

APROXIMACIÓN A LA IDEOLOGÍA DE LAS ELITES EN *HISPANIA* DURANTE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA. A PROPÓSITO DE LOS MOSAICOS FIGURADOS DE *DOMUS* Y *VILLAE*¹

M. LUZ NEIRA JIMÉNEZ
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

✉: Ineira@hum.uc3m.es

ANALES
DE ARQUEOLOGÍA
C O R D O B E S A
NÚMERO 18 (2007)

PÁGS. 263-290

RESUMEN

En el marco del Congreso Internacional *Las Claves del Poder: Ideología y Religión en la Historia a través de la Arqueología*, este estudio gira en torno a la ideología de las elites en *Hispania* durante la época imperial romana, particularmente de aquellas vinculadas a *domus* y *villae* del Bajo Imperio decoradas con mosaicos y más concretamente el supuesto reflejo que de ello se percibe a través de un análisis de las representaciones figuradas en los mosaicos romanos.

ABSTRACT

This study about the ideology of elites from *Hispania* in imperial roman period is based in the analysis of the figure representations in roman mosaics which decorated his *domus* and *villae* of the Late Antique.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "Economía y Sociedad en los mosaicos hispanorromanos", inscrito en el Programa Nacional de Humanidades, financiado por el MEC (Ref. HUM2004-01056). Asimismo se inscribe en la línea del grupo de investigación *Historia Cultural/Litterae*, con financiación anual en 2006 y 2007 (UC3M-HA-05-0877) (CCG-06-UC3M/HUM-0794), respectivamente.

INTRODUCCIÓN

Abordar un tema de tal envergadura implica considerar, entre lo conservado, la decoración musiva de las *domus* y residencias o estancias de *villae*, correspondientes al ámbito rural en tan extenso escenario geográfico, lo que supondría el análisis, prácticamente, de la mayoría de ejemplares musivos, a juzgar por el ámbito predominantemente doméstico y privado (NEIRA, 2003) en el que en un alto porcentaje se documentan los mosaicos romanos en *opus tessellatum* durante la época imperial.

Una labor de investigación de perspectiva muy ambiciosa, que se fundamentaría, no obstante, en el desarrollo y auge de los estudios dedicados a la musivaria romana, cuyos inicios más notables se remontan a los siglos XVII y XVIII, particularmente en la Península Itálica (NEIRA, 2000, pp. 797-800; GHEDINI, 2005), a pesar de que en aquel contexto la valoración de las piezas musivas fuera anticuaria, adquiriendo paulatinamente una mayor consideración durante el XIX, el siglo de importantes excavaciones en el Norte de África (NEIRA, 2000, pp. 800-816), y el XX, en cuya primera parte habría que destacar la prosecución y el desarrollo de los trabajos en las zonas ya citadas y las labores, por ejemplo, en algunos centros orientales como *Antiocheia*, mientras en la segunda mitad del

siglo, con la fundación de la AIEMA y bajo sus auspicios, se impulsa la celebración de coloquios y seminarios internacionales y la publicación de trabajos científicos relativos a casi todas las zonas geográficas del antiguo territorio romano, donde se han llevado a cabo estudios monográficos tanto de piezas individuales, que habían sido y son objeto de hallazgos fortuitos, como de auténticos repertorios musivos, *corpora* de distintas ciudades, *conventi*, *provinciae*, *dioecesis*, en suma, de distintas divisiones territoriales administrativas, según las épocas, así como estudios temáticos.

En el estado actual del conocimiento, parece pues adecuado abordar con una perspectiva global el análisis de tan ingente documentación y seleccionar como uno de los objetivos fundamentales del presente siglo la relación entre los propietarios y los temas objeto de su elección para la decoración de sus residencias, tanto en el contexto urbano como rural, descartando, por supuesto, en razón de su dependencia jurídico-administrativa de las ciudades y, en particular, por su no pertenencia a las elites, los restos propios de otros asentamientos en el medio rural, como *vici*, *pagi*, etc.²

A este respecto, sobre esta amplia y compleja problemática sirvan estas líneas de reflexión y aproximación al debate, en virtud de tantas y tantas representaciones en mosaicos romanos que en las últimas décadas han sido puestas al descubierto, estudiadas y publicadas. Pero tan sólo, de modo excepcional, objeto de análisis en cuanto a la implicación del *dominus* o comanditario en su selección (BALMELLE, 2001).

² Parece oportuno incidir en la diversidad del medio rural –tal y como se desprende de la propia y compleja terminología que reflejan las fuentes literarias antiguas (ARCE, 2006; MARTÍNEZ MELÓN, 2006)– y en los distintos estatutos jurídico-administrativos de los diferentes núcleos de habitación, a fin de no incurrir en una generalización que, en el marco de la bipolaridad entre medio urbano y rural, pudiera dar lugar al equívoco de identificar hábitat rural únicamente con los dominios de las *villae*.

**CONSIDERACIONES
PREVIAS SOBRE LOS
MOSAICOS A PROPÓSITO
DE LA IMPLICACIÓN DE LOS
COMANDITARIOS**

En algunos casos, y especialmente durante los inicios de la valoración de los mosaicos incluso como piezas artísticas, las representaciones fueron interpretadas bajo los parámetros estéticos de la belleza por su valor artístico, definiéndose como reflejos de la suntuosidad del hábitat de la elite y de su poder, sobre todo, económico. En muchos casos después, como representaciones sumadas a un largo repertorio de igual temática en distintas zonas y contextos del Imperio, que, según este planteamiento, han contribuido a la hipótesis de la difusión de cartones y modelos, pero incidiendo en la idea de transmisión más como reproducción y copia, sin una conciencia clara de la escena o imagen seleccionada, elegida y, finalmente, encargada y plasmada, y, en consecuencia, reflejando un cierto o total desconocimiento, un escaso nivel cultural y, por tanto, la nula participación e implicación de aquellos que precisamente habrían encargado, costeadado y finalmente convivido y disfrutado de tales obras.

Sin duda en el marco de esta tendencia prima esa concepción por resaltar su valor decorativo, que rehuye cualquier connotación próxima al carácter documental de los mosaicos, obviando, de este modo, el hecho inexcusable de que los mosaicos romanos en *opus tessellatum* siempre resultaron ser, –por la propia génesis de la arquitectura romana que aun perteneciente a una tipología nunca daría soluciones en serie– obras únicas y

exclusivas por encargo, adaptadas a las estancias a pavimentar, o en su defecto a cubrir, lo que habría condicionado la creación de los motivos decorativos, fueran geométricos, vegetales y especialmente figurados por parte de un *pictor imaginarius*, o en su caso, la selección y elección final de determinadas representaciones y escenas, así como la adecuación y/o modificación del modelo al espacio disponible por los artesanos de una *officina*.

En este sentido, frente al rechazo que el mosaico supone como fuente histórica, restando a sus representaciones valor documental, habría que insistir en algunas de las peculiaridades de los mosaicos en *tessellatum*, de época imperial, y concretamente sus representaciones figuradas, en tanto obras de gran valor intrínseco que, siempre en contextos privilegiados y fundamentalmente ligadas a la esfera privada y al ámbito doméstico, son el soporte ideal para exponer, difundir y transmitir una imagen determinada y el reflejo, respectivamente, de la visión de aquellos comanditarios (NEIRA, 2003-2004, pp. 92-99).

Esto no implica que dichas imágenes reflejen necesariamente una realidad, una realidad histórica, cotidiana y relativa a la esfera privada, y en consecuencia digna de ser rechazada en virtud de su incoherencia con otras representaciones, documentos o fuentes históricas. A nuestro juicio, su valor radica precisamente en ofrecernos no la “realidad”, una realidad concreta en virtud de su contexto geográfico, cultural y cronológico, sino la visión de la elite, o mejor, su pretensión de una imagen determinada acerca de muy diferentes asuntos.

ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS *DOMINI* Y SU UNIVERSO

En esta línea, y quizás como máxima expresión, se sitúa el interés por la transmisión de la propia imagen mediante la incorporación de la figura del *dominus* en diversas representaciones, en clara referencia a un personalismo dirigido, en el presente, a mostrar con nitidez la identidad del propietario y al ferviente deseo de dejar constancia de su poderío, incluso en la memoria de futuras generaciones. Son las denominadas autorepresentaciones de *domini*, más numerosas en la Antigüedad Tardía (GRASSIGLI, 2001), cuyos ejemplos más conocidos en mosaicos romanos, especialmente de la *pars occidentalis*, responden a una gran diversidad, reproduciendo la figura del *dominus*, en ocasiones identificado por una inscripción con su nombre, en distintas actitudes, en diferentes actividades y/o en el marco de sus posesiones (BLÁZQUEZ, 1992, pp. 956-960).

