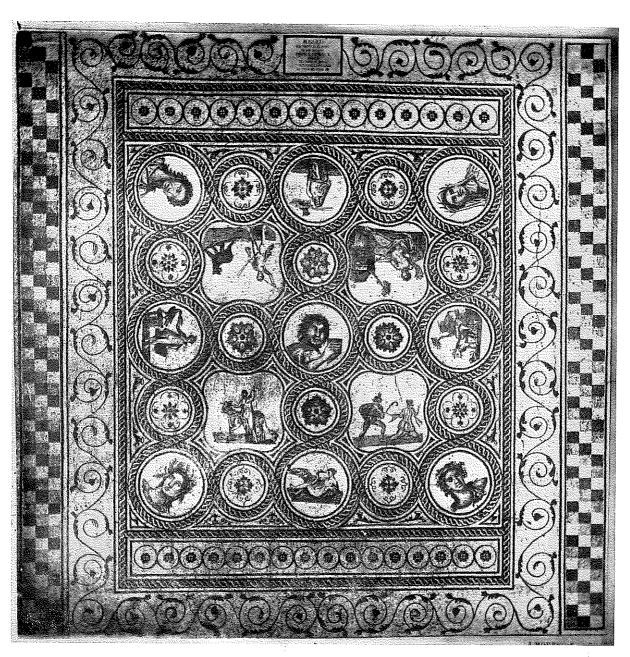


Fig. 11. Sectile n.º 39. Esquema según García y Dellido.



Núm. 1. «Los amores de Zeus». Casa de la Condesa de Lebrija





Núм. 1. Detalles: a) Leda; b) Autumnus





Núm. 1. Detalles: a) Aestas; b) Europa





Ņим. 1. Detalles: a) Antiope; b) Io





Núм. 1. Detalles: a) Polifemo (?); b) Ganimedes





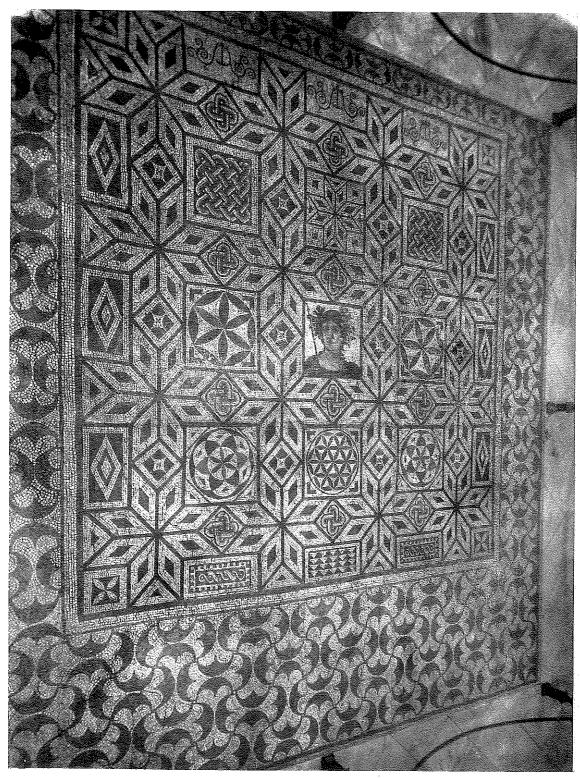
Núм. 1. Detalles: a) el Nilo; b) Arkas y Calipso







Núм. 1. Detalles: a) Dánae; b) Ver; e) Hiems



Núm. 2. Mosaico con busto de Baco. Museo Arqueológico Provincial



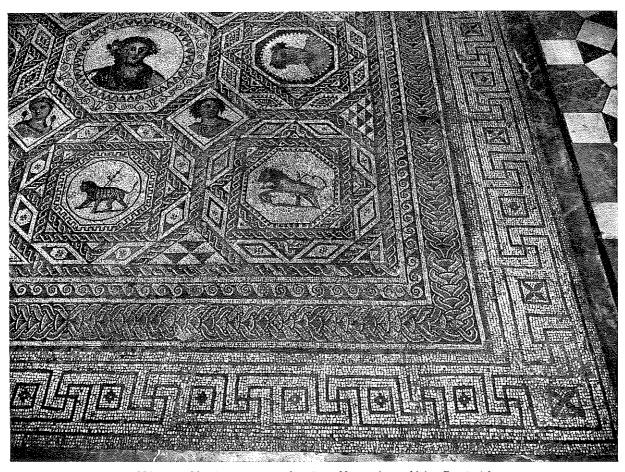
Núм. 2. Detalle





Núm. 2. Pseudoemblema y detalle





Núm. 3. Mosaico con temas báquicos. Museo Arqueológico Provincial

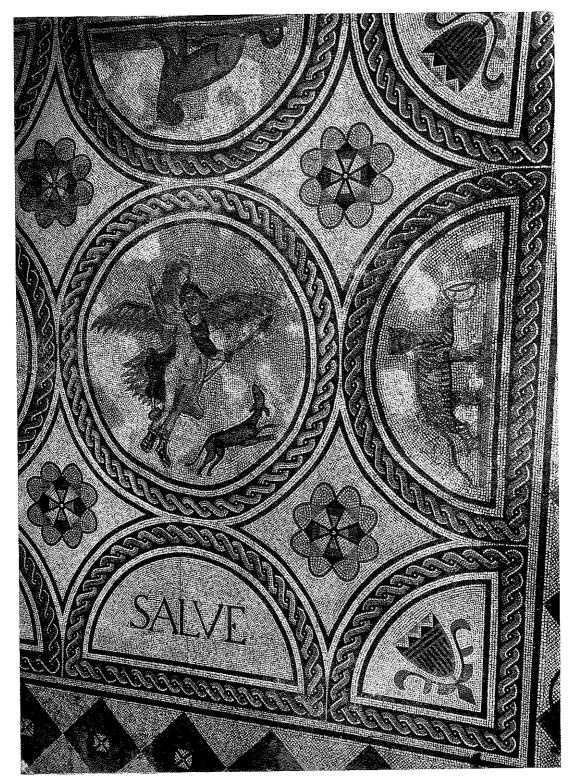


Núм. 3. Detalle





Núм. 3. Detalles



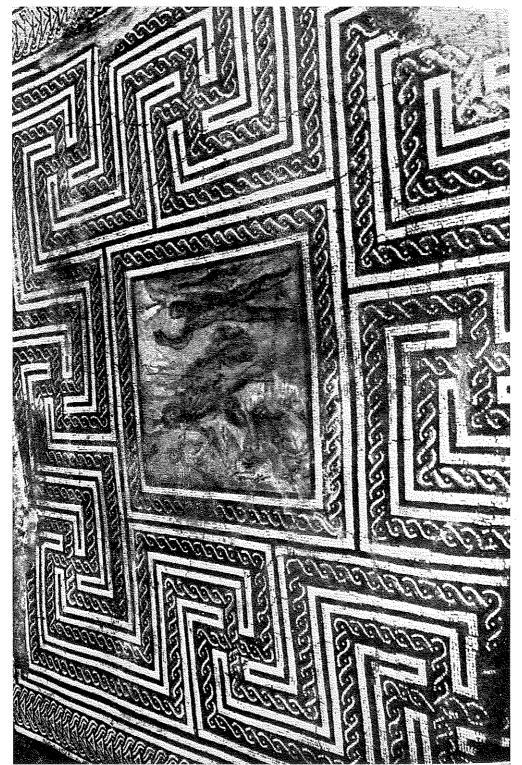
Núm. 4. Mosaico de Ganimedes, recompuesto modernamente. Casa de la Condesa de Lebrija



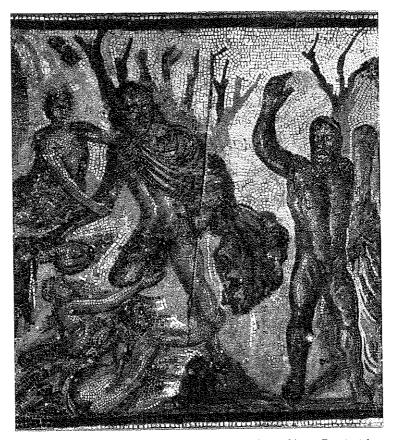
Núm. 5. El llamado mosaico «de Ibarra», Detalle de la alfombra



Núm. 5. El mosaico de Ibarra a raíz de su aparición, sin la transformación a que fue sujeta la orla. Dibujo remitido por P. Quintero al Ministerio de Instrucción Pública en 1902. Real Academia de la Historia

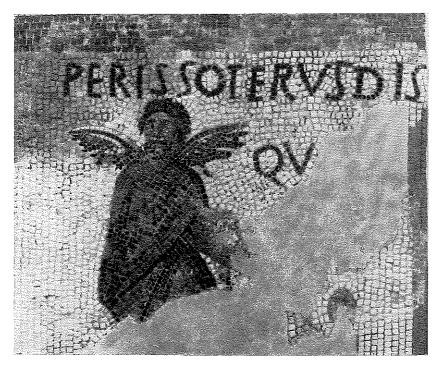


NÚM. 6. El mosaico de Hylas en su emplazamiento original. Situación en plano fig. 4



