

MOSAICOS PERDIDOS DE ITALICA

Sonsoles Celestino

El interés erudito por las ruinas de Itálica data, aproximadamente, del siglo XVIII. Asociados con las investigaciones arqueológicas en el solar de la antigua ciudad romana, encontramos los nombres de figuras destacadas de las letras sevillanas a cuya iniciativa se deben las primeras excavaciones metódicas.

Es precisamente la Academia de Buenas Letras de Sevilla la que, en 1782, con la colaboración del conde del Aguila y del magistrado Francisco Bruna, acometen las primeras excavaciones de las cuales quedan restos monumentales en el Museo Arqueológico Provincial. De aquellos trabajos se sacaron a la luz los torsos de Trajano y Adriano, así como un mosaico del cual apenas tenemos otra noticia que su rescubrimiento y el lugar impreciso en que fue hallado: las Eras de Santiponce¹.

Esta es la historia de un pavimento romano que pudo haber tenido como elemento de decoración motivos figurados o geométricos, decoración blanca y negra o policroma, pero del que no sabemos nada por haberse vuelto a enterrar en el lugar en que fue hallado o quizá por haberse destruido por la acción del tiempo y la exposición a la interperie. Semejante a la historia de este mosaico hay otros, también hallados en el siglo XVIII algunos o durante el XIX los más, que se han perdido para la investigación moderna. De unos tenemos solamente la noticia de su hallazgo, de otros des-

1. A. Gali Lassaletta, *Historia de Itálica*. Sevilla, 1892. p. 199.

cripciones más o menos pormenorizadas, de muy pocos dibujos detallados que permiten —salvo errores— el estudio tipológico, estilístico e incluso la datación. De estos mosaicos perdidos nos vamos a ocupar en el presente estudio.

En el caso de Itálica la destrucción de muchos de sus monumentos y de gran parte de los restos de la ciudad ha sido particularmente intensa por varias razones. De un lado las inundaciones periódicas del Guadalquivir han cubierto la parte baja de la ciudad con capas de fango que alcanzan a veces un espesor superior a los cuatro metros; de otro, la reja del arado despedaza los mosaicos más superficiales que hay en la parte alta de la ciudad, algunos de los cuales no están a más de veinte o treinta centímetros de profundidad.

Otro factor que afectó de manera considerable en la conservación de las ruinas fue el saqueo sistemático y, casi podríamos decir, organizado. No es que éste afectara a los pavimentos de mosaicos, porque la búsqueda de materiales de construcción afecta a los muros de una casa, a los cimientos inclusive, pero no a los pisos; lo que sí debió ocurrir en muchas ocasiones es que aquellos buscadores de material tropezaran con un pavimento de mosaico y lo pusieran en sus casas sevillanas con fragmentos mal arrancados de hormigón adornado con teselas.

Otro factor decisivo en la conservación de las ruinas italicenses es la naturaleza del suelo, formado por tierras de bujeo, aunque el deterioro debido a esta causa no afecta grandemente al estudio arqueológico del mosaico, ya que si no ha intervenido ningún otro agente destructor, el piso a pesar de haberse ondulado, mantendrá las teselas en condiciones de un estudio pormenorizado.

Así, pues, estas tierras movedizas han destruido la mayor parte de la estructura superior de las casas, pero la demolición sistemática de los muros, la extracción de la piedra de los cimientos y la desaparición de los mosaicos, cuando los hubo, no se debe a otra cosa que a factores humanos algunas veces muy recientes y de los que conocemos su proceso con todo lujo de detalles.

Nuestra intención no ha sido hacer el catálogo exhaustivo de los mosaicos perdidos de Itálica durante más de siglo y medio, pues de muchos de ellos no podríamos decir apenas nada y hasta correríamos el riesgo de repetir dos veces el mismo mosaico. Por

ello nos hemos limitado a cuatro para los que contamos no sólo con la suficiente información sino además con el material gráfico que nos permite intentar su correcta clasificación en el panorama actual de los estudios sobre el mosaico romano.

Estos son el que nosotros llamamos de Meleagro y Atalanta por considerar que debe ser sometida a revisión la interpretación de su tema principal, el de Galatea, el de las Musas y el del Circo. Intentamos reunir cuatro pavimentos que de haberse conservado, figurarían entre los mejores ejemplares musivarios de la España romana. Hemos de hacer constar que el material gráfico de que disponemos es todo él reproducido de publicaciones anteriores, lo que en algunos casos limita la calidad de las fotografías.

MOSAICO DE MELEAGRO Y ATALANTA

1. Fuentes y estudio compositivo: dentro del recinto de la antiguo Itálica, en terrenos de la señora Vda. de Vázquez, fue descubierto, el 20 de febrero de 1874, este gran mosaico que ocupaba un rectángulo de 11, 35 m. por 9, 18 m. (lám. XXV) ².

Las fuentes de que disponemos para su estudio son escasas, pues Gali ³ y Reyes Velázquez se limitan a resumir el texto de Demetrio de los Ríos, el cual describe brevemente el mosaico ⁴. Estas, junto a la reproducción en color de Amador de los Ríos ⁵ son nuestras únicas referencias. Por ellas sabemos que nuestro mosaico era polícromo, con teselas blancas, negras, grises y rojas. Los paneles decorativos se acomodan a la forma de triclinio al constituir una T y dejar así espacios para colocar los divanes alrededor de la línea vertical de la misma. Las representaciones de la barra horizontal están separadas de la de la vertical y en sentido opuesto ya que la primera da de cara a la entrada del *triclinium* y la segunda se vuelve hacia el fondo de las habitaciones.

Un rectángulo de 4 m. de largo por 1, 10 m. de ancho formaba la entrada; allí se sitúa una escena cinagética, en un bosque donde

2. Demetrio de los Ríos en «La ilustración española y americana», 15 de enero de 1875, p. 35.

3. A. Gali Lassaletta, *op. cit.*, Sevilla, 1892.

4. F. Reyes Velázquez, *Historia de Itálica*. Sevilla, 1918, p. 15.

5. R. Amador de los Ríos, *MAE*, 1977.

se ven correr tres venados perseguidos por dos animales, quizá una pantera y un leopardo o mastín.

A ambos lados de este rectángulo se encuentran dos grandes cuadrados con ornamentación floral y geométrica, rodeados, como el resto del mosaico, de una orla que forma arabesco con desarrollo de volutas terminadas en hoja de parra, motivo frecuente en obras italicenses como el mosaico mitológico de la colección Lebrija de Sevilla.

Constituye el centro de nuestra obra otro rectángulo de 4,26 m. por 7,53 m. rodeado en tres de sus lados por una ancha faja de 1,95 m. con el motivo de círculos entrelazados que dejan ver en su interior cuadrados de lados curvos cuyo centro se adorna con un pequeño cuadrifolio.

Este motivo es frecuente en mosaicos de los siglos III y IV d. de J. C. en Itálica ⁶.

El rectángulo central del mosaico italicense, rodeado de una franja de motivos vegetales estilizados, indudablemente mixtificados por el dibujante, que parten de dos tallos de acanto situados en los centros de los lados menores, se halla compuesto por dieciocho medallones de dos diámetros distintos, alternados, con bordura de trenza y cuyo interior alberga diferentes motivos mitológicos y animales.