Así se aprecia, y con nitidez, en las obras más significativas de este género, concretamente en algunos mosaicos ya muy célebres de la *villa* de Piazza Armerina (CARANDINI, RICCI, DE VOS, 1982), particularmente las representaciones del identificado como *dominus* en el denominado *adventus* situado en el vestíbulo de entrada a la residencia y en la “toilette” plasmada en una de las estancias del *apodyterium* de las termas, así como en el mosaico más tardío del *dominus Iulius* en *Cartago* (DUNBABIN, 1978, pp. 119-121, lám. 109). No obstante, tanto en otros pavimentos de la *villa* de Piazza Armerina como en el mismo mosaico de *Iulius*, el realce de tal poderío aparece aun más refor-

zado por la inclusión de la *domina* (NEIRA, 2003) –flanqueada por sus hijos y unas doncellas en otra de las estancias termales de la *villa* siciliana (CARANDINI, RICCI, DE VOS, 1982, fig. 200) y en actitud digna de la diosa Afrodita/Venus en el mosaico norteafricano–, de otros miembros de la familia –en especial de los más pequeños, representados en actividades más propias de adultos, como la caza o los juegos circenses en Piazza Armerina– y de un ingente personal a su servicio –doncellas recolectando rosas, tejiendo guirnaldas o ayudando en la “toilette” y esclavos destinados en las termas, dando masajes o limpiando y velando por la higiene de las salas termales en Piazza Armerina o los numerosos trabajadores particularmente captados en labores agrícolas en *Cartago*– que, en alusión a los distintos grados de dependencia, ha sido incorporado en la realización de muy diversas labores, en tanto integrantes del universo controlado por el *dominus*, con explícita indicación de los dominios, incluida la residencia, magníficamente dotada de termas privadas, y en consecuencia, piezas clave en la construcción y elaboración de una imagen de poder.

A pesar de componer conjuntos excepcionales, no son estas escenas las únicas susceptibles de ser interpretadas como el reflejo del poder de unos *domini*, ya que, al margen de contextos tan notables como los citados y quizás con una dosis menor de egocentrismo, muchas de las representaciones similares a las escenas mencionadas debieron responder a la misma intencionalidad, la transmisión de una imagen de poder. Baste citar representaciones tanto de miembros de la familia en variadas actitudes, ya citadas como la “toilette”, por ejemplo de la *domina* y sus doncellas en Sidi Ghrib (ENNA-

BLI, 1986), o de empleados domésticos, los sirvientes de vino en la Casa de los Coperos de *Thugga* (BLANCHARD-LÉMÉE *ET ALII*, 1995), y trabajadores en distintas labores, como de los mismos dominios, de todo tipo, como en la Casa de los *Laberii* en *Uthina*, sus ganados, sus frutos, tanto de la tierra como de las aguas, acompañados de signos propicios y alusivos al ciclo temporal, como la imagen de las Estaciones y otros muchos, en innumerables mosaicos, y/o sus residencias señoriales (SARNOWSKI, 1978; SAN NICOLÁS, 1998), cuya tipología ha sido objeto de diferentes estudios con el fin de analizar la correspondencia de tales representaciones a las estructuras arquitectónicas vigentes en la Antigüedad Tardía, en virtud de la documentación arqueológica y literaria (DUVAL, 1980, 1985).

Es una tendencia advertida también en algunos mosaicos hispanos (GARCÍA GELABERT, 2000), pues la decisión de aparecer de manera explícita se documenta igualmente, con diversas variantes.

Mediante la representación de su figura completa existen testimonios en pavimentos de *domus* en *Italica*, donde, a pesar de su pérdida, flanqueando a Venus se situaba el identificado como matrimonio formado por (*SEM*) *PRO (NIUS)* y *TULIA* (BLANCO, 1978b, lám. 76), y *Complutum* (FERNÁNDEZ GALIANO, 1985, p. 88), aun sin inscripción, y en la *villa de Tossa de Mar* (Girona), del *dominus Vitalis*, quien, a finales del siglo IV, principios del V (BALIL, 1965, p. 35, fig. 13), retratado ante su mansión, insinuada por unas arcadas bajo la cuales figura, quizás sea uno de los ejemplos más exhibicionistas.

AUTORREPRESENTACIÓN Y ESCENAS CINEGÉTICAS

En otra actitud, en cambio, ha sido captado *Dulcitus*, el famoso jinete de la *villa* del Ramalete (Navarra) (BLÁZQUEZ, MEZQUÍRIZ, 1985, núm. 44), representado con el conabido ademán victorioso en el instante de dar caza a una cierva (Lám. 1). Identificado como *dominus* de la *villa*, es probablemente el ejemplo hispano más significativo de “autorrepresentación” que, además del interés por precisar la identidad del dueño de aquellos dominios o mostrar sus posesiones, supone y añade una dosis de autoalabanza personal, al incidir no tanto, como en otras representaciones antes citadas, en la posesión de bienes materiales o mano de obra, sino en las propias dotes de habilidad e inteligencia que resaltan su *virtus*.

No es de extrañar a juzgar por el desarrollo que, además de la caza dirigida a la subsistencia, de tradición ancestral, había ido adquiriendo en el transcurso del Imperio la denominada caza de prestigio, llegando a su mayor auge en el Bajo Imperio, probablemente en coincidencia con la revitalización del mundo rural, particularmente de las *villae* y la proliferación de su consiguiente modo de vida por parte de aquellas elites³. Sobre esta afición y el tiempo que le dedicaban los *possessores*, las fuentes escritas del siglo V d.C. son muy reveladoras, especialmente Sidonio Apolinar (*epist.* III, 3) al referirse al Sur de la Galia, y San Agustín (*contra*

³ Más como el reflejo del auge de esas elites hispanas en la administración del Imperio durante el siglo IV y especialmente a finales de la centuria con la llegada de Teodosio y sus sucesores al poder que como consecuencia de la crisis de las ciudades, según el estado de la cuestión sobre el tema (CHAVARRÍA, 2006, pp. 19-24.).



LÁM. 1.- Detalle del mosaico de Dulcitus (Villa de El Ramalete). Foto según CME VII.

academ. I 1, 2) a los territorios del Norte de África, aunque también es proverbial el gusto y la destreza de los hispanos (LÓPEZ MONTEGUDO, 1991, p. 497 y ss).

Tampoco extraña, por tanto, que, en estrecha relación con dicho auge en el Bajo Imperio y en alusión a una de las actividades señoriales más frecuentes entre los miembros de la elite, la mayoría de los mosaicos con temas de caza en el conjunto del Impe-

rio daten del siglo III avanzado y, preferentemente, de los siglos siguientes.

Quizás fuera un caso similar el de *Marianus*, quien habiendo descendido ya de su caballo *Pafius*, cuyas bridas sujeta con su mano derecha, en el gran pavimento muy fragmentario de una *domus* emeritense, en la calle Holguín (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1990, pp. 79-92), compartía protagonismo con un jinete victorioso situado en el otro cuadro fi-

gurado, en los flancos de un gran cuadro central muy deteriorado del que se conserva una escena de circo, con la representación de un auriga vencedor. En su identificación como *dominus* podría argumentarse el interés del supuesto *Marianus* por aparecer mencionado, dejando constancia de su nombre propio. Sin embargo, el carácter muy fragmentario del pavimento y su figuración junto a otro jinete, un individuo de rasgos fisonómicos distintos, en torno a una escena central con tema circense, marca distancias notables con la representación de *Dulcitius*.

A este respecto, cabe preguntarse hasta qué punto los citados paneles de la *domus* emeritense, a la que por cierto pertenecía también el excepcional conjunto del mosaico de los Siete Sabios⁴ (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1988; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1990, pp. 66-79), son una recreación de las actividades cinegéticas del *dominus Marianus* y su acompañante, encumbrados y asemejados al mismo nivel de destreza e inteligencia que un auriga vencedor, con toda la simbología que esta representación ya implica, o acaso la reproducción de imágenes triunfales –así la cierva abatida a sus pies en el panel de *Marianus* y el ademán victorioso del jinete en el panel derecho, junto al citado auriga vencedor– en el marco de espectáculos organizados en la arena tanto de un circo como de un anfiteatro, a juzgar por el éxito, entre los *ludi*, de las *venationes* que según las fuentes literarias contaban con todos los detalles propios de la escenografía habitual⁵, máxime si se considera el uso generalizado de inscripciones que, aun fragmentarias, también identificaban a los caballos de la cuadriga victoriosa y, especialmente, la tradición de representar e identificar con su nombre a aurigas victoriosos, como el célebre *Marcianus*, en otros

pavimentos de *Emerita Augusta* (BLANCO, 1978,); si bien esta tendencia se documenta también en mosaicos decorados tanto con temas circenses (HUMPHREY, 1986; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1994), como con *venationes* celebradas en la arena y representaciones de cacerías de otras zonas del Imperio.