Núm. 6. El cuadro de Hylas en el Museo Arqueológico Provincial

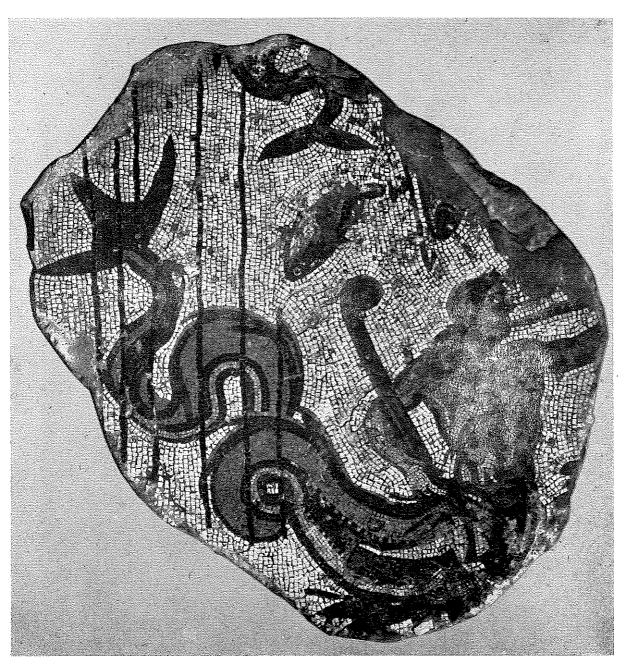




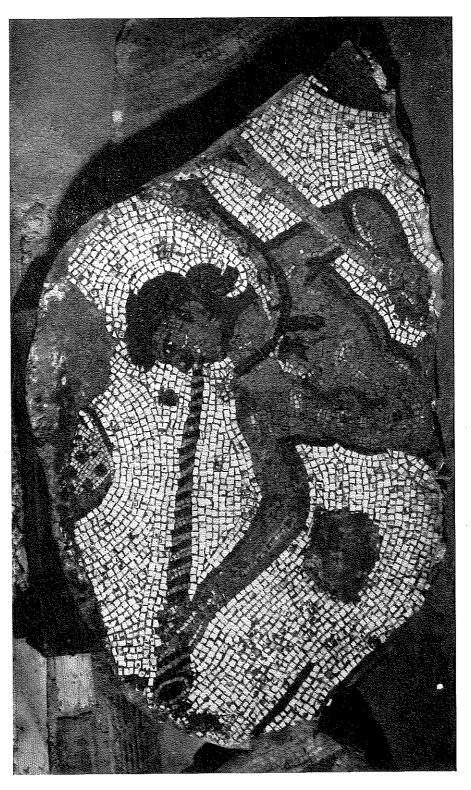
Núm. 7. Mosaico de Perissoterus antes y después de la restauración. Museo Arqueológico Provincial



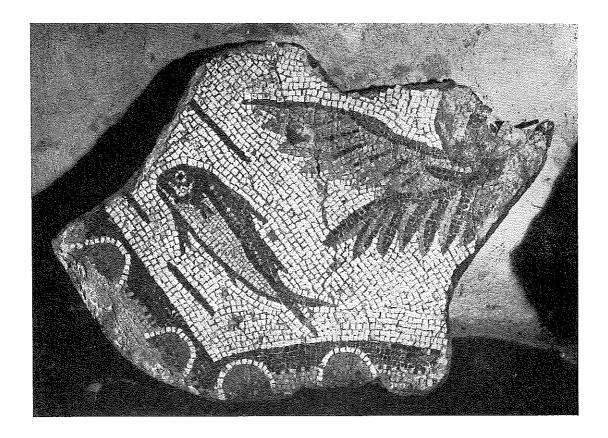
Núm. 8. Fuente de los Tritones. Museo Arqueológico