Este rectángulo forma un patrón que tuvo gran repercusión en el siglo II d. de J. C. y que a través del tiempo sufre una serie de modificaciones hasta llegar a hacerse apenas reconocible ⁷: se trata del cuadrado que aquí se repite tres veces, decorado con círculos que dejan ver en el centro octógonos. De esta forma lo encontramos en un mosaico del Esquilino de comienzos del siglo III ⁸ y en la misma Itálica un esquema semejante lo presenta el mosaico, ya aludido, de la colección Lebrija, donde el mismo motivo se repite cuatro veces dando lugar a un cuadrado en vez del rectángulo de nuestro mosaico.

6. D. Levi, *Antioch mosaic pavements*. Princeton, 1947, pp. 374 y ss., lám. XCIX, CI, C.

7. M. E. Blake, *MAA*, XIII, 1936, p. 199.

8. *Ibíd.*, *MAA*, XVII, 1940, p. 99, lám. 19, 1.

2. Estudio iconográfico:

A) Estaciones: encerradas en los cuatro medallones de los extremos del rectángulo central. En ellos se alternan las horas heleenísticas, que son sus representaciones tradicionales, con los niños, que hacen su aparición en el arco de Trajano en Benevento y suplantando muchas veces a las horas en el arte posterior.

En nuestro mosaico el invierno simboliza un personaje en ropa talar que lo envuelve totalmente. El otoño un joven con traje corto que calza borceguíes y lleva sobre el hombro un palo del que penden un racimo de uvas y una liebre. El verano, una mujer desnuda con manto que le tapa parte de la mitad inferior del cuerpo, segur en la mano derecha y sobre la cabeza un creciente lunar.

B) Sátiros y ménades: los cuatro medallones de diámetro igual al de las estaciones representan, empezando por el ángulo inferior izquierda, figura masculina desnuda, de espaldas, junto a un árbol. De su brazo izquierdo cuelga la nébrida y por el mismo hombro asoma el *pedum*. Opuesto a él diagonalmente, otra figura masculina desnuda, el brazo derecho levantado. Este tipo de figuras lo encontramos en un mosaico del siglo IV d. de J. C. procedente de las Termas de Caracalla, con representación de atletas⁹ hoy en el Museo Laterano. Al igual que nuestras figuras, poseen éstas calidad de estatuas, musculatura desarrollada, nébrida y *pedum*, paralelas a las de los sátiros y bacantes de las pinturas de Pompeya. Nuestros dos sátiros encuadran dentro de esta corriente que también encontramos, con figuras semejantes, en un mosaico de la Villa de Constantino en Antioquía¹⁰.

La figura que ocupaba el tercer medallón opuesto a los sátiros, representa un personaje femenino, sentada, desnudo el tronco y con un manto cubriéndole las piernas. Con la mano derecha sujeta al tirso y con el brazo izquierdo rodea una palma. Pensamos se trata de una bacante cuyo paralelo volvemos a encontrar en Pompeya¹¹.

C) Animales encerrados en círculos de menor diámetro.

9. *Ibidem*, *op. cit.*, p. 111, lám. 28.

10. D. Levi, *op. cit.*, lám. LVIII, b.

11. S. Reinach, *Rep. Peint.*, Roma, 1970, 127, 6.

D) Octógono superior: a la izquierda personaje masculino, desnudo, con clava en la mano derecha y el pie izquierdo sobre una esfera o roca; a su lado personaje femenino desnudo, con manto que le cubre la pierna derecha y *balteus* que le cruza el pecho. Su mano derecha se apoya sobre el hombro de su oponente, mientras que la izquierda sujeta la lanza. Cubre la cabeza con un sombrero que deja asomar el pelo suelto y cayendo por la espalda.

El cuadro aquí representado muestra características bastante equívocas, pues si por los atributos con que aparece el personaje masculino, clava o maza, pudiera hacernos pensar en un Hércules, su oponente femenina no encuadra con ninguna de sus asiduas acompañantes. La figura de Perseo, en la cual en un principio pensamos, quedó descartada por la misma razón ya que nada de carácter violento o guerrero posee Andromeda, ni en sus caracterizaciones usuales ni en el relato de Ovidio.

La pareja representada en nuestro mosaico coincide, a nuestro parecer, con el mito de Atalanta y Meleagro, invención tardía de la caza del jabalí de Calidón cuya completa visión aparece por vez primera en Ovidio (1 Ond. *Metamorfosis*, VIII, 270-545) y que puede atribuirse a Eurípides¹².

En el arte helenístico y romano, junto a representaciones de la caza en sí, muy numerosas, aparecen también los dos protagonistas. El episodio se reduce generalmente a una conversación amorosa de los dos cazadores, en la cual, para aclarar el mito aparece el jabalí. Así, en Pompeya, en la Casa de Meleagro¹³, en la que Atalanta, al igual que en nuestra obra, se toca con sombrero y porta la lanza. De forma semejante los vemos en un fresco de la Casa del Centauro¹⁴ con los dos Tiestes en segundo plano. En un mosaico de Lyon¹⁵ se representa el momento de la disputa por los restos del jabalí.

Notamos que en los últimos tiempos, la cazadora, que solía aparecer con traje corto, se representa desnuda, el manto le cubre sólo las piernas y su carácter guerrero se indica únicamente por la lanza, el sombrero caído sobre el pelo y el tahalí cruzando el pecho. Así aparece en nuestro mosaico de Itálica y en el de la Casa de los

12. D. Levi, *op. cit.*, p. 69.

13. S. Reinach, *op. cit.*, 178, 7.

14. *Ibidem*, *op. cit.*, 179, 4.

15. *Ibidem*, *op. cit.*, 179, 2.

Danzantes de Pompeya¹⁶, donde el artista, al diseñar el cuerpo femenino, se halla más interesado en la parte erótica del tema que en señalar el carácter del episodio en su versión de la caza.

Más concomitancias con nuestro mosaico presenta el Meleagro de la Casa del Pavimento Rojo de Antioquía¹⁷. Aquí le encontramos con la pierna izquierda doblada sobre algo que podría ser una roca, pues no existe sino el vacío debajo del pie, del mismo modo que en un sarcófago de Autum, citado y descrito minuciosamente por O. Levi¹⁸. Meleagro aparece sentado, pero sostiene también una clava y dobla la pierna descansando el pie sobre una roca. Atalanta aparece tan sólo con el manto cubriéndole las piernas.

El tema de la caza es frecuente verlo en sarcófagos, como el ya citado, o en uno del siglo III d. de J. C. del Palacio de los Conservadores de Roma¹⁹ donde Meleagro aparece también desnudo, o el del Museo Capitolino²⁰ con los dos personajes unidos por el brazo de Atalanta sobre el hombro de su compañero, como en nuestro ejemplar. También Meleagro sostiene en su mano izquierda una maza o clava.

El episodio de Atalanta y Meleagro, pese a las numerosas interpretaciones que de él nos han llegado, no tiene elementos comunes como para pensar en la existencia de un original único²¹. Todos los monumentos, por el contrario, revelan ajustes de los motivos genéricos del mito o elementos prestados de otros, introduciendo, si acaso, algún detalle para especificar lo que se representa.