Por supuesto, son muchas las escenas de caza representadas en el conjunto de la musivaria romana (LASSUS, 1950, p. 141; LAVIN, 1967, p. 276 y ss.; BALTY, 1969, p. 131; BLÁZQUEZ, LÓPEZ MONTEAGUDO, 1990; LOPEZ MONTEAGUDO, 1991), y en particular en la propia península Ibérica. Sin embargo, habría que distinguir entre escenas como la de *Dulcitius*, donde su elección es la única representación figurada en el conjunto de mosaicos geométricos y vegetales, quizás la de *Marianus*, o representaciones como las de las *villae* de Panes Perdidos, en Solana de los Barros (Badajoz) (GARCÍA SANDOVAL, 1966, pp. 194-196), y del Hinojal (Badajoz) (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1976), para identificar el deseo de un *dominus* por aparecer

⁴ Combinación de temas de caza y escenas mitológicas, digna de resaltar, que es relativamente frecuente en los conjuntos de época tardía. Véase *infra*.

⁵ En este sentido, LÓPEZ MONTEAGUDO (1991) recuerda que la recreación de auténticas cacerías en los anfiteatros, convertidos en *silvae*, en las que participaban cientos y miles de animales de las más variadas especies, está recogida por las fuentes literarias (Calpurn. *egl.* VII B, 70 ss.; Dio Cass. XXXIX 38,2, LXVIII 15, 1; Plut. *Pomp.* 52; Plan. *NH.* VIII 20, 53, 64; Aur. *Vict. epit.* I 25; Suet. *Tit.* 7, 3; Eutr. VII 21; SHAS, *vit. Hadr.* VII 12, XIX 4; *vit. Aur.* XXXIV 6; *vit. Gord.* III 5-8; *vit. Gall.* III 7, IX 3, XII 2-4) y refiere un pasaje de la *Historia Augusta* (SHA, *vita Prob.* 19, 2) en el que, para festejar el triunfo del emperador Probo (276-282 d.C.) sobre los germanos y los blemnios, se describe “grandes árboles arrancados con sus raíces por los soldados se colocaban sobre una plataforma de madera de gran extensión, que se había recubierto de tierra; de esta manera todo el circo, plantado de un modo semejante a un bosque, pareció florecer con la frescura de las hojas verdes.

retratado practicando la actividad cinegética e incluso posando triunfal ante el trofeo conseguido y dando quizás por hecho el reconocimiento de los espectadores al no haber consignado mediante una inscripción su nombre propio; mientras en otro contexto las representaciones de caza en la Casa de los Surtidores de *Conimbriga* (Portugal) (LÓPEZ MONTEAGUDO, 1990, pp. 212-218) entre mediados y finales del siglo III d.C., en Cercadilla, junto a *Corduba Colonia Patricia* (HIDALGO, 1996), en la *villa* de La Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia) (PALOL, 1974, pp. 37-65) del IV, y en la cúpula del conjunto de Centelles (SCHLUNCK, HAUSCHILD, 1962; SCHLUNCK, 1988) –quizás no un mausoleo sino la residencia de una *villa* (GÓMEZ PALLARÉS, en prensa)–, más allá de pretender realzar la habilidad y los logros de un único personaje, del propietario de una *domus* o *villa*, según los casos, ofrecen y transmiten una particularidad fundamental de las cacerías, la participación colectiva, probablemente con la idea de resaltar aun más el complicado arte de la cinegética, la organización de un evento de tal calibre y, en suma, el poder del *dominus* en cuestión.

Es la línea advertida en muchas de las representaciones del Norte de África y Sicilia, (LASSUS, 1950, 141; LAVIN, 1967, p. 276 y ss.; CARANDINI, RICCI, DE VOS, 1982), donde según un variado repertorio se puede apreciar desde las imponentes cacerías con detalles narrativos, que contemplan la partida del *dominus* con todos sus acompañantes, siervos y perros, el sacrificio propiciatorio, distintos lances de la caza de muy variadas especies, con las diferentes estrategias utilizadas, en diversa actitud y un sinfín de armas, el descanso y disfrute de las

piezas en el campo, la captura de otras y el regreso, con mención incluso del traslado de los animales abatidos, hasta la combinación de diferentes cazadores en distintos lances o la referencia escueta a una pequeña captura, en cuyo caso, y dependiendo del contexto, no necesariamente deba intuirse el deseo de un *possessor* determinado por reflejar una actividad protagonizada por él mismo, sino una imagen alusiva al gusto y afición por la caza; no exenta en ambos casos de la específica simbología que la temática de la caza implica.

RETRATOS

Un caso más complejo es el de la *villa* del Olivar del Centeno, en Millanes de la Mata (Cáceres) (GARCÍA-HOZ, *ET ALII*, 1991), ya que uno de los pavimentos, pertenecientes a la última fase de ocupación en el siglo IV, con una escena báquica de triunfo, muy fragmentaria, que sólo permite vislumbrar las figuras de Sileno y una ménade y, sobre sus cabezas, una inscripción en dos líneas *RESCI(A) SELENVS/OFFICINA VALERIANI*, interpretada como referencia al nombre del *dominus* –*Selenus*– y la *domina* –*Rescia*– junto al del taller musivario, plantearía la hipótesis de unos *domini* representados bajo la apariencia de un disfraz en plena recreación de una secuencia mitológica. Otro mosaico de la misma *villa* del Olivar del Centeno, también de la última fase, muestra además en su campo rectangular tres casetones decorados con sendos bustos femeninos, identificados como retratos quizás de la *domina* y dos de sus hijas, que en último extremo podrían haber correspondido a féminas de la familia.



LÁM. 2: Detalle del umbral de acceso al cubiculum de Maternus (villa de Carranque). Foto de la autora.

Estos retratos del Olivar se insertan en otra de las tendencias bien documentadas en la musivaria hispanorromana, según se refleja en los pavimentos de la villa de Baños de Valdearados, acaso con los retratos del matrimonio propietario (ARGENTE, 1979, p. 50), de la villa romana de La Olmeda, en Pedrosa de la Vega (Palencia) (PALOL, 1974, p. 55), con un célebre repertorio de retratos de familia, tanto masculinos como femeninos y de distintas edades, y, con mayor certeza, en los de la villa del Saucedo en Talavera de la Reina (Toledo) (BLÁZQUEZ, 1982), propiedad de *Iscaius*, y la villa de Torres Novas (Portugal), de *Cardilius* y *Avita*, del siglo IV d.C. (DO PAÇO, 1964), con retratos de los *domi-*

ni, designados bien con su nombre –*ISCAI-VS*– o denominados en el marco de una inscripción con dedicatoria, caso de *Cardilius* y *Avita*.

INSCRIPCIONES MUSIVAS CON EL NOMBRE DEL *DOMINUS*, SIN FIGURACIÓN

En mosaicos de otras villas hispanas son precisamente inscripciones (GÓMEZ PALLARÉS, 1993) con referencia precisa a un nombre las que aluden a los propietarios de esos dominios, más concretamente a los impulsores de su construcción o reforma, a

tenor del dilatado tiempo de habitación que las *villae* estudiadas testimonian, sin que ello implique necesariamente la inclusión de la figura expresa del *dominus*. Es el caso ya bien conocido del pavimento del umbral (Lám. 2) que da acceso al *cubiculum* de la villa romana de Carranque (Toledo) (ARCE, 1986, p. 365-374; FERNÁNDEZ-GALIANO, 1989, pp. 255-269; GÓMEZ PALLARÈS, 1993; MAYER, 2005, pp. 109-125), con la dedicatoria y el deseo de disfrute y felicidad⁶ para *Maternus*, destinatario del *cubiculum* y supuesto *dominus* de Carranque, que incluía además la mención expresa del taller –EX OFICINA MA...NI– y del pintor –HIRINIVS–, sobre cuyo sentido volveremos más adelante; asimismo el de la villa romana de Fraga (Huesca), la de *Fortunatus*, entre otras.