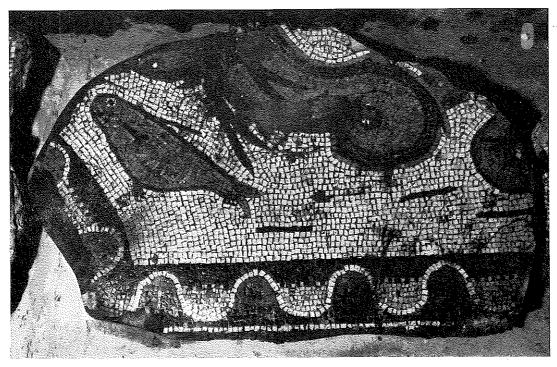


Núм. 8. Fragmento 1



NÚM. 8. Fragmento 2

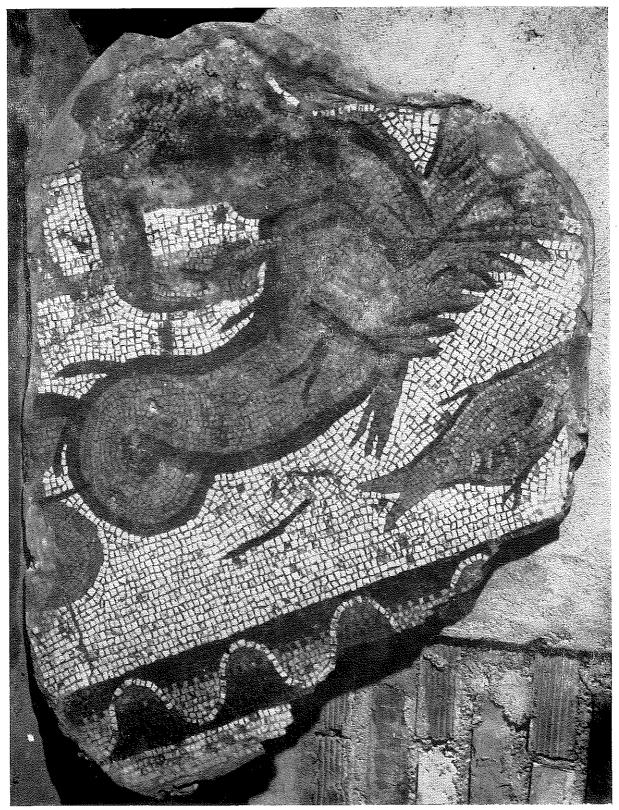




Núm. 8. Fragmentos 3 y 4

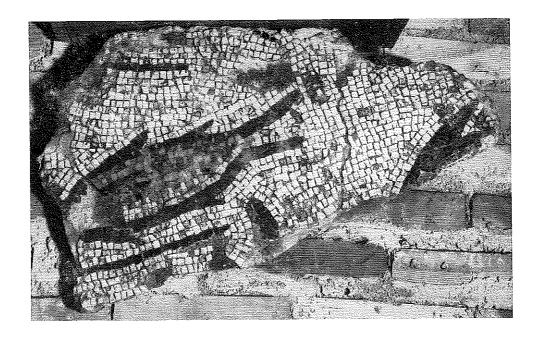


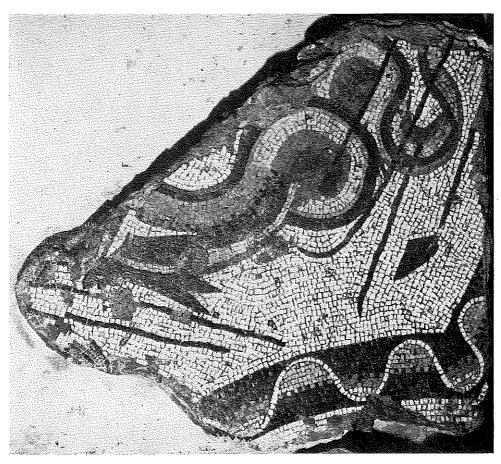
Núm. 8. Fragmento 5



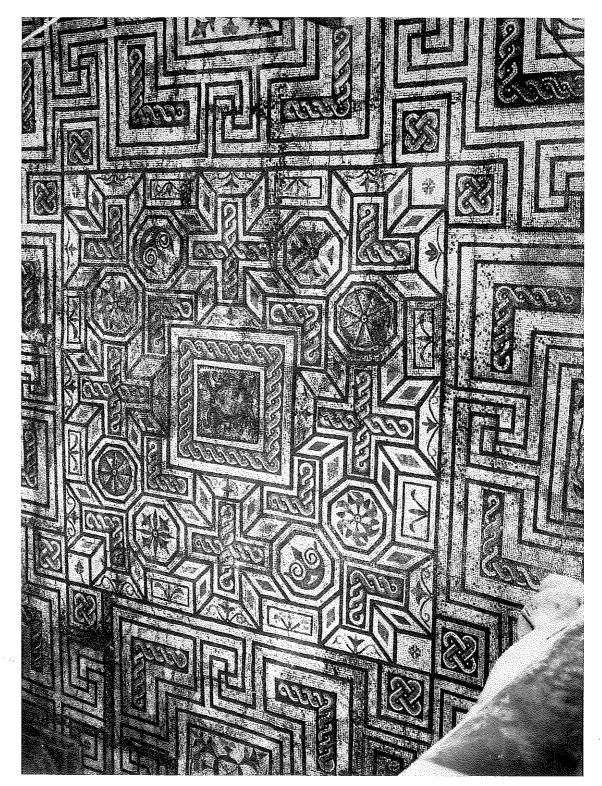
Núm. 8. Fragmento 6



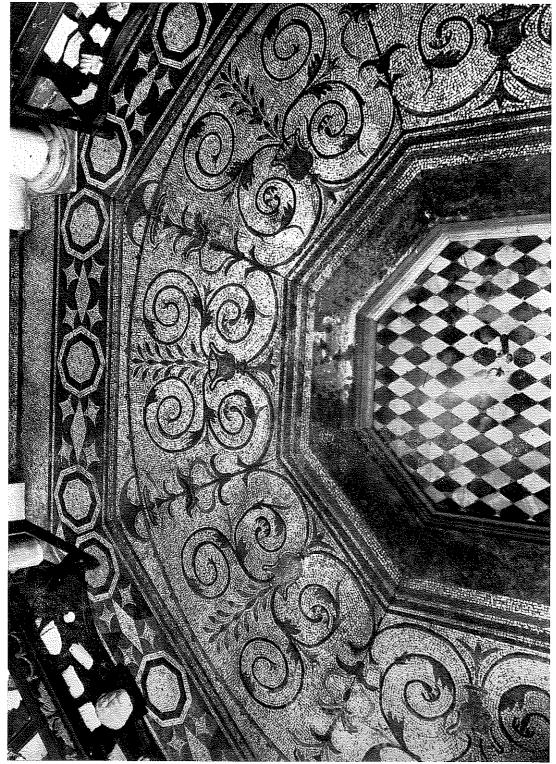




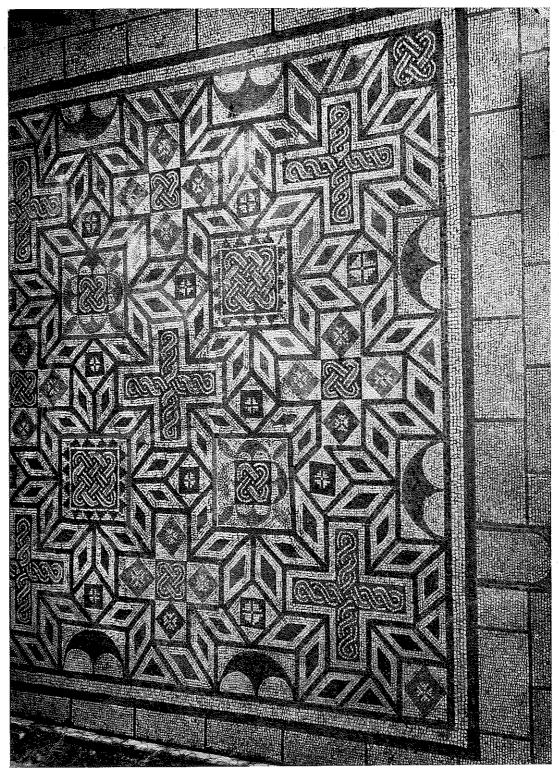
Núм. 8. Fragmento 11 (arriba) y 10 (abajo)



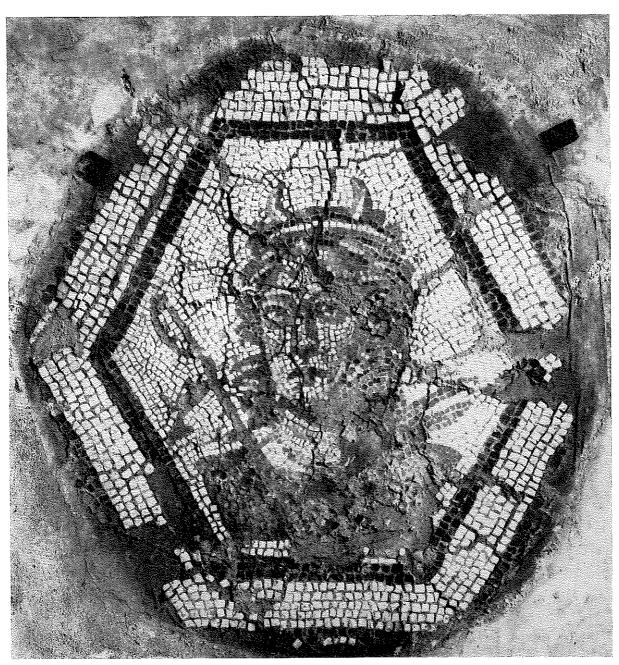
Núm. 9. Mosaico con emblema de Medusa. Casa de la Condesa de Lebrija



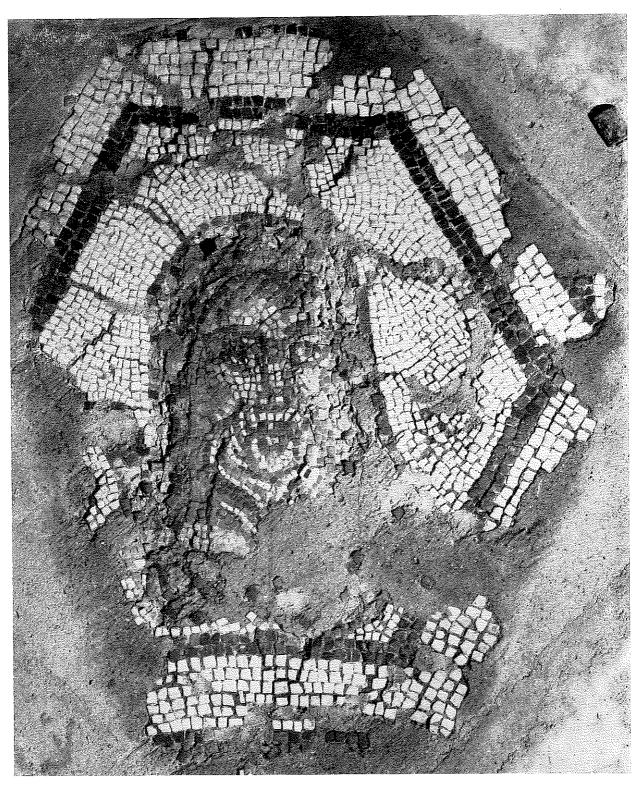
Nóm. 10. Mosaico octogonal. Casa de la Condesa de Lebrija. Cf. dibujo de conjunto en fig. 5



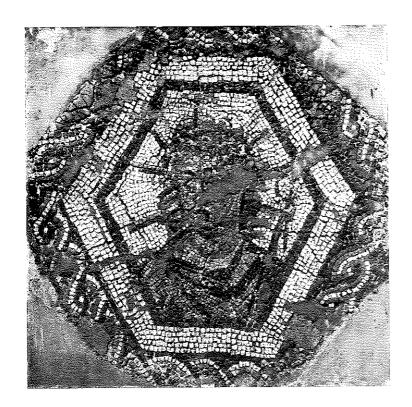
NÚM. 11. Mosaico con cruces de cable. Casa de la Condesa de Lebrija



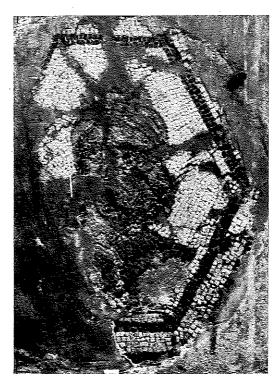
Núm. 12, 1. Busto de Luna. Casa de la Condesa de Lebrija



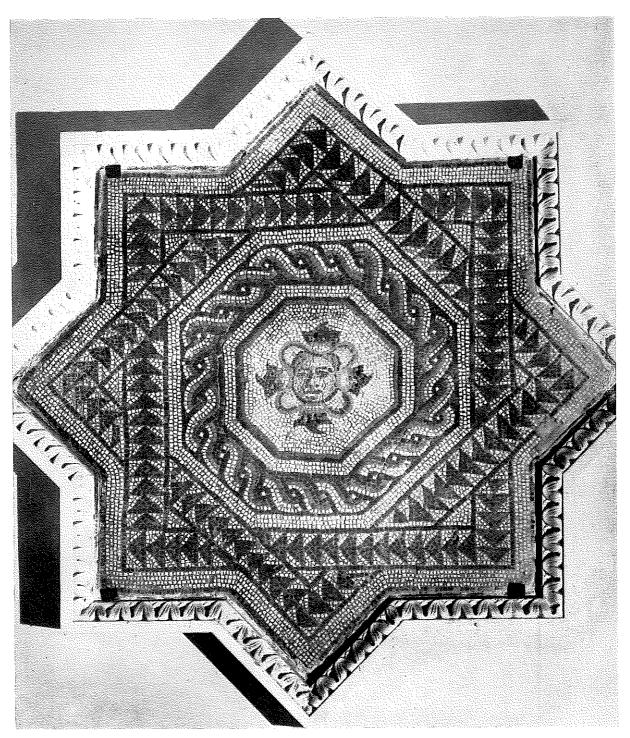
Núm. 12, 2. Busto de Saturno. Casa de la Condesa de Lebrija