En el caso del mosaico de Itálica no sabemos si la cacería arriba representada tendría algún elemento clarificador del mito. De todas maneras creemos que los personajes son lo suficientemente evidentes como para pensar en un tema de tal índole. Así, pues, sería el mito de la caza del jabalí de Calidón lo que nuestro artífice intentó mostrar aquí con el tema de la caza a la entrada del *triclinium*.

16. *Ibidem*, *op. cit.*, 179, 6.

17. D. Levi, *op. cit.*, lám. XI, a.

18. *Ibidem*, *op. cit.*, lám. LXX.

19. H. Stuart Jones, *The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*. Roma, 1968. 36, 99.

20. *Ibidem*, *The sculptures of the Museo Capitolino*. Roma, 1969, 8, 41 a.

21. D. Levi, *op. cit.*, p. 71.

E) Octógono central: se trata aquí de una figura femenina sentada, cubiertas las piernas con un manto blanco, la mano izquierda levantada como si acariciara o peinara su largo pelo. La lanza le cruza diagonalmente el pecho y se apoya en su hombro.

A esta figura sus editores creyeron Galatea y, en efecto, son indudables las analogías que presenta con representaciones del mito de Polifemo. Pero si nos fijamos en la lanza y en el modo como el cabello se halla dispuesto, vemos que éste es el peinado frecuente en Atalanta, tanto en sarcófagos como en pinturas. En actitud semejante, con la lanza y un Eros a su lado, se muestra en una pintura pompeyana²².

F) Ortógono inferior: figura un Eros alado enfrentado a un animal cornúpeto, seguramente una grulla. No es extraño encontrar en un tema amoroso, como el que tratamos, la imagen de Eros.

3. Cronología: hemos de atenernos al esquema general de la composición y algunos motivos, como los circulillos secantes, difíciles de una interpretación libre por parte del dibujante. Con base al estudio antes hecho pensamos para esta obra en una fecha tardía, el siglo III d. de J. C. en que se popularizan las escenas de caza en los temas de sarcófagos y en la pintura mural. En la misma dirección parece apuntar la interpretación tardía del tema principal.

MOSAICO DE GALATEA

1. Testimonios literarios: en el mes de mayo de 1839, durante las excavaciones que dirigía Ivo de la Cortina en Itálica, salió a la luz un nuevo pavimento en mosaico (lám. XXVI)²³.

La habitación donde fue hallado tenía 3,64 m. de Este o Oeste y 4,48 m. de Norte a Sur²⁴; las paredes de dicha estancia sólo se elevaban en algunos puntos uno o dos pies, con grosor de dos pies. Esta pared presentaba la superficie pintada al fresco en color

22. S. Reinach, *op. cit.*, 179, 5.

23. «Gaceta de Madrid», 28 de mayo de 1839», «Diario de Sevilla», 18 de mayo de 1839.

24. Anónimo, *Semanario Pintoresco Español*. 21 de julio de 1839; pp. 225-226: «Las ruinas de Itálica».

bermellón, con una franja de 9,32 m. de color pardo oscuro y sobre ella unos dibujos de líneas curvas y triángulos en amarillo, blanco, azul, ceniza y puntos rojos, toda ella muy lisa y bruñida.

Las teselas, de 2,33 cm., eran unas de pasta y otras de vidrio de colores diversos. Se encontraron dentro de la habitación varios adornos de latón, una cerradura, listones de bronce, hojas de igual materia, clavos, una bisagra, una cabeza de culebrita y otras piedrecitas cuya aplicación no se logró descifrar.

2. Descripción: El mosaico que aquí estudiamos estaba dividido en dos secciones. El rectángulo inferior que daba a la entrada de la habitación, medía cinco pies de ancho y trece de largo. Se componía dicho cuadrado de una orla que corría a lo largo de sus lados menores de diez pies de ancho, con dibujos geométricos; el cuadrilongo formado en su interior, de siete pies de largo por tres de ancho, presentaba una cenefa que el dibujante interpretó como corazones y en su interior una figura femenina desnuda, excepto las piernas, cubiertas por un manto azul celeste; su mano derecha, alzada, sujetaba la *velatio* que ondeaba sobre su cabeza. La ninfa a quien esta figura representa va cabalgando sobre un delfín en un mar de «vivos colores». El resto del rectángulo se hallaba perdido en el momento de su descubrimiento.

El cuadrado superior, de siete pies por lado, presentaba la misma cenefa que el anterior y se hallaba rodeado en tres de sus lados por una orla de tres pies de ancho formando un pavimento de retícula menudo. En su centro se representa un tondo con cenefa a modo de laurea y en su interior dos figuras unidas por las manos, una de ellas desnuda, con alas en la espalda y la otra con vestido flotante. Ambas presentaban roturas que afectaban a los rostros. A su alrededor cuatro semicírculos con la misma cenefa de «corazones» y en su interior cuatro figuras tumbadas, una de las cuales se hallaba totalmente perdida.

Los ángulos del cuadrado se llenan con el motivo de las cuatro estaciones encerradas en cuartos de círculo y con idéntica orla que las anteriores. Los espacios intermedios que dejan estas figuras los ocupan cuadraditos con carátulas en su interior.

3. Estudio compositivo e iconográfico: la parte superior de

nuestro mosaico, el cuadrado, presenta un esquema compositivo cuyo desarrollo tuvo lugar en Pompeya²⁵: cuadrado con círculo central rodeado de semicírculos y sectores de círculo. Este motivo permanece y se encuentra sin alteraciones en obras de los siglos II y III d. de J. C. La encontramos en un mosaico de Salona de época Severa²⁶, en otro de Lucena, antoniniano²⁷ y en uno de Bélgica²⁸ donde incluso aparecen, en los espacios libres, cuatro cabezas de sátiros semejantes a las que se encuentran en la obra de Itálica, e incluso en un mosaico de Ostia, también del siglo II, encontramos idéntico esquema²⁹.

El tondo central de nuestra obra representa las figuras de Eros y Psique tal como indican las alas de la figura desnuda. Seguramente su compañera también las llevaría, ya que así es frecuente verla representada³⁰. Estas alas suelen estar adornadas con ojos decorativos, tal como aparecen en el mosaico de Itálica. En Antioquía se encuentran ojos humanos decorando las alas de la pareja e incluso la representación sumaria de las demás facciones humanas ocupando la superficie de dichas alas. Se trata de la animación de las alas de mariposa, que de este modo se hacen partícipes de los sentimientos humanos y simbolizan el alma³¹. La mariposa, originariamente símbolo de la inmortalidad, está muy unida a la simbología de Eros y Psique cuyo grupo es la imagen de la felicidad del alma que ha conseguido la inmortalidad celeste, a la vez que su unión es indicativa de la del alma y el amor en la muerte.