DOMINI COMO EVERGETAS

En cierto modo, se encuadran en una costumbre documentada en mosaicos de otras zonas del Imperio. Baste citar, entre los más significativos, el ejemplo del denominado mosaico de *Magerius* hallado en Smirat (en la actual Túnez), fechado a mediados del s. III (BESCHAOUCH, 1966; 1987, pp. 677-680), donde, igualmente sin representación figurada del *dominus*, una prolija inscripción en este caso refiere con grandes alardes hasta qué punto *Magerius* había costado los espectáculos en la arena que, recreados en el mismo campo del mosaico, enfrentaban a miembros de la asociación de los *Telegenii* con felinos ciertamente salvajes, asumiendo

⁶ Con la fórmula habitual *utere felix* que se documenta también en un mosaico de la villa romana de La Albesa (Lérida), cuyo conjunto señorial ha sido objeto de una reciente publicación.

incluso el pago bien especificado de estos auténticos *bestiarii*, con el indudable objetivo no sólo de dejar constancia de aquel espectáculo determinado, que habría tenido lugar en un día concreto y en el marco de una celebración precisa, o de la animación suscitada y el éxito obtenido, sino también, y muy especialmente, de su papel protagonista como auténtico artífice del patrocinio.

Una motivación bien explícita que en otros mosaicos no aparece de forma tan nítida, a pesar de que muchas representaciones similares de *ludi circenses* (HUMPHREY, 1986; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1994), *ludi scaenici* (NEIRA, 2003-2004), *munera gladiatoria* (BLÁZQUEZ, LOPEZ MONTEAGUDO, NEIRA, SAN NICOLÁS, 1990), los denominados juegos atléticos a la griega (KHANOUSSI, 1991), etc. no sólo parecen responder al entusiasmo del comanditario por dichos espectáculos en sí mismos, sino también a una premeditada intención de hacer constar el patrocinio de ciertos eventos y dejar así su huella en la memoria. Valga, a este respecto, las diversas teorías acerca de un mosaico de la villa de Dar Buc Amméra, Zliten (AURIGEMMA, 1926, p. 131; PARRISH, 1985; FANTAR *ET ALII*, 1994, pp. 23-24; VISMARA, 2001; NEIRA, 2004, pp. 880-883), cuyo friso con escenas alusivas a la arena, en razón de su discutida cronología, ha sido interpretado como el deseo de conmemoración de un *dominus*, bien implicado en su organización, bien involucrado en la victoria militar sobre individuos de una tribu, de distinta identificación según los autores, que, una vez prisioneros, habrían sido *damnati ad bestiae* nutriendo los citados juegos, e incluso con el propósito de narrar las gestas realizadas por algún antepasado a fin

de mostrar y demostrar un noble y ancestral árbol genealógico.

Pero retornando a la costumbre, entre otros, en Smirat, de designar con un nombre propio, mediante las correspondientes inscripciones, a los aclamados *bestiarii* del espectáculo sufragado por *Magerius*, es digno de señalar que la recurrencia a la individualización e identificación de los personajes representados parece dotar de mayor verosimilitud al evento objeto de la escena, quizás como una estrategia dirigida a reforzar el verismo y la autenticidad del suceso y, en consecuencia, la veracidad del patrocinio de *Magerius* en consonancia con el relato de la propia inscripción. Una idea que podría aportar información sobre las motivaciones de comanditarios que encargaron mosaicos, entre otros, como los de la *villa* romana de Belllloch (Gerona) y *Barcino* (BALIL, 1962; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1994), con los aurigas bien identificados por sus nombres, o los pavimentos conservados en Villa Borghese, con diversos gladiadores y *venatores*, además de los ya citados de *Emerita Augusta*, y, en la misma línea, como en muchos de los mosaicos con escenas cinegéticas, con cazadores, siervos y perros identificados por un nombre propio (BLÁZQUEZ, 1992, pp. 956-960).

ACERCA DE LOS MOSAICOS COMO FUENTE DOCUMENTAL

La suposición de dicho recurso y su significación en torno a las motivaciones de un comanditario, firmemente empeñado en dejar constancia, con todo detalle, del suceso objeto de escenificación no implica, sin embargo, que la escena en cuestión reproduzca

fielmente y en todos sus detalles el citado acontecimiento, ni tan siquiera su misma autenticidad; máxime si tenemos en cuenta que, en términos generales, el mosaico y la imagen transmitida siempre es el resultado de una perspectiva, sea de un autor, del comanditario, etc. y, en cualquier caso, al servicio de la elite que la encarga, nunca el reflejo objetivo de lo representado.

En este sentido, el análisis de las representaciones musivas, y concretamente las de *domini*, sus familiares, sus posesiones, tanto los edificios de una *villa* como la mano de obra que allí labora, el potencial de las más diversas especies animales y el terreno, vegetación, arboleda, campos de labor, bosques, fuentes de agua, y las más variadas actividades cinegéticas e incluso los diferentes espectáculos responden a la óptica de la elite y en tanto construcciones de un imaginario visual, reflejo de su ideología, deben ser valoradas como tales, nunca como reproducciones exactas de una realidad, aunque ello no resta ni rebaja en modo alguno su valor como fuente documental.

A juzgar por el planteamiento, una aseveración de este tipo podría parecer incoherente, al cuestionar la correspondencia de las imágenes a las distintas realidades objeto de representación, es decir, hasta qué punto tal o cual edificación en un mosaico había sido incluida en referencia expresa a la residencia de un *dominus* determinado, en qué medida, admitiendo la existencia de tal propiedad, respondía a su auténtica estructura, qué grado de semejanza existía en la fisonomía del *possessor* y sus familiares o si éstos influyentes propietarios se dedicaban realmente a la caza, de modo tan hábil y virtuoso como dejan entrever los ademanes triunfales de mu-

chos de ellos, si participaron en la cacería de las especies de animales especificados y si realmente protagonizaron las gestas escenificadas o financiaron los espectáculos citados, en los que habrían participado célebres aurigas, valientes *venatores* y fuertes gladiadores, de tanta fama como para recordar sus nombres.

Ante interrogaciones que plantean si realmente existió o fue así, para en caso contrario, en virtud de las consideraciones antes expuestas, minimizar el valor del mosaico como fuente documental, aduciendo que dichas imágenes pertenecen a un repertorio, en cuya selección apenas habría testimonios fehacientes del *dominus* y sus circunstancias históricas, evidentemente el debate se torna estéril, ya que la inserción de un edificio señorial en el mosaico del *dominus Iulius* evidentemente no garantiza científicamente una posesión real, ni siquiera en caso de poseerla su estricta similitud, ni los siervos representados tendrían porque ser tal y como aparecen. En el mismo sentido, no hay indicios para certificar con rigor si el *dominus* del Ramalete se llamaba en realidad *Dulcitus*, ni si, como se presenta a nuestros ojos en el famoso mosaico, era un magnífico jinete, capaz de abatir con maestría a los animales y, en caso de haber dominado el arte de la caza, si entre las piezas cobradas una cierva figuraría entre sus trofeos más preciados. Por último, todavía a modo de ejemplo, y a pesar de los datos referidos por las fuentes literarias y aun con la información que la epigrafía ofrece acerca de gentes de diverso origen, incluidos aurigas, *venatores*, etc., consignando un auténtico registro de nombres, tampoco podríamos confirmar con absoluta certeza la participación de los *venatores Spittara* y compañía, en el evento supuestamente costado por *Mage-*

rius, pues ¿quién podría asegurarnos que, entre los *Telegenii*, fueron concretamente éstos y no otros? o acaso ante el desconocimiento u olvido del nombre propio de aquellos *venatores* ¿no podrían haber sido insertados otros nombres, suficientemente conocidos y comunes entre los de ese oficio?

¿Habría por esta razón que rechazar cualquier supuesta conexión entre las escenas de cacería y las figuras de un cazador, susceptibles de ser interpretadas como una de las actividades más practicadas por los propietarios de las *villae* y el retrato de un *dominus* en una cacería, o restar representatividad a dichas imágenes? A nuestro juicio resulta infructuoso, ya que no se trata tanto de si aquellos representados se dedicaban realmente a la caza, sino de la pretensión de dar esa imagen de cazador victorioso, de tal modo que los mosaicos, sus representaciones, no deben ser interpretados como garantes de las actividades reales pongamos por caso de *Dulcitus*. Más allá de ejemplos concretos, en el caso de las escenas cinegéticas, ponen de manifiesto y documentan hasta qué punto aquella actividad gozaba de prestigio entre los *domini* y la elite del Bajo Imperio en la Península Ibérica, y las posibilidades, según los casos, de su simbología al representar además de la mera captura y el triunfo de la *virtus* de aquellos individuos privilegiados, el dominio del ser humano sobre el animal, el triunfo del orden sobre el caos, del bien sobre el mal, conceptos clave de la civilización, con la que se identificaban como auténticos símbolos los estamentos más privilegiados.