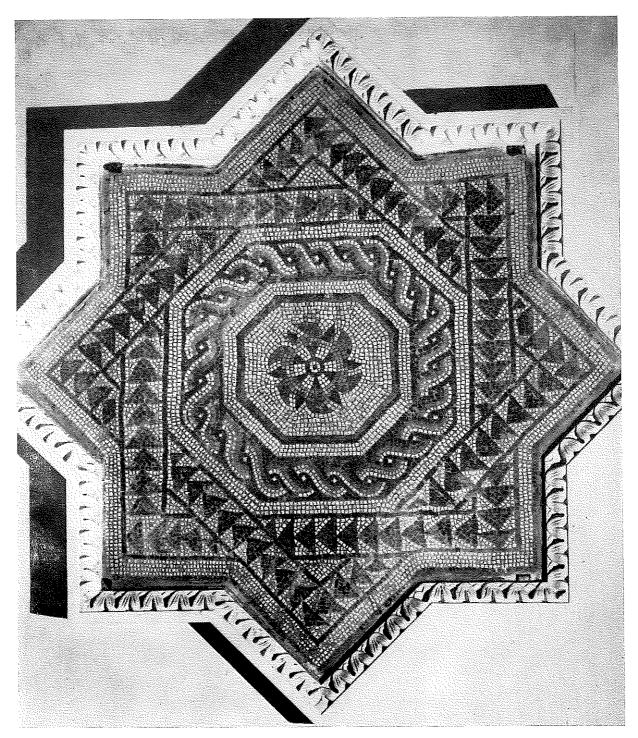
Núм. 12, 3. Busto de Sol



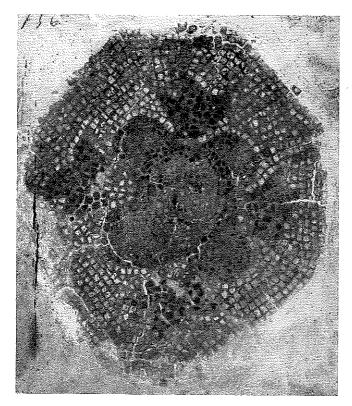
Núm. 12, 4. Busto de Venus. Los dos en Casa de la Condesa de Lebrija



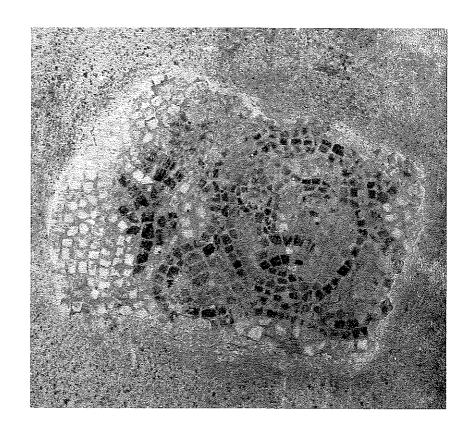
Núm. 13, 1. Estrella con rostro Casa de la Condesa de Lebrija



Núm. 13, 2. Estrella con florón. Casa de la Condesa de Lebrija



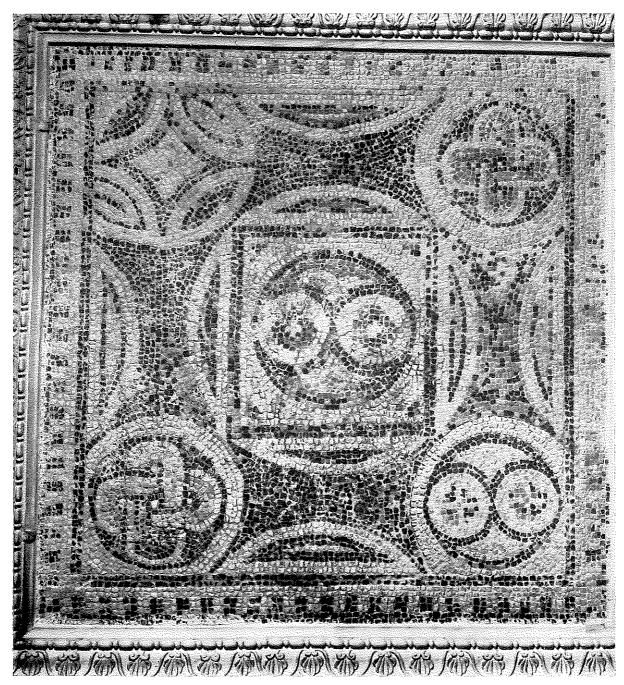
Núm. 13, 3. Flor con rostro humano. Museo Arqueológico Provincial



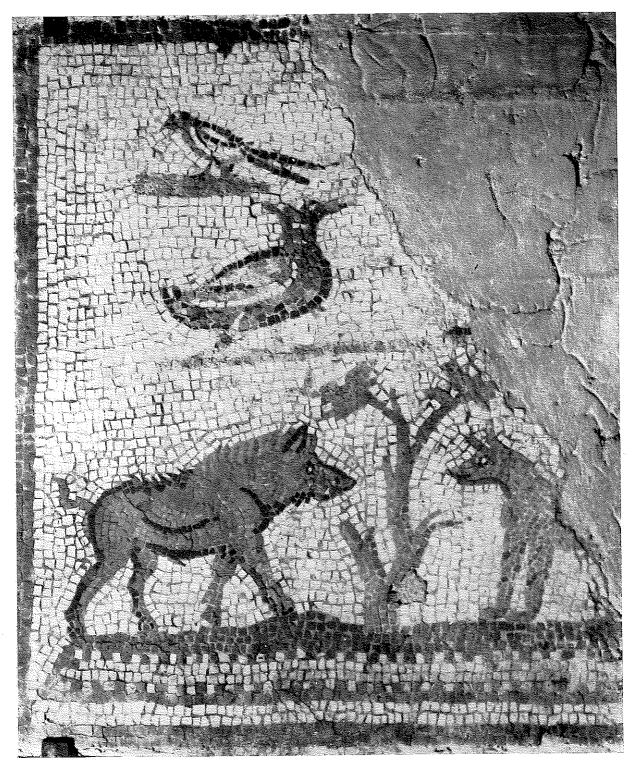
Núm. 13, 4. Flor con rostro humano. Museo Arqueológico Provincial



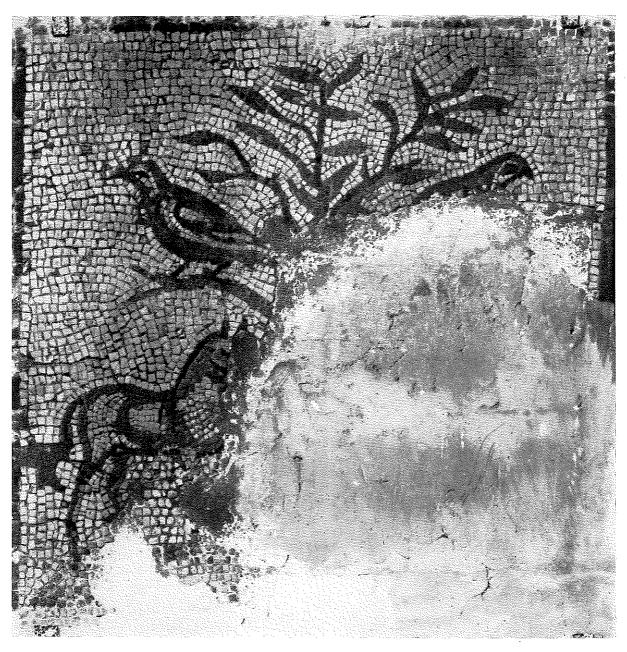
Núm. 14. Fragmentos con busto de Baco. Casa de la Condesa de Lebrija



Núm. 15. Composición de círculos. Casa de la Condesa de Lebrija



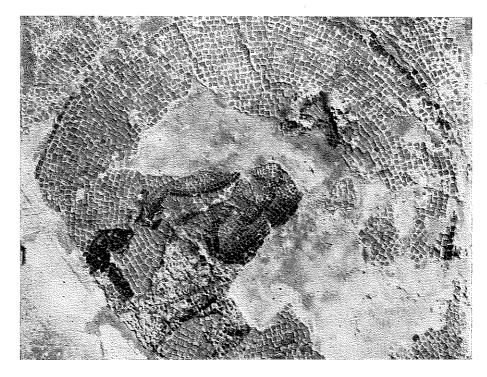
Núм. 16, 1. Jabalí y perro. Casa de la Condesa de Lebrija