Los cuatro semicírculos de nuestro mosaico presentan, tres de ellos, personajes desnudos en idéntica postura, semejantes, en esquema, al tipo de Hércules del Vaticano (Museo Chiaramonti) el «*Ηρακλῆς ἀναπανομενος*», descansando. Este mismo tipo de figuras aparece en relieve, con las mismas características y tan sólo variaciones de detalle. El primero de estos monumentos es del siglo II después de J. C. Probablemente existió un original en el Atica que

25. M. E. Blake, *MAA*, XII, 1939, 123.

26. D. Mano Zissi, «La mosaïque grecco-romaine», *Colloques Internationaux du C.N.R.S.* París, 1965, p. 289, fig. 4.

27. M. E. Blake, *MAA*, XIII, 1939, lám. 33, 1.

28. H. Stern, *Recueil General des Mosaïques de la Gaule I.* París, 1957, lám. XXXIX.

29. G. Becatti, *Scavi di Ostia. Mosaici e Pavimenti Marmorei IV.* Roma, 1961, lámina LXVIII, p. 228.

30. D. Levi, *Antioch mosaic pavements.* Princeton, 1947, lám. XXXI b.

31. D. Levi, *op. cit.*, p. 161, lám. XXXVII b.

quizá fuera una pintura y no una escultura, pues la posición oblicua del cuerpo y la torsión del rostro hacia el espectador son rasgos pictóricos claros. La misma posición la vemos en pinturas de Pompeya en las que el héroe aparece sólo o con Onphale³² y en un mosaico de la villa de Constantino en Antioquía³³, dentro de un panel con figuras del thiasos báquico. Este tipo de Hércules dio también origen a otras figuras que sin representar al héroe le siguen en cuanto a postura y características generales se refieren. Entre ellas los dos putti báquicos, alados, de un mosaico de Ostia del siglo III d. de J. C.³⁴ y nuestro ejemplo italicense, donde los así representados resultan ser sátiros, uno de ellos con cuernos y *pedum* y otro adornado con flores. Los cuadritos intermedios, difíciles de interpretar a causa del dibujo, pensamos interpretaban sátiros, como el mosaico de Bélgica antes citado. Los semicírculos de las esquinas muestran en su interior los tradicionales bustos de las estaciones, si bien el estado del grabado, en el que dos de ellas aparecen destruidas y someramente indicadas, nos impiden su detallado estudio y descripción.

El rectángulo inferior de nuestra obra representa la imagen de una ninfa, Galatea, cabalgando sobre un delfín. Ningún monumento nos ha llegado anterior al período helenístico, lo cual indica que es un motivo inspirado en el poema de Teócrito, uno de los que transformó la primitiva imagen del Cíclope homérico, cruel y terrible, en una figura pastoral, y en la descripción que hace el mismo Filostratos el Viejo en «Imágenes»³⁵ la ninfa sostiene sobre su cabeza, contra el viento, un largo manto que le da sombra y sirve de vela a su carro de delfines.

Así se la representa en la obra de Itálica, de espaldas al espectador, el rostro de perfil, mientras que con su mano derecha sostiene el manto que ondea al viento.

En el ángulo opuesto, destruido cuando se realizó el grabado, estaría posiblemente Polifemo, sentado en una roca, ya que el espacio perdido es lo suficientemente grande como para suponer la existencia de otra figura. Entre los numerosos mosaicos romanos

32. S. Reinach, *Rep. Peint.* Roma, 1970, 191, 6.

33. D. Levi, *op. cit.*, lám. LVIII a.

34. G. Becatti, *op. cit.*, lám. LXXXIX, p. 200.

35. D. Levi, *op. cit.*, p. 26.

que ilustran este mito tenemos en España los de Córdoba³⁶ y Elche³⁷ como representativos de un tipo iconográfico que se presta mucho a su ilustración en obras musivarias.

No existen en Itálica otros mosaicos que rocen el mismo tema, por lo que la obra que aquí estudiamos, aunque desgraciadamente perdida, llena un hueco en el repertorio de mosaicos de esta ciudad de la Bética, a la vez que añade al siglo II, el de máximo esplendor de los talleres italicenses, otra obra insigne.

MOSAICO DE LAS MUSAS

1. Noticias sobre su descubrimiento: el mosaico italicense de las Musas, como desde un principio se llamó, fue hallado en el sitio denominado en Santiponce las Eras del Convento, en las excavaciones que en 1839 hiciera Ivo de la Cortina (lám. XXVII)³⁸.

Demetrio de los Ríos se sirve del dibujo que hiciera Amador de los Ríos, pues de los que hiciera Ivo de la Cortina nada sabemos. P. Quintero³⁹ afirma que el mosaico fue enterrado de nuevo sin fijar el sitio, por lo cual no ha sido posible hallarlo, ni hoy se recuerda en Santiponce nada acerca de su existencia. Sin embargo, existe todavía en el pueblo una calle que llaman «de las Musas» donde se dice hubo un mosaico, siendo posible que se trate del que más adelante describiremos con escenas de circo.

Gali⁴⁰ dice que el mosaico fue destruido a causa del desplome del edificio y su interpretación del mismo resulta ser una escena trágica con tres guerreros romanos «uno presentando la cabeza de su víctima» y cuatro figuras femeninas.

García y Bellido⁴¹ reseña brevemente el mosaico y Parlasca⁴² da como fecha el 200-375 d. de J. C.

Son estas las únicas referencias que poseemos acerca de nuestra obra musivaria.

36. A. Blanco, *Polifemo y Galatea*. Arq. XXXII, 1959.

37. S. Reinach, *op. cit.*, 399, 3.

38. Demetrio de los Ríos, «Descripción del mosaico de las Musas descubierto en 1839», *MEA*, I, 1871, pp. 185 y ss.

39. P. Quintero, «El mosaico de carácter romano en España». *MUSEUM*, I, 1919, p. 124.

40. A. Gali Lassaletta, *Historia de Itálica*. Sevilla, 1892, p. 212.

41. A. García y Bellido, *Colonia Aelia Augusta Itálica*. Madrid, 1960, p. 212.

42. A. García y Bellido, «Los mosaicos españoles en el reciente libro de Parlasca». *AEArq.*, XXXII, 1959.

2. Descripción del mosaico: En su conjunto constituye un rectángulo cuyo marco externo lo compone una ancha orla de cuadriláteros yuxtapuestos en los cuales se inscriben cuadrados alternativamente de lados curvos y rectos, estos últimos con una pequeña roseta en su centro. Dichos motivos fueron comúnmente utilizados durante el siglo II desarrollando tipos de la centuria anterior ahora convertidos en temas secundarios⁴³.

La siguiente orla, mucho más estrecha, la forman, según Demetrio de los Ríos, semicírculos entrelazados; nosotros vemos triángulos curvos, motivo frecuente en pavimentos de la segunda centuria que continuarán más tarde. El tema de trenza ha perdido aquí su pureza de diseño y forma una estrecha orla de grandes óculos seguida de borde dentado.

El emblema de nuestro mosaico lo constituyen nueve figuras en pie representando a las Musas, de las cuales tres se conservaban completas en el momento de su hallazgo. Son reconocibles por sus atributos: Enterpe, Musa del canto, con la flauta sencilla. Esta figura se representa con la pierna derecha algo doblada, erguido el cuerpo y vuelta la cabeza hacia su izquierda, de tal modo que su fisonomía ofrece indudables semejanzas con la Musa del Sarcófago de Murcia⁴⁴, tanto por la postura como por el instrumento simple que ostenta.