Según esta perspectiva, las representaciones musivas pasan de ser testimonios referidos a casos particulares a convertirse en cierto modo en una fuente documental de

mayor dimensión al reflejar las tendencias de al menos un segmento importante de la elite, una parte del grupo de comanditarios urbanos y *domini* de imponentes *villae*, lo que acaba por conferir a las representaciones musivas aun mayor validez a la hora de reconstruir su ideología, una ideología común a la elite, no tanto en el plano individual sino especialmente en el colectivo. Y como dato más significativo, además de transmitirnos esa imagen pretendida en tanto reflejo del contexto social y económico y, en este sentido, los ambientes en los que se movían y los gustos y aficiones que primaban, las representaciones de edificios, posesiones, actividades, espectáculos, etc., no dejan de ser por ello propias de aquel contexto, verosímiles y, como tales, fuente inagotable de documentación que arroja luz sobre numerosos elementos y situaciones de la vida en los distintos territorios del Imperio Romano, ya que, a pesar de aparecer bajo el filtro interesado de la elite y, en su caso, condicionadas por esa óptica, es digno de señalar la cantidad de documentación “inconsciente” que no por su valor en si mismo sino en virtud del conjunto figura.

En esta línea, por tanto, las representaciones de actividades cinegéticas, incluidas las derivadas de episodios míticos, incluyen no sólo una extensa galería de personajes participantes en una pequeña montería o una gran cacería sino un amplio repertorio de especies, dignas de ser cazadas o capturadas con las más diversas armas y estrategias que, aun sin documentar necesariamente todos los detalles de una cacería precisa y realmente organizada por el comanditario del mosaico en cuestión y estimando el grado de exageración que imágenes de autoalabanza de este género podía propiciar, ofre-

cen no obstante un magnífico repertorio iconográfico inspirado en sujetos, objetos y situaciones por lo general bien documentadas por otras fuentes, sean literarias o iconográficas, e incluso desde el punto de vista material a través de hallazgos arqueológicos; razón por la cual, con independencia del deseo excesivo de un *dominus* que pretendiera, supongamos, figurar representado en el instante triunfal de abatir a una fiera salvaje, tras haberse enfrentado a ella con apenas una jabalina, a pesar quizás de no haberlo hecho jamás, no rebaja el valor de aquella imagen, pues además de trasladarnos una información precisa de los valores de aquella elite, la *virtus* y sus numerosas connotaciones simbólicas, incluso políticas, las figuras y los detalles objeto de combinación que conforman el campo del mosaico sí parecen reflejar elementos del contexto, realmente valiosos en la reconstrucción histórica de esas actividades y, en suma, de aspectos socio-económicos y culturales de los distintos espacios geográficos de época imperial romana.

Además, en algunos casos la elección de determinados modelos no es caprichosa y revela datos interesantes o plantea distintas hipótesis acerca del supuesto *dominus*. Valga como ejemplo la citada representación del jinete en El Hinojal, donde, a la persecución de un felino, se une la modalidad del galope volante, propio de los mosaicos del Oriente, y concretamente de *Antiocheia*, sugiriendo la posibilidad de que aquel supuesto *dominus* hubiera pretendido mostrar a sus invitados los alardes de su actividad cinegética, bien durante su participación en una expedición celebrada en lugares lejanos, bien en un destino, anterior a su residencia en las cercanías de *Emerita Augusta*, quizás disfrutado en algún lugar de los territorios orientales del Im-

perio. Para ello, incluso aunque jamás hubiera ni tan siquiera participado en una cacería de ese tipo, habría podido contar con un artesano oriental itinerante, buen conocedor de las técnicas habituales en el Oriente, o en su defecto con un artesano que habría utilizado cartones con modelos orientales (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1976).

A este respecto, es digno de resaltar la interrelación entre comanditarios y artesanos, que en líneas generales debió primar a la hora de encargar, seleccionar y finalmente elegir y precisar el programa iconográfico de una *domus* o la residencia de una *villa*, un tema muy controvertido, objeto de debate sobre el que, a juzgar por el considerable avance de los hallazgos y estudios arqueológicos y de la propia investigación en torno a los mosaicos y los programas decorativos en su contexto original, ha basculado demasiado entre la adjudicación radical al ámbito de los artistas –*pictor imaginarius*, maestros de un taller, artesanos *tessellarii*, aprendices– o la responsabilidad del *dominus*, resaltando en consecuencia la autoría de los artistas y la nula implicación de los propietarios (ARCE, 1993) o, por el contrario, una mayor involucración de los *domini*. Un debate sobre el que planea de nuevo la propia consideración de los mosaicos como fuente documental, en torno al que, a juzgar por los variados ejemplos (DARMON, 1980; WILSON, 1981; BRUNEAU, 1984), no parece adecuado establecer de antemano generalizaciones ni posiciones extremas, ya que probablemente es de nuevo la diversidad la única característica común.

Aunque ya me he manifestado acerca del tema sobre los distintos grados de involucración que habrían dado como fruto desde

una libertad total del artista, conexión y quizás complicidad entre artistas y propietarios y hasta una decidida implicación de algunos *domini* que habrían intervenido activamente en la selección y elección de los temas (NEIRA, 2003-2004, pp. 94-99), está claro que muchas de las representaciones citadas hasta aquí demuestran ese nivel de gradación y el reflejo de una ideología, característica del colectivo privilegiado. Sin embargo, todavía en relación a los testimonios evidentes de implicación, particularmente aquellos en los que consta un ferviente deseo de figurar y mostrarse como los poderosos propietarios de sus dominios mediante la inscripción de su nombre, resaltar igualmente la inclusión de una inscripción con el nombre del taller, del maestro, de los artesanos, con indicación a veces de los pintores, una tendencia documentada en un número considerable de ejemplares (DONDERER, 1989; GÓMEZ PALLARÈS, 1993), pero no habitual ni frecuente que, a nuestro juicio y a propósito de Carranque y otros mosaicos (NEIRA, 2003-2004, pp. 97-98), lejos de revelar la iniciativa y la libertad de los artistas en aquel contexto dominado por los parámetros de la Antigüedad, bien podría ser atribuida a la sugerencia y al interés de un *dominus*, de algunos *domini*, por dejar expresa constancia del artista o artistas que habían trabajado para él, con la clara intencionalidad de demostrar la alta cualificación de los artífices del mosaico, pues la consignación del nombre, a modo de firma, en tanto no habitual sino excepcional, sería símbolo de valor y excelencia, factores ambos que a su vez revalorizarían no sólo la obra en sí misma sino especialmente la imagen y el prestigio de un *dominus*, dispuesto a exhibir las magníficas obras de un apreciado taller.

Por razones obvias, en ningún caso una sugerencia de este tipo habría sido desestimada por los autores del mosaico, ya que, a pesar de no ser habitual, la complejidad de ajustar una obra de encargo a medida en un umbral o la labor de inserción en la composición de un campo figurado se habría visto compensada ante la perspectiva de obtener una evidente propaganda y, quizás, futuros encargos de posibles huéspedes e invitados que pudieran contemplar dicha obra.

Con el tiempo, no es de descartar que aquellas fórmulas con la consigna del taller o el nombre del artesano, destinadas a resaltar por parte de un comanditario el valor superior de una obra y su excelencia, fueran no obstante, objeto de una cierta difusión, aunque no respondiera incluso a tal excelencia la obra en cuestión, y, en consecuencia, acaso también en respuesta a ese supuesto aumento, la puntualización de una autoría realmente célebre y excelente que, en una auténtica vorágine de demostración de poder, intentaría desmarcarse de meras pretensiones. Es la sensación que parece transmitir la extraordinaria recurrencia a las inscripciones en los mosaicos mitológicos de la citada *villa* de Carranque, con especial mención al nombre del taller, del pintor, y del mismo *dominus* en el umbral de acceso al *cubiculum*, además de la referencia explícita a una segunda *officina* en el pavimento del *oecus*.

CULTURA Y MITOLOGÍA EN LOS MOSAICOS HISPANOS

Todavía en alusión a Carranque, es digno de señalar el absoluto predominio entre sus mosaicos figurados de la temática mitológica,

sobre cuyo papel y significación en el conjunto de la *musivaria* romana también se ha generado un gran debate. Particularmente en lo referido, de nuevo, a su supuesto conocimiento por parte de los grandes propietarios y a los motivos que habrían conducido a muchos comanditarios a la elección de las más variadas leyendas para decorar en buen número diferentes estancias de sus *domus* o de las residencias y salas termales de sus *villae*.