Núm. 16, 2. Caballo y pájaros. Casa de la Condesa de Lebrija



Núm. 17, 1. Sátiro y ménade. Condesa de Lebrija



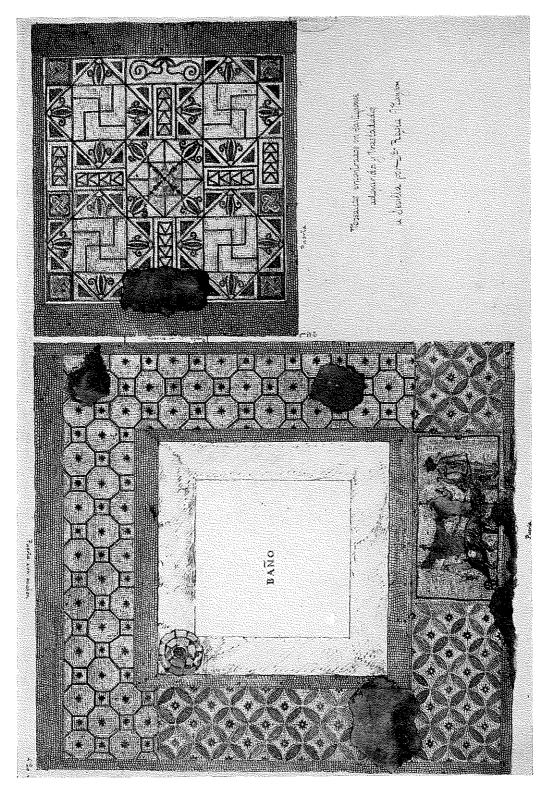
Núm. 17, 2. Baco y pantera. Condesa de Lebrija



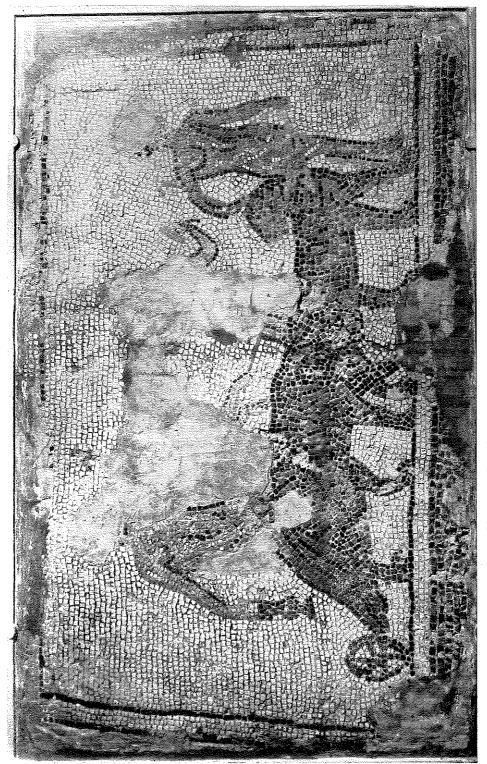
NUM. 18. Parquento de medallones. «Jinete del tigre». Condesa de Lebrija



Nóm. 18. Pavimento de medallones, continuación de lámina anterior. En el rondo un jabalí. Casa de la Condesa de Lebrija



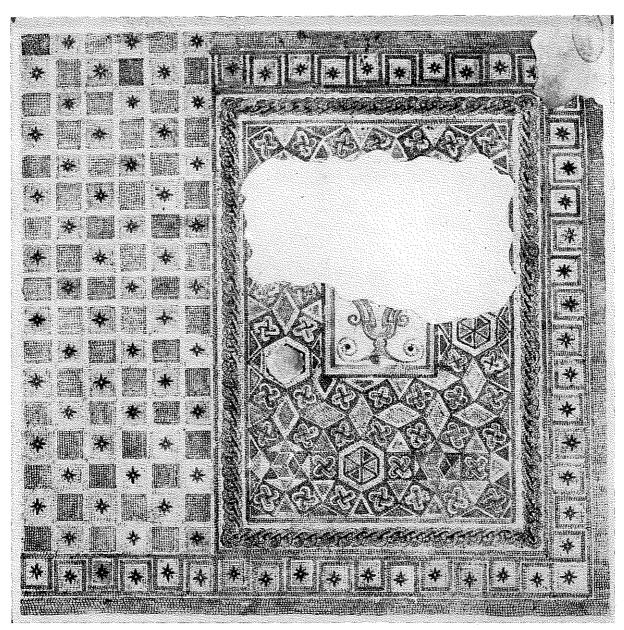
NÚM. 19. (izquierda) y NÚM. 20. (derecha). Mosaicos de dos babitaciones de una casa de Itálica, de las cuales, sólo se levantó el cuadro del Triunfo de Baco. Dibujo remitido por P. Quintero. Madrid, Real Academia de la Historia. Véase plano en fig. 6 nÚMs. 1 y 2



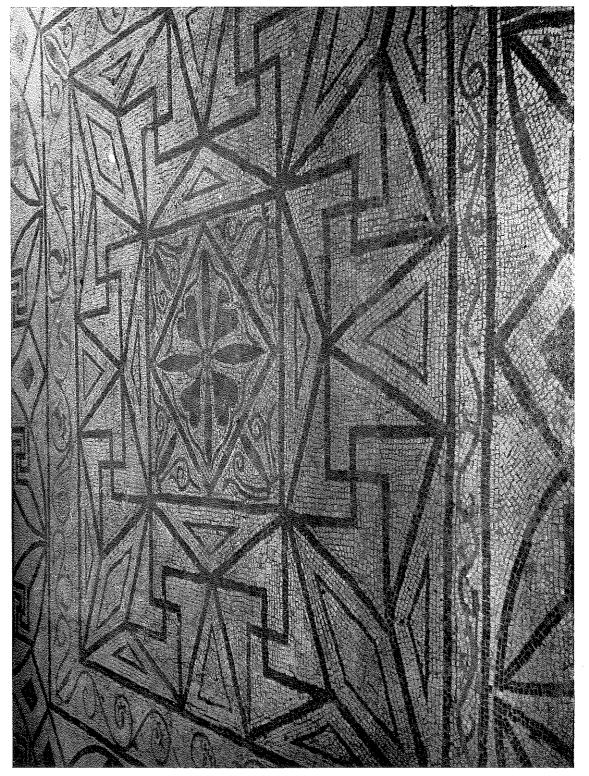
Núm. 19. Triunfo de Baco. Casa de la Condesa de Lebrija



Núm. 21. Mosaico de la misma casa que los anteriores, fig. 6, habitación núm. 3. Casa de la Condesa de Lebrija. Dibujo remitido por P. Quintero. Madrid. Real Academia de la Historia



Núm. 22. Mosaico de la habitación núm. 4 de la misma casa (fig. 6) de Itálica. Casa de la Condesa de Lebrija. Dibujo remitido por P. Quintero antes de la restauración. Madrid, Real Academia de la Historia



Núm. 23. Alfombra central del conjunto de la fig. 7. Casa de la Condesa de Lebrija



Núm. 24. «Mosaico de los peces», en Casa de la Condesa de Lebrija, extraido de un nivel inferior (fig. 6, núm. 5) al de la hebitación donde se hallaba el reproducido en la lámina anterior. En los peces del tramo inferior, muy claras las sombras proyectadas. Compárese detalle en color en lámina 74.



Núm. 25, 1. «Apolo». Colección Santiago del Campo



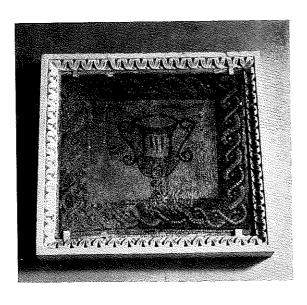
Núm. 25, 2. Ver. Colección Santiago del Campo



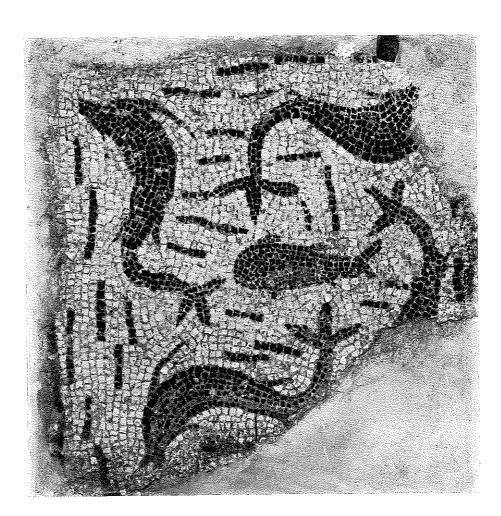
Núm. 25, 3. Hiems. Colección Santiago del Campo



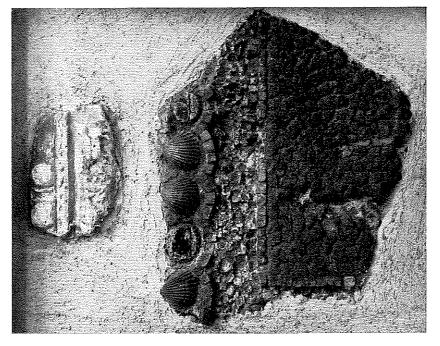
Núm. 26. Opus signinum. Casa de la Condesa de Lebrija.