A continuación se presenta a Talía, identificada por la máscara cómica que sostiene en su mano derecha. El rostro, perdido, quizá llevara hojas de yedra o de vid, que en recuerdo de su origen agreste, a veces le adornan el pelo. Es frecuente, en la iconografía de las Musas, que Talía aparezca diferentemente vestida que sus hermanas. Así, en el sarcófago de Murcia, anteriormente citado, se representa a la Musa de la comedia con el traje escénico de escamas, ajustado al tronco y miembros y el calzado en forma de borceguí. Del mismo modo en el sarcófago de Tarragona⁴⁵, con el traje de comediante y calzada con sandalias. En el mosaico de Itálica el traje corto deja ver sus pies con sandalias, lo que la diferencia de sus hermanas.

El siguiente atributo identificable es la lira que bien pudiera

43. M. E. Blake, *MAA*, XIII, 1936, p. 187.

44. A. Fernández Avilés, «El sarcófago de las Musas y maestros de la Catedral de Murcia», *AEArq.*, LVII, 1944, p. 325.

45. A. García y Bellido, *ERÉP.*, lám. 188.

pertenecer a Erato, Musa de la poesía erótica y de la elegía, o a Terpsichore, patrona de la danza y de la música. La sigue una figura sin atributo alguno, en actitud meditativa. Su mano derecha, doblada, asoma a través del manto; de esta forma se suele representar a Polimia, Musa de la poesía sagrada y de los himnos a dioses y héroes que con su expresivo gesto de silencio simboliza la pantomima⁴⁶. Así la vemos, con la misma actitud que en nuestro mosaico, en el grupo de las Musas del Vaticano⁴⁷ y en el de Copenhague⁴⁸ o en el grupo del Louvre y Roma (coll. Paccetti)⁴⁹.

En actitud erguida, una mano doblada, apoyada en el pecho, aparece en un sarcófago de Roma (Villa Medici)⁵⁰, aunque también suele aparecer acodada sobre un pilar, como en el sarcófago de Tarragona, antes citado.

La siguiente Musa presenta la mano derecha alzada, como quien intenta señalar algo con la varita. Pensamos se trata de Urania, Musa de la Astronomía, a quien falta el globo o esfera que llevaría en la otra mano.

Las restantes figuras de nuestro mosaico aparecieron en un estado de conservación que hace difícil su identificación. Sin embargo, podemos deducir, por la colocación de las figuras identificadas, que el orden en que se presentan es el seguido por Hesíodo (Theogonia 77), es decir: Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsichore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope.

Todas se presentan de frente, vestidas, a excepción de Talía, con el traje talar o *pallas* y una túnica corta encima ceñida a la cintura. El pelo cae sobre los hombros, coronadas sus sienes con algo más que las plumas de las Sirenas, parece ser una diadema.

3. Paralelos: las Musas, tal como aparecen en nuestro mosaico, encuentran su más inmediato paralelo en obras escultóricas.

Los relieves con figuras femeninas colocadas unas junto a otras en posición frontal tienen una larga tradición en el arte griego. Desde la base de Mantinea⁵¹ y la de Halicarnaso⁵² o el relieve hele-

46. O. Navarre, en *Daremberg-Saglio*, s. v. Musas.

47. Katja M. Turr, *Eine Musengruppe Hadrianischer Zeit*. Berlín, 1971, lám. 7.

48. *Ibidem*, *op. cit.*, lám. 10, 2.

49. S. Reinach, *Rep. Stat. I*. Roma, 1965, p. 275.

50. A. Fernández Avilés, *op. cit.*, fig. 9 b.

51. A. Furtwangler, *Masterpieces of Greek Sculpture*. Chicago, 1964, U-3.

místico de Archelaos de Priene, la Apoteosis de Homero⁵³, tenemos una larga trayectoria iconográfica que llega hasta época romana, donde se continúa sobre todo en sarcófagos. Aparecen así las Musas bien con su coro exclusivo⁵⁴, bien con Apolo o con Apolo y Atenea⁵⁵, donde la pareja divina puede aparecer junta, casi siempre en el centro del grupo y excepcionalmente en el extremo izquierdo o separada, con Atenea en el centro y Apolo en el extremo derecho; en otros sarcófagos aparecen las Musas con los difuntos, acompañadas de maestros o en escenas varias⁵⁶.

También son frecuentes la representación de las Musas en obras escultóricas aisladas, de las cuales son exponentes el grupo del Vaticano y el del Prado⁵⁷ o las copias augusteas del Palacio de los Conservadores de Roma⁵⁸.

Representadas de cuerpo entero, con sus nombres y atributos correspondientes, las vemos en las pinturas de Herculano⁵⁹, vestidas con *chitón e himatión*.

En obras musivarias es más frecuente verlas representadas en estudio con los dibujos que hiciera Laborde, teniendo siempre en busto, encerradas en medallones, como en un mosaico de Tréveris⁶⁰ o en los dos de Túnez, donde las Musas aparecen encerradas en medallones alineados⁶¹. Sin embargo, también encontramos mosaicos donde las diosas del Helicón se nos muestran de cuerpo entero como en el caso del grupo de Baccano⁶², antoniniano, o en el mosaico de Arroniz, acompañadas de maestros⁶³.

52. D. Pinkwart, Die Musembasis von Halikarnasas. *ANTIKE PLASTIK*. Berlín, 1967, pp. 89 y siguientes.

53. M. Bieber, *The sculpture of the hellenistic age*. New York, 1961, pp. 127 y ss.

54. A. Fernández Avilés, *op. cit.*, lám. 9-10.

55. A. García y Bellido, *EREP.*, lám. 188.

56. Frz. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*. París, 1966, láminas XXVII, 2. XXVIII, 1. XXXI.

57. A. Blanco Freijeiro, *Museo del Prado. Catálogo de escultura*. Madrid, 1957. E. Tormo, «Encomio de las Musas de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado», *BSEE*, 1936, XLIV, I-75.

58. H. Stuart Jones, *The sculptures of the Palazzo del Conservatori*. Roma, 1968, 38, 112-50, 134.

59. Roscher, *Lexicón*, s. v. Musas 3274, fig. 10. S. Reinach, *Rep. Peint.* Roma, 1970, 150, 153.

60. W. Dorigo, *Pittura tardorromana*. Roma, 1966, p. 237, fig. 186.

61. *Invent. des mosaïques de l'Afrique (Túnez)* 116. a. *Invent. des mosaïques*, núm. 68, 71 c.

62. M. E. Blake, *MAA*, XVII, 1940, p. 106.

63. A. Fernández Avilés, «El mosaico de las Musas de Arróniz y su restauración en el Museo Arqueológico Nacional». *AEArq.*, XVIII, 1945, p. 342, fig. 11. Fita Melida, «Mosaico romano de las tres Gracias de Barcelona». *AEArq.*, XXXI, 1958, p. 85.

El tipo de figura de nuestro mosaico se acerca a prototipos helenísticos, lo que nos hace pensar que cartones parecidos a estos relieves helenísticos se copiarían en la pintura mural y nuestro mosaico sea el resultado de la reproducción de un cartón inspirado en una réplica variada de algún original.