Huelga insistir en la prudencia y el rigor que, rehuendo generalizaciones conducentes sin duda a equívocos, debe primar al respecto, del mismo modo que en lo relativo al grado de implicación de los *domini* y a la correspondencia de las imágenes con las auténticas posesiones y/o actividades de los comanditarios. En esta línea, aun con la conciencia de adentrarse en el complejo y difícil de precisar mundo de las mentalidades, tan sólo un estudio del programa iconográfico en cada caso y la conjunción de otras fuentes literarias y arqueológicas pueden resultar reveladoras.

En este sentido, cualquier postura, manifestada *a priori*, tanto sobre el testimonio incuestionable que este género de representaciones pudiera reflejar a favor de un alto conocimiento y, en consecuencia, de la cultura de la elite, como su rechazo y negación, aludiendo, particularmente en el extremo Occidente, a un grado de desconocimiento e incultura, que, sustentado por algunas fuentes referidas a contextos determinados, no sin ciertas dosis de énfasis y exageración, pretenden profundizar en la minimización del nivel cultural de los comanditarios, tampoco parece la vía más adecuada; máxime si se consideran los conjuntos de distintas zo-

nas del Imperio, los hallazgos de las últimas décadas, algunos realmente espectaculares incluso en la propia Península Ibérica, y los estudios cada vez más reveladores, que vislumbran tal diversidad, como para establecer en una variada escala, desde auténticos programas que revelan la involucración y el alto nivel intelectual del propietario, un grado de cultura satisfactorio, aunque menor, y la pretensión tan sólo de demostrarlo.

Así lo evidencian estudios, con resultados diversos, algunos realizados ya desde antiguo, particularmente en los territorios del Imperio durante siglos bajo el influjo helenístico, y que, concretamente ponen de manifiesto el diverso grado de cultura de los *domini* de algunas *domus*, entre otras, en *Antiocheia* (LEVI, 1947; CAMPBELL), Mitylene (Lesbos) (CHARITONIDES *ET ALII*, 1970), más recientemente en Zeugma (DARMON), también sobre el Norte de África, en *Cyrene*, *Leptis Magna* (AURIGEMMA), *Hadrumetum*, *Uthina*, *Acholla*, *Cartago* (BLANCHARD LÉMÉE, *ET ALII*, 1995), *Caesarea*, *Timgad*, *Cherchel*, (FERDI, 2002) *Volúbilis* (THOUVE-

NOT, 1977), por citar los más significativos, además de los centros itálicos, como Ostia (BECATTI, 1961), galos, también hispanos, y las imponentes *villae* próximas a algunos de estos enclaves urbanos.

En algunos de estos casos, incluido el extremo Occidente, es posible incluso reconstruir la interrelación entre la Cultura Escrita y la Iconografía (LANCHA, 1997; NEIRA, 2003-2004, pp. 100-132), con evidencias en torno a la preferencia por determinados autores, razones, entre otras, por las cuales no se explicaría, aun reconociendo la impronta del sustrato helenístico y el despliegue de los programas de las *domus* orientales y los conjuntos norteafricanos, la infravaloración de los hispanos.

El argumento a este respecto suele basarse en la improbabilidad del recuerdo de leyendas, mitos y episodios de la literatura que, a juzgar por las fuentes más antiguas conocidas o de las que deriva su origen, se remontan a muchos siglos atrás, especialmente en lo relativo a las representaciones en mosaicos de las *villae* hispanas del Bajo Imperio, como si, al propugnar el conocimiento de tal o cual episodio, no se reparara en el proceso de transmisión, a través de intermediarios no sólo iconográficos que sirvieron de vehículo de difusión a leyendas, episodios, héroes y personajes del legado mitológico y el patrimonio de la Cultura Escrita, y la decisiva influencia de los autores helenísticos y latinos, más próximos en el tiempo⁷.

Así, en lo relativo al Occidente sobre todo hispano, baste recordar, en algunas *domus* de *Augusta Emerita* (BLANCO, 1978; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1990), *Italica* (BLANCO, 1978b), *Corduba Colonia Patricia* (BLÁZQUEZ, 1981), y otros centros urbanos

⁷ En este sentido, el reparo a considerar, por ejemplo, el influjo de episodios homéricos, por citar los más antiguos, no debería presuponer por nuestra conciencia sobre la antigüedad de Homero, el recuerdo sin más de un autor supuestamente del siglo VIII a.C. en el siglo IV d.C., ya que es obvio además de la pervivencia de la propia obra, el desarrollo y la vida propia que muchos de sus personajes experimentan en las tragedias y otras obras, el valor de las citas en autores posteriores, su resumen y, como no, la versión a modo de extracto de la denominada *Iliada latina*, que circulaba con profusión en época romana, o el desarrollo que temas tratados por otros poetas de la órbita griega, como el control del poder por Zeus a cargo de Hesíodo, pasen a convertirse en asuntos versionados y modificados por un autor tan tardío como Nonnos de Panópolis, sin olvidar, por citar algunos de los ejemplos más notorios, la fama de Virgilio y especialmente de Ovidio, cuyas *Metamorfosis* por cierto inspirarían las escenas casi cuatro siglos después representadas para disfrute de Materno en Carranque.

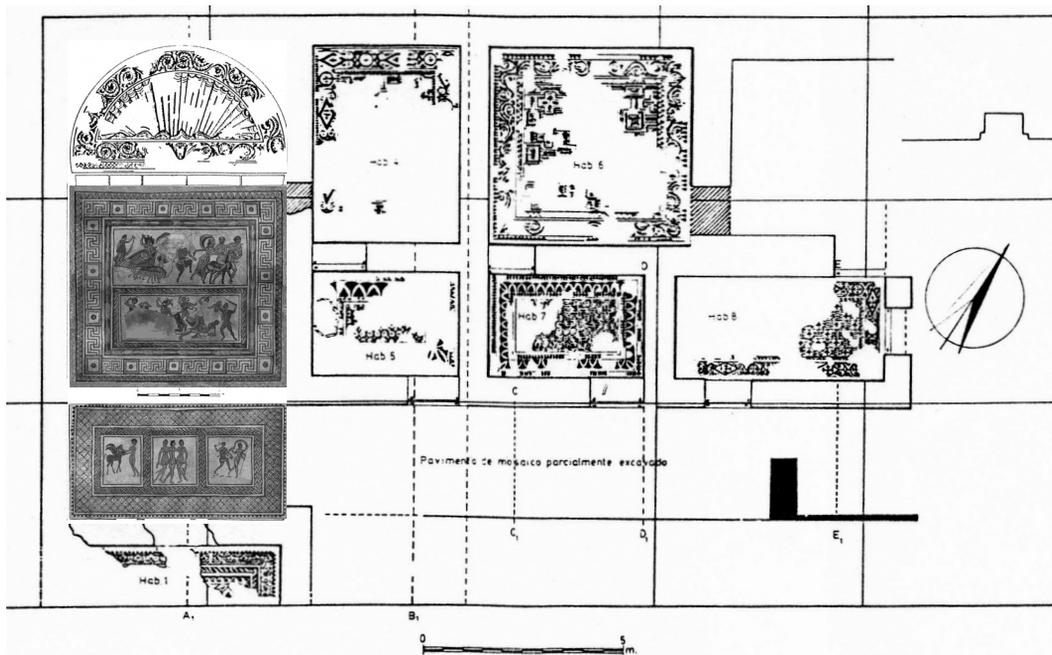
durante el Alto Imperio, se encuentran magníficos programas, que en ocasiones albergan representaciones excepcionales como la del Polifemo y Galatea en la Plaza de la Corredera, o una combinación subliminal de temas aparentemente inconexos como en la *villa* de Alcolea, en las proximidades de *Corduba Colonia Patricia*, probablemente perteneciente a un influyente personaje vinculado a la administración que habría deseado mostrar su identificación con los símbolos que el estado romano propugnaba (NEIRA, 2005, pp. 886-890); convirtiéndose en otros casos en auténticos escaparates de la romanidad, quizás por la marginalidad de su ubicación geográfica, por ejemplo en enclaves situados en Britannia (NEAL, COSH, 2001) y en las *domus* de *Volubilis*, entre las cuales resaltaría la selecta *domus* del *Navigium Veneris*, no sólo por la combinación e interés de los temas en sus pavimentos figurados (THOUVENOT, 1977; NEIRA, 2006) sino también por el conjunto de esculturas⁸ que complementaba la decoración de la *domus*.