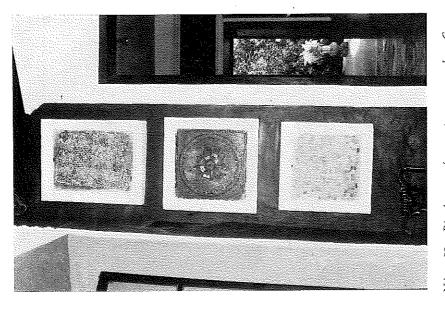
Núm. 27. Crátera. Casa Condesa de Lebrija



Núm. 28. Delfines. Casa Condesa de Lebrija



Núm. 30. Mosaico parietal de conchas. Museo Arqueológico Provincial



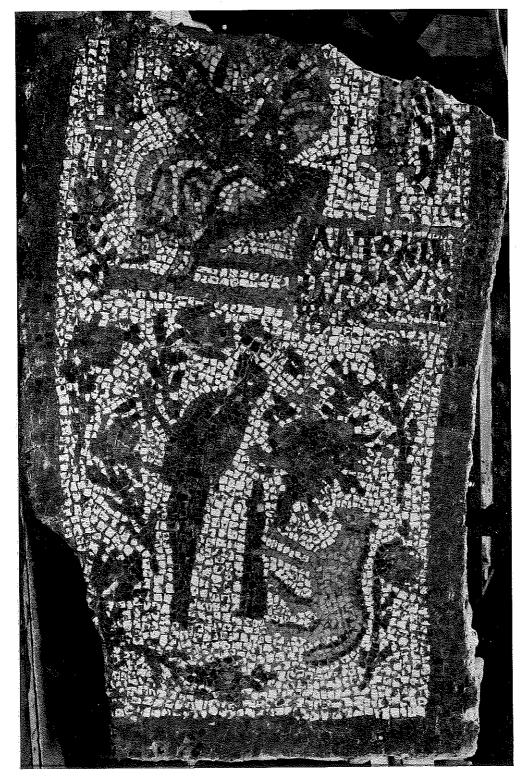
Núm. 29. Rincón con fragmentos enmarcados. Casa Condesa de Lebrița



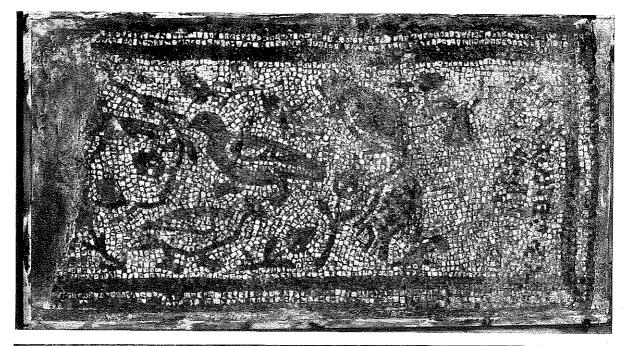
Núm. 31. Fragmento con figuras. Museo Arqueológico Provincial



Núm. 32. Fragmento con pajarito. Museo Arqueológico Provincial



Núm. 33. Mosaico sepulcral de Antonia Vetia. Museo Arqueológico Provincial

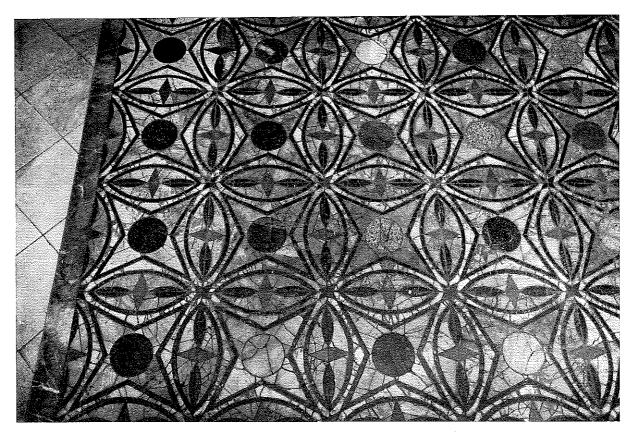




Núm. 34. Mosaico sepulcral de Maria Severa y plancha de estuco pitado a la que se superpone. Museo Arqueológico



Núm. 35. Opus sectile. Casa de la Condesa de Lebrija (otra parte menor en el Museo Arqueológico)



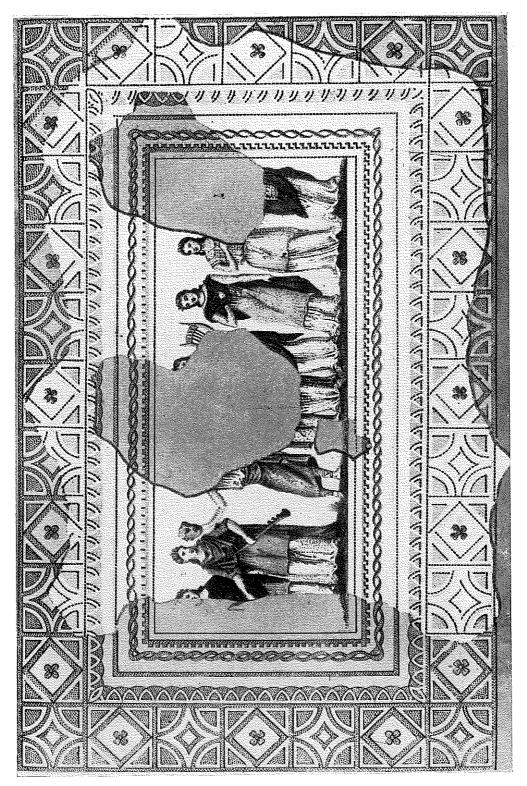
Núm. 36. Opus sectile. Museo Arqueológico Provincial



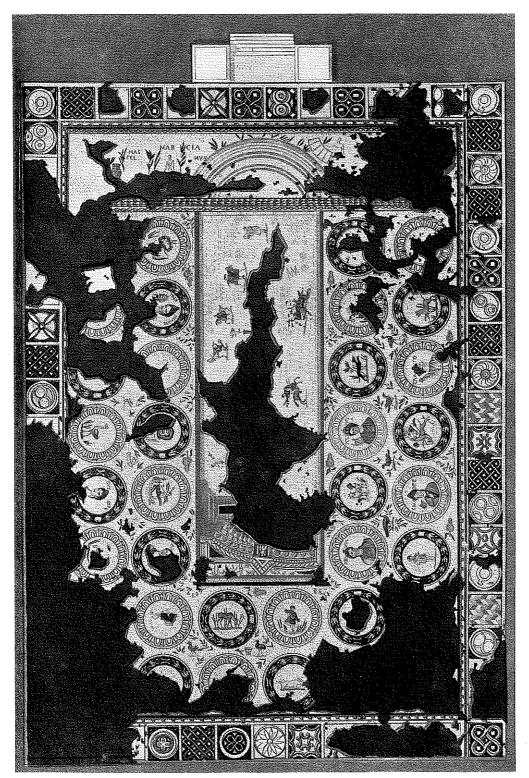
Núm. 37. Opus sectile. Casa de la Condesa de Lebrija. Cf. dibujos en figuras 8 y 9



Núm. 38. Opus sectile. Casa de la Condesa de Lebrija. Dibujo en fig. 10



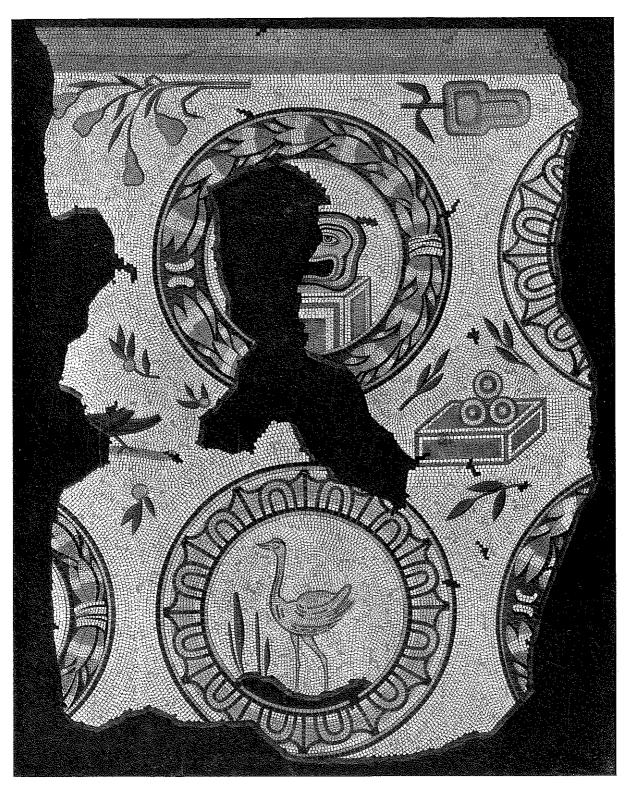
NÚM. 40. Mosaico de las Musas, según dibujo de José Amador de los Ríos