En los primeros mosaicos, en los mejores, la vinculación directa pintura-mosaico se muestra en la técnica del mosaísta que intenta obtener efectos análogos a los obtenidos por la pincelada⁶⁴, aunque la diferencia del material se oponga a dichos efectos y el mosaísta olvide las más de las veces la particular perspectiva con que debe ser gozada su obra o choca con un problema dimensional que le obliga a reducirla. El emblema se concibe como pintura de caballete realizada en piedra cuyo ejemplo magnífico lo tenemos en el mosaico de las palomas de la villa de Adriano⁶⁵, siendo éste, a nuestro parecer, el caso del mosaico de Itálica que aquí tratamos.

Sin embargo, no nos ha llegado ningún paralelo directo en que basar nuestra hipótesis. Únicamente en los frisos de relieve de cierto grupo de sarcófagos podemos ver un cierto paralelismo con el friso rectangular que constituye el principal motivo de este mosaico.

4. Cronología: los mosaicos de Itálica, en general, se caracterizan por la ausencia de grandes cartones. En casi todos los mosaicos del siglo II se utilizan composiciones de pequeños y numerosos cuadros dentro de un conjunto geométrico. En ellos el emblema o la decoración figurada es sólo un expediente para romper la monotonía de lo geométrico, lo cual conduce a un barroquismo decorativista de que es ejemplo el mosaico del circo.

Esto posiblemente sea una característica no sólo de Itálica sino de la época, mediados del siglo II, en que se construye la ciudad nueva. Por tal motivo nos inclinamos a fechar los mosaicos que en Itálica se salen de tal esquema, antes o después del siglo II cuando la datación no puede ser confirmada mediante los datos arqueológicos obtenidos de la excavación sistemática de la cama del mosaico.

65. S. Aurigemma, *Villa Adriana*. Roma, 1961, lám. VIII.

En el caso del mosaico de las Musas, los motivos ornamentales y geométricos, ya que no disponemos de otros elementos de juicio al no haber tomado sus descubridores ningún dato científico que pudiera servirnos de ayuda, pueden persistir durante siglos, algunas veces sin apenas variación y otras de tal modo modificados que resulta difícil saber de dónde partió el diseño en su origen; por lo cual no es este índice cronológico exacto.

Pero sí podemos hacer notar que la multiplicidad de bordes ornamentales, la composición en gran escala, el deseo de buscar una tridimensionalidad en las figuras y su aspecto estatuario, la tenue alusión al paisaje y, en fin, la utilización de motivos, como en el caso de la trenza, ya estereotipados, junto con la sensación de uniformidad que se desprende de su conjunto, nos hacen pensar para esta obra, a pesar de los pliegues de dibujo helenístico y de su prototipo tan cercano a un cartón de pintura mural, en una fecha de finales del siglo II.

MOSAICO DEL CIRCO

1. Textos y noticias sobre su hallazgo: el día 12 de diciembre de 1799 unos labradores descubrieron, en un llano cercano a la muralla antigua que mira al sur, un pavimento en mosaico (lám. XXVIII). El hallazgo le fue notificado a Fr. José Moscoso, religioso, quien lo comunicó a don Francisco Espinosa, abogado⁶⁶.

El lugar del descubrimiento fue señalado en el plano de Itálica que en 1876 hizo Demetrio de los Ríos y que recogen Zevallos⁶⁷ y García y Bellido⁶⁸.

En el año de 1800 lo vio y dibujó Laborde⁶⁹, quien afirma que el mosaico se encontraba a tres pies y medio debajo de tierra. Demetrio de los Ríos⁷⁰ y Matute⁷¹ aseguran que en 1880, «época en que el mosaico existía casi por entero», lo dibujó don Francisco Delgado con el auxilio de don Faustino Matute y Gaviria, con ocasión de estar sirviendo de cabreriza.

66. Matute y Gaviria, *Bosquejo de Itálica*. Sevilla, 1827. p. 53.

67. P. Zevallos, *La Itálica*. Sevilla, 1886.

68. A. García y Bellido, *Colonia Aelia Augusta Itálica*. Madrid, 1969, lám. III, 2.

69. A. Laborde, *Descripción de un pavimento en mosaico descubierto en la antigua Itálica, hoy Santiponce, en las cercanías de Sevilla*. París, 1806.

70. Demetrio de los Ríos, *MEA*, I, 1872, pp. 185 y ss.

71. Matute y Gaviria, *op. cit.*, p. 53.

Tenemos noticia de otros dibujos como el de Ceán Bermúdez⁷², en 1801, que no se publicó y cuyo paralelo actual ignoramos; otro citado en 1800 en una carta de don Anselmo Rivas a la Real Academia de la Historia de Madrid. Ambas noticias fueron recogidas por Adolfo Herrera⁷³.

El mosaico del circo hubo de pasar por enormes vicisitudes hasta su total desaparición, pues, además de la noticia de Matute, anteriormente citada, otros autores nos confirman cómo poco a poco el pavimento va perdiéndose. Así cuando en 1853 Pedro de Madrazo visitó las ruinas de Itálica no existía de él más que una orla⁷⁴ y más tarde, en 1861, según nos notifica Rodríguez de Berlanga⁷⁵, Hübner visitó aquellos lugares encontrando apenas quien le pudiera indicar el lugar que en su día ocupara el mosaico. El mismo Berlanga, en 1891, fue a visitarlo y tan sólo pudo reconocer restos de una cenefa.

Sin embargo, de la importancia que en su época tuviera el hallazgo dan notificación, además de los citados, varios autores. Pelayo Quintero⁷⁶ reproduce el dibujo de Laborde; Pericot García y Torneo⁷⁷,⁷⁸ lo mencionan; Reinach⁷⁹ reproduce los grabados de Laborde y Bussemaker, E. Saglio⁸⁰ hacen una corta referencia a nuestro mosaico.

2. Descripción:

A) El circo: sabemos por Laborde⁸¹ que el mosaico era policromo; su longitud de trece metros y la anchura de nueve. Ninguna noticia poseemos en cambio acerca de los materiales, ni del tamaño y densidad de las teselas. Hemos, pues, de contentarnos para su estudio con los dibujos que hiciera Laborde, teniendo siempre en cuenta las limitaciones a que este método nos sujeta. En el centro

72. Cea Bermúdez, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*. Madrid, 1832.

73. A. Herrera, «Principales mosaicos encontrados en Itálica». *BRAH*, XLIII, 1903, pp. 513 y siguientes.

74. P. de Madrazo, «Sevilla y Cádiz en España, sus monumentos y arte, su naturaleza e historia». Barcelona, 1884, p. 139.

75. M. Rodríguez de Berlanga, *El nuevo bronce de Itálica*. Málaga, 1891, p. 179.

76. Pelayo Quintero, *Museum*, I 1911, p. 124.

77. L. Pericot García, *Historia de España*, I.^o Barcelona, 1934, p. 580.

78. E. Torneo, «Centenario de A. Laborde». *BRAH*, CXIII, 1943, p. 267. lám. frente a p. 302.

79. S. Reinach, *Rep. Peint.* Roma, 1970, p. 156, 3 a 5; 157, 1 a 3; 227, 7.

80. Daremberg-Saglio, s. v. *circus*.

81. A. Laborde, *op. cit.*, p. 20.

del mosaico se representa la forma general del circo romano, con dos muros paralelos, terminado uno de sus extremos en un semicírculo y el otro en una parte ligeramente ovalada.