Asombra además que en sentido inverso al supuesto olvido que el paso de los siglos habría ido generando, a los conjuntos hispanos más tardíos, conocidos hace décadas, particularmente *villae* (FERNÁNDEZ CASTRO, 1982; MORAND, 1994), algunas ya mencionadas más arriba, se sigan sumando descubrimientos espectaculares que, lejos de evidenciar en la Península carencia de formación, deterioro cultural o tosquedad de sus propietarios, desvelan una selección de temas de gran interés, según se aprecia en Fuente Álamo (DAVIAULT *ET ALII*, 1987; SAN NICOLÁS, 1994, pp. 1289-1304), Almenara de Adaja (NEIRA, MAÑANES, 1998), el ya citado de Carranque, donde prosiguen las excavaciones, La Malena (Azua, Zara-

goza) (ROYO, 1994, pp. 148-161; FERNÁNDEZ GALIANO, 1994, pp. 162-177) o Arellano (MEZQUÍRIZ, 2003) y en el más reciente e imponente de Noheda (Cuenca) (FERNÁNDEZ-GALIANO, 2007, en prensa).

Parece oportuno pues una nueva valoración de los *domini* hispanos, al menos de algunos de ellos, máxime, cuando a los interesantes conjuntos como el de La Olmeda (PALOL, 1974), con una selección limitada en los temas figurados al citado repertorio de imágenes cinegéticas y al episodio mitológico de Aquiles en *Scyros*, en cuya orla se encastaron los medallones con un auténtica galería de retratos, o el de Cardeñajimeno (LÓPEZ MONTEAGUDO *ET ALII*, 1998) con una cacería basada en un episodio mitológico de Atalanta y Meleagro, de iconografía significativa, la *villa* de Baños de Valdearados con representación de temas báquicos, entre otros muchos, se suman programas iconográficos como el de Fuente Álamo (**Lám. 3**), donde se aprecia junto a una representación vinculada a la Cultura Escrita, probablemente correspondiente a un mimo, una representación del triunfo báquico, pero de aquellas escasísimas en todo el Imperio que, con referencia precisa a los indios, incluyen también en el cortejo a los cautivos (SAN NICOLÁS, 1994), en combinación con una serie de paneles interpretados en alusión a los principios que

⁸ Por desgracia, los conocidos avatares que rodean y afectan a la decoración escultórica en los espacios públicos y en particular a los conjuntos privados de *domus* y *villae*, con toda probabilidad a la altura de la decoración musiva, nos impiden conocer en toda su dimensión el despliegue desarrollado en las residencias privadas, por cuanto es de destacar hallazgos como los de la *villa* de El Ruedo (VAQUERIZO, NOGUERA, 1997, pp. 60-77), donde queda testimoniado no sólo la presencia de la escultura en el programa decorativo, sino más allá el coleccionismo de estatuas antiguas.



LÁM, 3: Planta de la villa de Fuente Álamo, con la reconstitución de los mosaicos.

definen y diferencian el rito del matrimonio (LOPEZ MONTEAGUDO, BLÁZQUEZ, NEIRA, SAN NICOLÁS, 1988, pp. 785 y ss.), Almenara, con la representación de la toilette de Pegaso, con elementos iconográficos de nuevo excepcionales, como la inclusión de motivos alusivos al monte Helicón y la fuente Hipocrene, Carranque, también con la significativa selección entre los figurados de escenas mitológicas de origen homérico o las más célebres inspiradas en las Metamorfosis de Ovidio, La Malena y su espectacular representación musiva, interpretada como las bodas de Cadmo y Harmonía (FERNÁNDEZ GALIANO, 1994, pp. 162-177), que, junto a otras escenas en pequeños cuadros, reflejan en cualquier caso un conjunto único en el Imperio, y Arellano, donde, excavaciones

recientes han relacionado y situado la bien conocida representación de las Musas y personajes de la Cultura conservada en el MAN (BLÁZQUEZ, MEZQUÍRIZ, 1985, núm. 2), no por ello menos excepcional por las representaciones de edificios que sirven de telón de fondo y su disposición quizás en torno a Pegaso (HERNÁNDEZ, 1986), en combinación con escenas insólitas en la musivaria romana que han sido identificadas en contaminación con Adonis como leyendas en torno a *Attys* (MEZQUÍRIZ, 2003, pp. 163, ss).

Al margen de las hipótesis y el debate que algunas de estas identificaciones plantean, sea la relación de la complejísima representación interpretada como las Bodas de *Cadmo y Harmonia* y el análisis derivado de los integrantes en este auténtico retrato de

familia como supuesto indicio de la vinculación con los misterios de Samotracia en La Malena, sea la relación con *Attys* en conjunción con determinadas estructuras de la *villa* de Arellano el argumento para sugerir una interrelación con ese género de cultos misticos, lo cierto es que algunas *villae* de la Península, concretamente sus mosaicos y especialmente los mitológicos evidencian una selección de temas, no siempre corrientes y habituales del repertorio musivo, en ocasiones auténticos hapax (Almenara, Carranque, particularmente el *cubiculum* de Materno, La Malena, Arellano, Noheda), difíciles en este sentido de identificar, en otros sujetos a combinaciones (La Olmeda, Fuente Álamo⁹) y en virtud de éstas, a buen seguro, ligadas a una distinta concepción, que, sin duda, son testimonio de un deseo de destacar, poco o nada relacionado con la tosquedad, y difícil de atribuir en lo relativo a la propia elección de los asuntos, su disposición en los pavimentos de estancias clave e incluso a la propia factura, caso éste último muy notable en La Malena y Arellano, a esferas de la elite con apenas conocimiento ni cultura.

Resaltar, por el contrario, lo que a todas luces parece evidente, es decir, el resultado de la elección de unos temas que en determinados dominios reflejan leyendas y mitos de no fácil acceso ni comprensión, quizás en alusión a la sensibilidad de los comanditarios implicados, no tendría porque resultar sorprendente, en especial si se considera el análisis, las conclusiones y la valoración que programas igualmente excepcionales en conjuntos señoriales de otras zonas del Imperio han merecido –baste citar como algunas de estas *domus* más significativas, la Casa de Aion en *Nea Paphos* (DASZEWSKI, 1985), la Casa de las Ninfas en *Neapolis* (DARMON,

1980)–, sin que por ello, en virtud de las diferentes condiciones del contexto, se pretenda aquí aplicar las mismas deducciones a los mosaicos hispanos.

No obstante, y a pesar de las diferencias obvias entre un extremo y otro del Imperio, el ejemplo de los conjuntos citados y de otros varios también del Mediterráneo oriental deben ser tenidos en cuenta, en tanto reflejan la diversidad de mensajes que tras una escena mitológica puede haber pretendido emitirse y la dificultad y el reto que su análisis e identificación para los propios investigadores supone, tal y como se ha puesto de manifiesto, entre los más reveladores, en conjuntos de Chipre y Apamea¹⁰, desvelando desde profundo conocimiento hasta aparente infidelidad a la tradición literaria o iconográfica, en realidad, consciente tergiversación en un proceso de resemantización (BALTY, 1988; QUET, 1993), o la huella del olvido que requiere de una precisión clave, dirigida a un espectador, menos culto, de su tiempo, y para cuya diferenciación, aunque muy complicada, es clave el papel de las inscripciones con los nombres de determinados personajes, no necesariamente representativos de mayor conocimiento, sino más bien indicativos en fenómenos de resemantización o fundamentales para el recordatorio y la comprensión (DASZEWSKI, 1977).

En este sentido, aun reiterando la idiosincrasia de los mosaicos del Oriente y su

⁹ Sobre la combinación de temas como el magnífico Triunfo de Baco y las escenas reflejadas en la composición próxima de tres paneles figurados, véase, a propósito de nuevos paralelos, una nueva interpretación (NEIRA, 2007).

¹⁰ Véase, aun a pesar de no tratarse, al parecer, de una *domus* o una *villa*, las consideraciones que plantean los mosaicos del conjunto hallado bajo la denominada Catedral del Este en Apamea (BALTY, 1988), (QUET, 1994).



LÁM. 4: *Detalle de la dextrarum iunctio de la villa de La Malena- Foto según D. Fdez. Galiano, 1992.*

particular significación especialmente en aquellos casos que reflejan el encendido debate entre defensores de distintas doctrinas, sean de diferentes escuelas filosóficas o partidarios del ascendente culto cristiano, la versatilidad de las representaciones mitológicas y la diversidad de mensajes que había motivado en el transcurso de la Antigüedad su pervivencia y adecuación a diferentes contextos, pudo ser también fundamental en la consideración y elección de algunas de las representaciones hispanas, ya que, además de una incierta relación con ritos concretos como se sugiere para La Malena o se indica para Arellano, quizás la demostración del nivel cultural, que, en su mayoría y aun a pe-

sar de la complejidad de algunos personajes y escenas, no ha requerido de inscripciones alusivas a modo de recuerdo, y la recurrencia a determinadas escenas reside en una significación más global del episodio elegido.