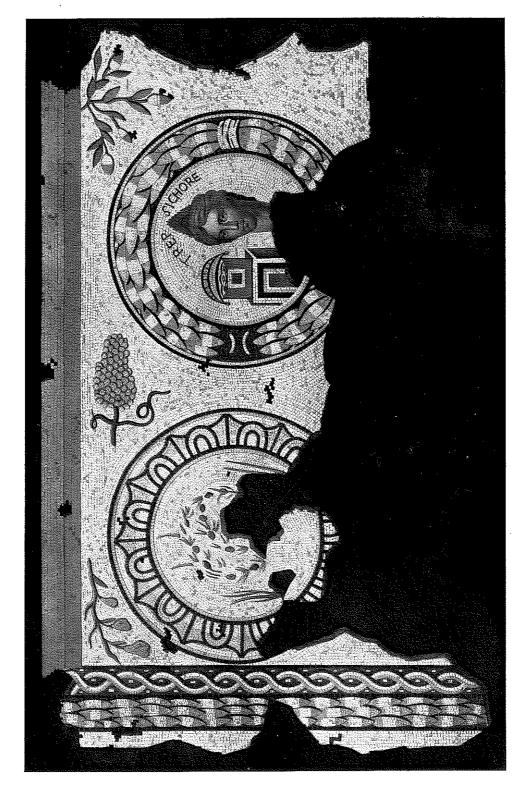
Núm. 43. El Mosaico del Circo, según Laborde. Compárese con lám. 75



Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. II



Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. III



Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. IV



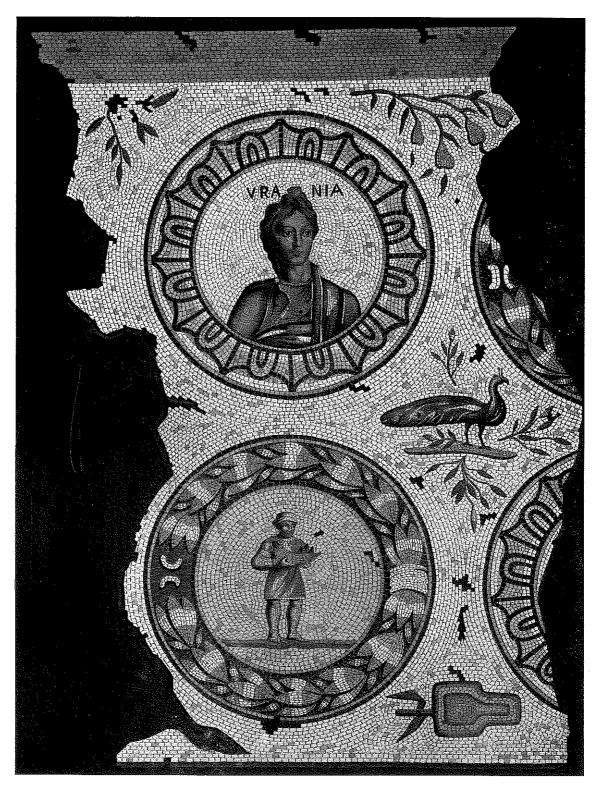
Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. V



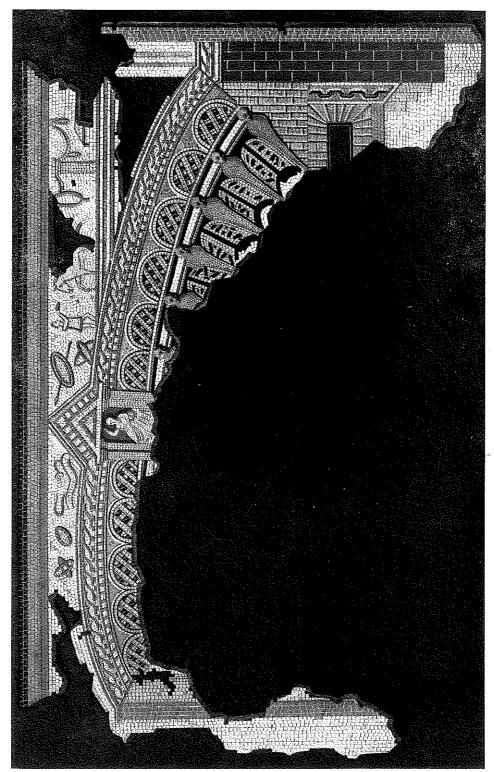
Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. VI



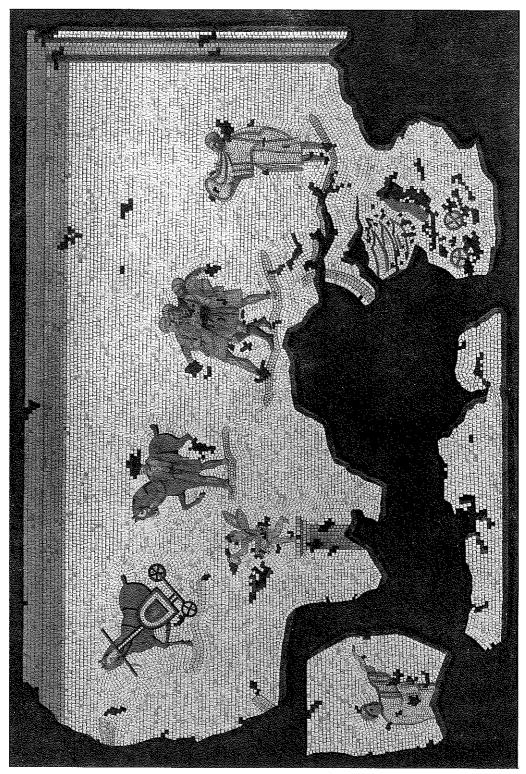
Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. VII



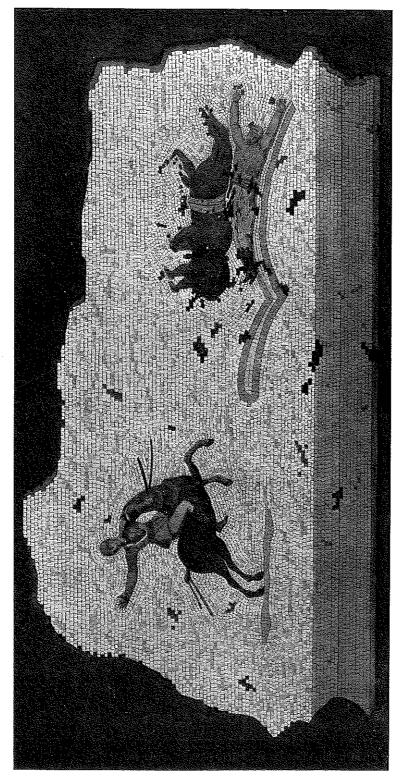
Nим. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. VIII



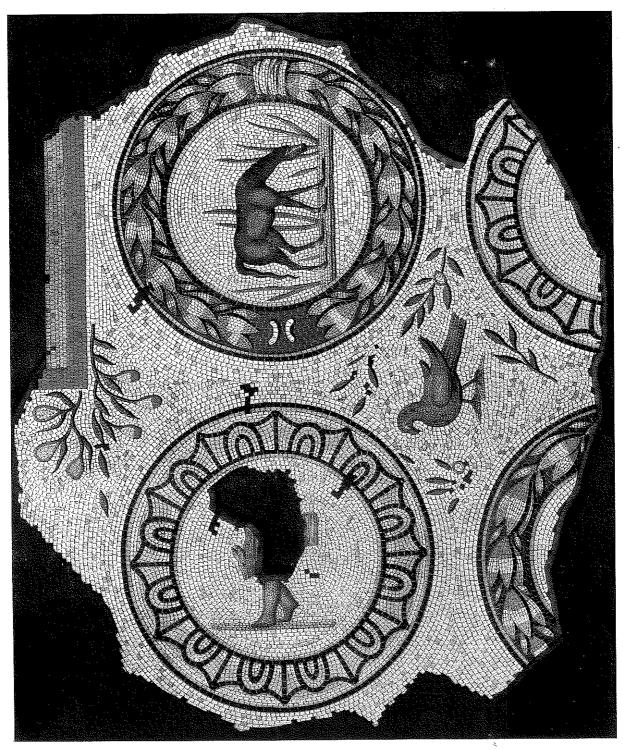
Nóm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. IX