En uno de estos extremos se figuran las *cárceles*, destinadas a custodiar los carros y cuyo número solía ser de doce; a la derecha de las *cárceles* se representa parte de la fachada lateral del circo con puerta adintelada, arquivitrabe adovelado y abierta en un muro de sillares.

Enfrente de las *cárceles* se extiende la arena del circo donde se sitúan algunos personajes representativos de las funciones del mismo y aquí concretamente de las carreras de carros. En nuestro mosaico vemos sobre la arena a los aurigas vestidos con túnica y casaca corta y en la cabeza un casco. Uno de ellos aparece caído debajo del caballo; Laborde lo identifica con un desultor que, según dicho autor, brincaban de un caballo a otro. Nosotros pensamos se trata de un auriga al que su caballo ha dejado caer.

De los dos personajes en pie, el de la derecha sería, a semejanza con la figura del mosaico de Barcelona⁸², un *iubilator* que vocea el nombre del caballo victorioso agitando un paño. El otro personaje en pie sería el juez que toca un instrumento. No queda nada de la *spina*, tan sólo una columna con capitel toscano sobre la que se representa un Eros alado que sostiene en su mano derecha una corona y que quizá formara parte de las estatuas que adornaban la *spina*, tal como aparecen en los mosaicos de Barcelona y Gerona con escenas de circo⁸³.

En el lado opuesto a las *cárceles* se abre una gradería semicircular en la que creemos ver la figuración, en plano, de los sitios de los espectadores.

A la izquierda se figura una escena con un personaje masculino en pie entre árboles esquemáticos y una gran ánfora. Al lado de las graderías o *maeniana* de los circos romanos solía haber tiendas o *tabernae* cuyo ejemplo ilustra la célebre pintura pompeyana que conmemora la rivalidad entre pompeyanos y nucerianos y que tuvo lugar en el transcurso de unos juegos celebrados en el anfiteatro de Pompeya en el año 59 d. de J. C. El pintor reflejó a vista de

82. A. Blanco Frejreiro, «Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional». *AEArq.*, XXIII, 1950, lám. 11.

83. J. Puig y Cadafalch, *La arquitectura romana en Cataluña*. Barcelona, 1934, pp. 275-276.

pájaro la escena donde, entre grupos luchando, podemos ver a los vendedores ambulantes⁸⁴. Pensamos que nuestro personaje formaría parte de estos vendedores ambulantes que el mosaista quiso reflejar en su obra para darle mayor viveza al conjunto y de los que tan sólo nos queda uno.

Encima podemos leer los nombres de *Mascel* y *Marcianus*. Pudieran ser los nombres de los artífices del mosaico, pues el lugar en que se hallan es el apropiado para afirmarlo, pero falta una declaración explícita como *fecerunt* que sí hallamos en los mosaicos con firma como el de Gerona⁸⁵. Mejor es pensar se trata de los nombres de los dueños de los caballos vencedores o de dos aurigas famosos por sus victorias.

Mascel es nombre extraño. Hay un *Mascecel* o *Mascicel* mauritano de origen acaso púnico y un *Mascelio* y *Mascellia* griego. También se encuentra un *Mascelio*⁸⁶ cognomen de varón, diminutivo de modo griego frecuente entre libertos. Probablemente nuestro *Mascel* ha de ser nombre griego

Con *Marcianus* no hay problema, pero resulta curioso que en un grafito hallado en el teatro de Itálica se representan unos caballos y aparecen claramente cuatro nombres en genitivo. Uno de ellos es *Marciani* que bien pudiera relacionarse con el mosaico del circo. En este caso tenemos el nombre de los propietarios de caballos. *Mascel* y *Mascianus* parece, pues, que son conocidos propietarios de caballos de carreras.

Esta relación entre el mosaico y el grafito descubierto recientemente en el teatro, da pie para pensar que el circo representado sea precisamente el de Itálica. Bien es verdad que de este edificio no se conservan restos visibles, ni tan siquiera sabemos el lugar que ocuparía, por lo que difícilmente podemos evitar el terreno movedizo de las conjeturas. En todo caso no está lo suficientemente claro cuál es el modelo de estos edificios para los mosaistas, si un cartón que copian repetidas veces o el esquema, más o menos aproximado del circo local.

Mosaicos con escenas de circo son frecuentes en el mundo romano. Ya hemos citado los de Barcelona y Gerona con los nom-

84. A. Balil, *Pintura helenística y romana*. Madrid, 1962, p. 235, fig. 73.

85. J. Puig y Cadafalch, *op. cit.*, p. 218, fig. 276.

86. *CIL*, III, 2557.

bres de los caballos y del autor respectivamente. Es también importante el de Cartagena⁸⁷ y, fuera de la Península el de Carthago⁸⁸, el de Prima Porta⁸⁹, el de Baccano⁹⁰, etc.

Hemos de mencionar el mosaico hallado en el Cortijo de Patena, Paradas (Sevilla) hoy en el Museo Arqueológico Provincial⁹¹ con representación de carreras de carros, lo cual, unido al hecho de haber encontrado un propietario de caballos famoso como para poner su nombre en dos lugares públicos, redundante en nuestra hipótesis sobre la posible existencia de un circo local.

B) Musas: el siguiente tema del mosaico italicense lo componen una doble hilera de medallones con idéntico diámetro cuyas orlas están formadas unas por ovas, a modo de clipeos, y otras con laureas a modo de medallones que recorren tres de los lados del circo. El número de medallones, según el dibujo de Laborde sería de treinta y seis, de los cuales sólo unos pocos se conservaban relativamente bien. En ellos se representaban las Musas, animales y estaciones.

De las Musas se conservaban ocho, todas con inscripción, exceptuando a Talía. Empezamos por el lado izquierdo de las *cárce-res* donde tenemos, en primer lugar, a Clío (CLI) sin atributo alguno. A continuación Euterpe (EVTERP) que tampoco lleva distintivo. Le sigue Talía, simbolizada por la máscara cómica sobre un pedestal. Terpsichore (TERPSICHORE), peinada con *krobylos* y con un edículo a su derecha sobre pedestal. A continuación, Erato (ERATO) con el rostro de perfil, envuelta en un manto y con cetro o maza. Polimnia (POLYPNIA) con la lira, Kaliope (KALIOPE) deja asomar a través del manto una mano con dos dados extendidos. A su lado, el diptico abierto. Por último, Urania (VRANIA) sin atributo.

El tema de las Musas tiene una larga trayectoria. Es en los poemas homéricos donde aparecen por vez primera, pero sus nombres no están todavía determinados. Al comienzo de la *Ilíada* y de

87. S. Reinach, *op. cit.*, 293. 2.

88. Constans, «Mosaico de Carthago representando juegos de circo». *Rev. Arq.*, 1916, III, 5.ª serie, p. 247.

89. M. E. Blake, *MAA*, XVII, 1940, p. 96, lám. XVII, 1.

90. M. E. Blake, *op. cit.*, p. 109, lám. XVII, 1.

91. C. Fernández Chicarro, *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*. Madrid, 1969, láminas XIX-XX.

la Odisea el poeta se dirige a una única Musa (ODISEA-I) (ILIA-DA XI, 218. XIV, 508. XVI, 112). En los siguientes cantos son ya nombradas en plural, pero sin especificar sus nombres. En la Theogonia de Hesiodo aparecen mucho mejor definidas y según un orden (Theogonia 77) que en muchos casos será el habitual.

Pausanias hace varias referencias a las Musas, incluyendo testimonios de obras dedicadas a ellas. (Pausanias II, XXXI, 3. VIII-IX, 1, etc.).

Pero la iconografía de las nueve Musas tarda tiempo en ser fijada, y, presenta una larga trayectoria desde el Vaso de François, los relieves áticos y helenísticos, como la basa de Bantineia, la de Halicarnaso o la Apoteosis de Homero, hasta época romana donde abundan sus representaciones sobre todo en sarcófagos y en mosaicos.

C) Animales: se encuentran encerrados en medallones alternados con los de las Musas y en los espacios que dejan éstos. Se trata de animales reales o fantásticos: perro, pantera, cervatillo, conejo, etc.

D) Niños: encerrados también en medallones se conservaban tres niños. Es frecuente ver calendarios ilustrados con niños que representan los meses, como en un mosaico del Esquilino y otro de procedencia desconocida donde se simbolizan de estas manera los meses de mayo y junio, respectivamente⁹².

Uno de nuestros niños sostiene en su regazo un pato. A su alrededor se ven altos matorrales y fuera del medallón un cesto y una paloma. Los meses de marzo y abril se figuran, a menudo, con un niño que lleva en la mano un pájaro y en la otra, o a su lado, una jarra de leche que a veces es sustituida por vasos con «ricotta» en su interior⁹³. Esta especie de queso podría contener el cesto al que antes aludíamos.

Otro de los niños lleva en sus manos un cesto con espigas, símbolo del verano y de los meses de junio y julio. Así lo encontramos en un mosaico de Africa (Túnez). El tercero de ellos, cuyo medallón se encontraba en muy mal estado, lleva una liebre y simbolizaría el otoño.

92. M. E. Blake, *op. cit.*, p. 104, fig. 20-21.

93. D. Levi, *Antioch mosaic pavements*. Roma, 1971, p. 69.

La cronología de este mosaico resulta bastante imprecisa, pero dado que su barroquismo decorativista lo alejan del siglo II que en Itálica sigue, estilísticamente, una corriente semejante en todas las obras arqueológicamente fechadas en esta época y, ayudados del grafito encontrado en el teatro, pensamos en una fecha del siglo III d. de J. C.

3. Significado del mosaico italicense: A. Laborde y Matute se hacen eco de autores antiguos (Casiodoro, lib. III, 42, pág. 56; Coripo, lib. de Laud. Justini; Isidoro, lib. XVIII, 28) según los cuales el circo todo era emblemático y figuraba los movimientos celestes. Los doce signos del Zodiaco estarían representados por las doce *cárceles*, las siete vueltas de la arena simbolizarían los siete planetas y las cuatro facciones o equipos (Russata, albata, veneta y prasina) las estaciones del año: la verde la primavera, la encarnada el estío, la azul el otoño y la blanca el invierno.

Dentro de esta interpretación cósmica entran las Musas, las cuales, según los pitagóricos⁹⁴ producen la armonía de las esferas celestes y hacen que de los movimientos eternos de los cielos nazcan unos acordes musicales que sólo aquellos hombres poseedores de la perfección pueden oír.

Apolo Musageta dirige el coro planetario de las Musas, que canta las maravillas de la creación. Esta maravillosa interpretación es seguida por los neopitagóricos de época alejandrina y las vírgenes del Halicón, transformadas en divinidades de las esferas celestes, dueñas de la armonía universal, pasan a época romana con la misma interpretación.

Es admitido en el siglo I por los estoicos, pues Cornutus lo menciona, en el siglo II por los platónicos como Plutarco, y en el siglo III por los discípulos de Plotino como Porfirio. Los neopitagóricos lo transmitirán a los últimos exegetas del paganismo.

El mosaico de Itálica se convierte de este modo en una imagen del Universo, con las nueve diosas de los círculos estrellados, el circo con todos sus emblemas y las estaciones.

94. Frz. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*. París, 1966, p. 256.

CONCLUSIONES GENERALES

La lectura de las páginas anteriores da idea de las dificultades con que se tropieza a la hora de estudiar una obra de arte de la que no nos ha llegado el original y cuyas reproducciones son un tanto convencionales. Con todo, creemos haber intentado nuevas interpretaciones para algunos temas y paralelos más precisos para otros, obtenidos como resultado y fruto de más de cien años de estudios arqueológicos con los que no contaron quienes en su día hicieron la primera publicación. Por ello nuestra puesta al día de algunos temas ha consistido, en parte, tan sólo en aportar las conclusiones de la bibliografía más reciente.

En el caso del mosaico de las Musas, por ejemplo, hemos identificado mediante paralelos cada una de las figuras con sus nombres respectivos, dispuestas según el orden de Hesiodo. Por lo que al conjunto se refiere, el mosaico se acerca a la disposición de los cartones helenísticos o de las Musas agrupadas en relieves como el de la Apoteosis de Homero, lo cual nos lleva a la conclusión de que se trata de la copia de una pintura mural, como es frecuente en otros mosaicos de Itálica, como el de Neptuno. En el mosaico del circo hemos intentado precisar algo más la cronología, mediante la posible relación existente entre el nombre de los propietarios de caballos que leemos aquí y en un grafito del graderío del teatro recientemente descubierto.

El mosaico de Galatea, apenas conocido y del que solamente se publicó un grabado en una revista del pasado siglo, lo hemos podido poner en relación con mosaicos de Bolonia, del siglo I o de comienzos del siglo II, con otro de Salona de época Severa, uno de Lucera, antonianiano y otros de Bélgica y Ostia del siglo II d. de J. C., lo que confirma la cronología que, en base arqueológica, puede darse a este pavimento, contando con que corresponde al momento de máximo apogeo de los talleres musivarios de esta ciudad de Itálica.

Por último, hacemos una interpretación de otro mosaico, llamado también de Galatea, en el que, a nuestro juicio, el tema tratado es una versión tardía y romántica de Meleagro y Atalanta del que existen interpretaciones además de en Pompeya, en un mosai-

co de Lyon y sobre todo interesante para nuestro ejemplar, en Antioquía.

Es evidente, pues, que en los estudios de un mosaico romano incluso algunos ejemplares descubiertos hace más de un siglo y sobre los que se ha escrito muchas páginas, todavía hoy nos es dado reinterpretar los temas, revisar la cronología e incorporarlos así en nuevos estudios de conjunto sobre el mosaico romano en los que a estos les faltarán únicamente los pormenores del ambiente en que fueron hallados y una objetiva ilustración fotográfica.