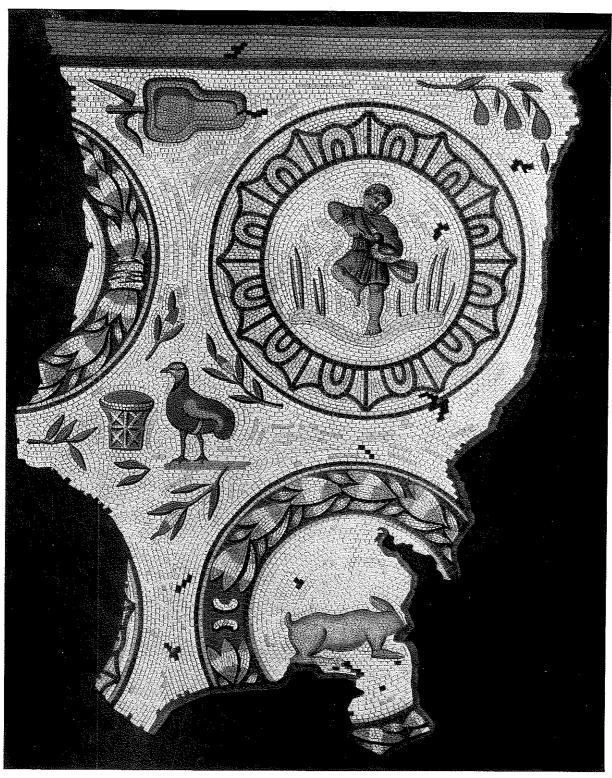
Ným. 43. Mosaico. del Circo. Detalle según Laborde, pl. XI



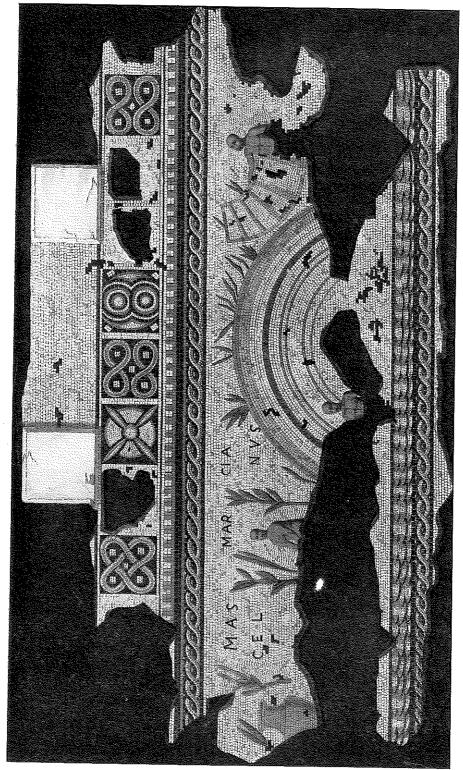
Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. XII



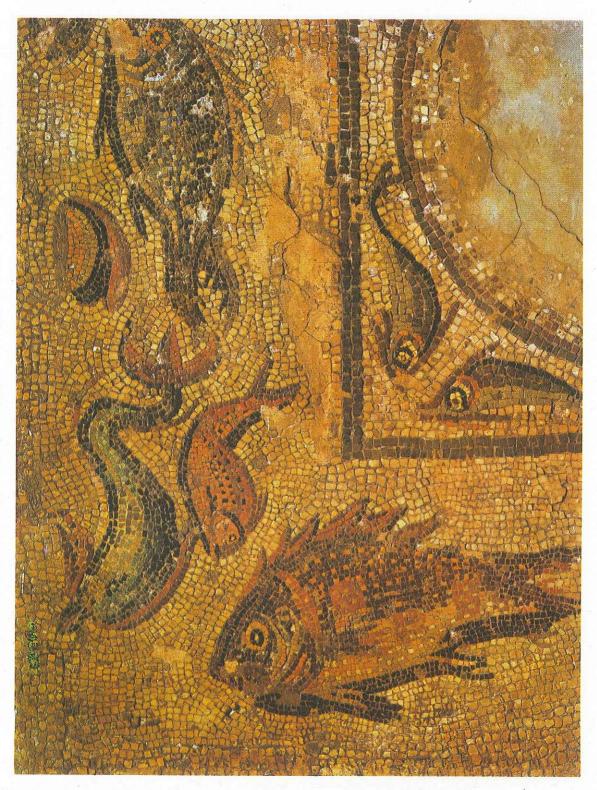
Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. XIII



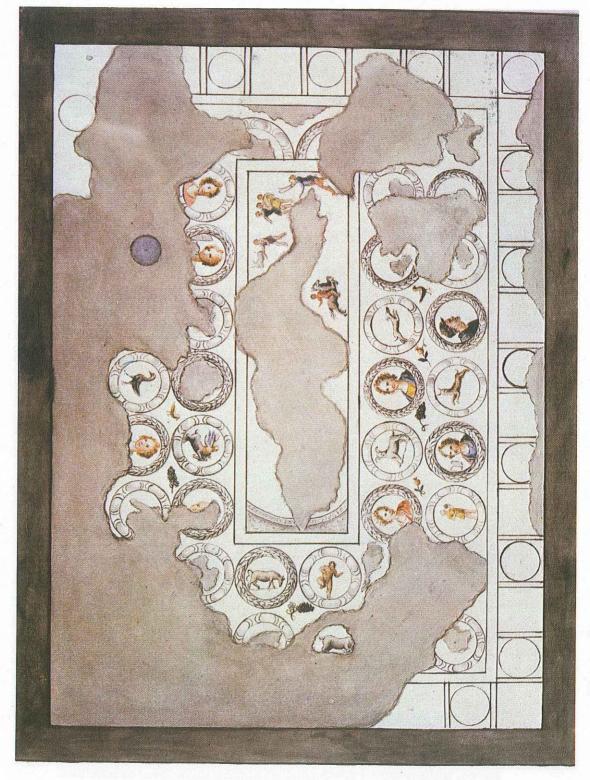
Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. XIV



Núm. 43. Mosaico del Circo. Detalle según Laborde, pl. XVI



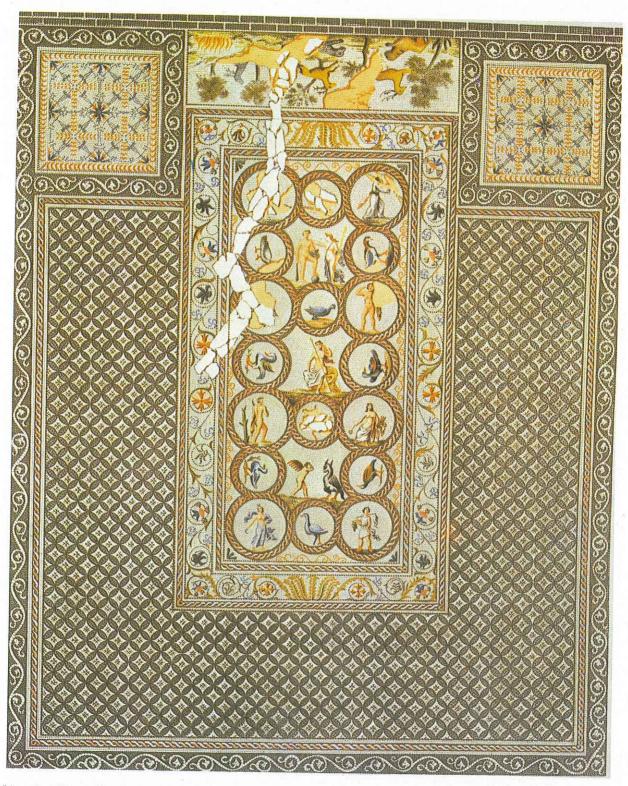
Núм. 24. Mosaico de los Peces (detalle). Casa de la Condesa de Lebrija



NÚM. 43. Primer dibujo del Mosaico del Circo enviado a Madrid, bacia 1800, y conservado en la Real Academia de la Historia. Compárese con lámina 61



Núm. 41. El mosaico llamado «El Grande», hoy desaparecido, según dibujo de José Amador de los Ríos (de Monumentos Arquitectónicos de España, 1876)



Núm. 42. Mosaico llamado «de Galatea», hoy desaparecido, según dibujo de José Amador de los Ríos (de Monumentos Arquitectónicos de España, 1876)

INDICE

PROLOGO	7
OBRAS CITADAS EN ABREVIATURA	9
INTRODUCCION	11
1. Itálica	13
2. Los mosaicos y sus colecciones	15
3. Caracteres de los mosaicos de itálica	18
CATALOGO	23
Mosaicos perdidos	51
FIGURAS	57
LAMINAS	69