Piénsese en escenas como la de los Siete Sabios de Mérida, Aquiles en *Scyros* de La Olmeda o el triunfo báquico en conexión con los paneles de las Tres Gracias y otras parejas de Fuente Álamo, las Bodas de *Cadmo* y *Harmonía* de La Malena y las de Arellano. Probablemente son imágenes que, partiendo del mito, la leyenda y el episodio conocidos, fueron seleccionadas para demostrar el nivel de aquellos *domini*, pero quizás también en



LÁM. 5: *Detalle de la dextrarum iunctio de la villa de Arellano. Foto según M.A. Mezquíriz, 2003.*

algún caso por su ambivalencia, por el valor ilustrativo de otros conceptos vigentes en el siglo IV d.C., realmente susceptibles de interés y preocupación para aquellos latifundistas. Pudiera ser el caso de La Malena (Lám. 4) y Arellano (Lám. 5) y quizás de otros conjuntos, con una representación de la *dextrarum iunctio* como tema estelar de unas bodas¹¹, en cuyo retrato de familia, quizás más allá de los personajes incluidos como asistentes y testigos principales y, en razón de su identidad, necesarios para la identificación de los contrayentes, prime el objetivo de transmitir la imagen por excelencia del matrimonio de tradición pagana que aquel comanditario posee y defiende, con independencia de que los protagonistas fueran realmente Cadmo y Harmonía, o él mismo y su

prometida bajo la iconografía de los citados personajes mitológicos, u otros protagonistas legendarios en uno de los mosaicos de Arellano. Sin duda, un tema que a juzgar por las representaciones de bodas, concretamente la *dextrarum iunctio* documentada en *Neapolis* (DARMON, 1980) o las insinuaciones hacia el matrimonio regulado y ordenado, según los principios de la civilización, a través de las imágenes que emanan de las representaciones de la "toilette" de Pegaso en Almenara, Fuente Álamo y otras, y las relativas a la familia y a la filiación, en el marco de ritos muy significativos como el primer baño purificador de los hijos, parece haber suscitado

¹¹ Dignas de señalar además de la unión formada por Poseidón/Neptuno y Amphitrite, las de Tetis y Peleo en *Caesarea* y Zama Mansouriah.

el interés de algunos comanditarios en otros contextos¹².

¿Serían, en tal caso, prueba de un mantenimiento del paganismo o, mejor, de las antiguas tradiciones, frente al ascenso gradual del cristianismo? Hace años, el índice cada vez más numeroso de representaciones mitológicas, especialmente en *villae* del Bajo Imperio, parecían no encajar con los testimonios y las tesis que sustentaban el avance de la conversión al cristianismo, particularmente en la Península, como si dichas representaciones y su significado en hipotética referencia a la pervivencia de círculos paganos redujeran el grado de difusión del cristianismo. Quizás por esta razón, ante la primacía de otras fuentes ajenas a la musivaria, el auge y la significación de las escenas mitológicas en los dominios domésticos y privados se ha intentado minimizar, atribuyendo su inclusión a la pervivencia de motivos, que apenas tenían sentido ya para aquellos *domini*.

A la luz de los descubrimientos de las últimas décadas, es obvio que pocas son las representaciones que pueden encuadrarse en la clasificación de motivos o temas usuales de repertorio, incluidos sin más, cuestión que revitaliza el debate sobre la adscripción,

¹² En un mosaico del Líbano, con el nacimiento y primer baño de Alejandro, en presencia de sus padres y varias doncellas, con inscripciones muy significativas que precisaban la filiación (CHEHAB, 1959) o en un mosaico tardío de Nea Paphos, con el primer baño de Aquiles, en un contexto que, frente a la apropiación cristiana, reivindica el origen pagano de la tradición (MICHAELIDES, 1987)

¹³ Hecho contrastado que apoya la relación con la órbita imperial y la identidad propuesta para el *dominus* Materno como el pariente de Teodosio. No procedería, en este sentido, justificar la supuesta incoherencia del programa con el rechazo de la identificación realizada.

¹⁴ Sobre la representación de la cabeza de Medusa en el círculo central de varios esquemas geométricos en de-

ideología y creencias de la elite. En este sentido, parece por todo lo expuesto hasta aquí que muchos de los programas mencionados pueden poner de manifiesto la pervivencia en algunos círculos de las antiguas tradiciones y quizás también una preocupación ante el ascenso del cristianismo, con las consiguientes repercusiones que su progresivo dominio pudiera suscitar más en el orden establecido que en lo propiamente perteneciente al ámbito religioso.

En este contexto, el programa de la *villa* de Carranque plantea una gran polémica, ya que, en cierta medida como buen testimonio de involucración del *dominus* y de un despliegue mitológico en la decoración figurada de los mosaicos, la identidad del citado *Maternus* como el *Cinegyus Maternus* emparentado con Teodosio (FERNÁNDEZ-GALIANO, 1989) quien, en virtud de dicho parentesco y de su pertenencia a la elite más privilegiada, habría dispuesto del mármol de las canteras reservado a la esfera imperial¹³, quizás debería haber reflejado las nuevas pautas dictadas por el emperador en torno a la conversión del cristianismo en la religión oficial del estado romano, especialmente al tratarse supuestamente de un miembro de su círculo más próximo. Podría aducirse, no obstante, que, aun en caso de iniciarse a las nuevas creencias decretadas como oficiales, los temas en cuestión habrían sido elegidos para demostrar la cultura de *Maternus*, al plasmar un tema de origen homérico, escenas alusivas a la obra ovidiana y la recreación de una cacería a través de un episodio mítico como el protagonizado por Marte, Venus y Adonis. Sin embargo, además de una máscara de Océanos en la fontana, la supuesta inserción de la cabeza de Medusa en el centro del mosaico (**Lám. 6**) que, según los paralelos bien contrastados¹⁴, pavimentaba la



LÁM. 6: Mosaico del vestíbulo de la villa de Carranque. Foto de la autora.

sala de acceso al peristilo, por la creencia en su valor apotropaico, y el hecho de que apareciera precisamente destrozada,¹⁵ del mismo modo que otras representaciones figuradas, en concreto rostros y cabezas, en algunos pavimentos del Imperio, así como las esvásticas incorporadas en el gran mosaico geométrico de una de las galerías del peristilo, parecen chocar con unas supuestas creencias cristianas de *Maternus*, quien, de haberse convertido en realidad, parece lógico pensar, no hubiera incluido signos supersticiosos de un pasado pagano, poco acorde con la difusión de las nuevas ideas. De otro modo, la hipotética conversión de Materno habría discurrido más en lo oficial,

de puertas hacia afuera, que en lo personal, en su ámbito privado.

Estas consideraciones no pretenden, sin embargo, perfilar un panorama dominado únicamente por la pervivencia de las tradiciones más antiguas¹⁶, que el cristianismo

terminadas salas y con un carácter apotropaico (LUZÓN, 1989, pp. 213-245; NEIRA, 1998)

¹⁵ Sobre la destrucción a manos de los cristianos y su huella en los mosaicos romanos (BLÁZQUEZ, LÓPEZ MONTEAGUDO, 1991).

¹⁶ Acerca del mantenimiento del uso residencial avanzado el siglo V, las *villae* de El Romeral (Albesa), Estada, El Ramalete, Rienda; sobre la monumentalización en plena centuria, Baños de Valdearados y Navatejera y, como contraste, en torno a las transformaciones arquitectónicas y funcionales de algunas *villae* durante la segunda mitad del siglo

denominaría paganas, ya que, junto a los programas iconográficos citados que sí parecen evidenciar la permanencia de un sector de la elite en los principios largo tiempo arraigados, es preciso tomar en cuenta hasta qué punto otros programas en referencia a otros miembros de la elite, igualmente privilegiados y poderosos, rehuyeron la figuración en los mosaicos de sus residencias¹⁷, no tanto por su carestía o por la simple preferencia de motivos geométricos y vegetales, sino quizás por una menor sensibilidad hacia la cultura, ausencia de preocupación ante los cambios que se estaban produciendo, o falta de involucración y, quizás, todavía en algunos casos como reflejo del nuevo credo oficial.

Acerca de éstos últimos, de ricos *domini* que se habían convertido al cristianismo, es digno de resaltar, a propósito del número significativo de esclavos en las fincas de

los importantes *possessores* del Bajo Imperio (BLÁZQUEZ, 1998, p. 1029), las referencias de las fuentes sobre Melania la Joven (383-439), rica dama de una familia de origen hispano, propietaria de tierras en Hispania, Campania, Sicilia, África, Mauritania, Bretaña y otros países (Hier., *Vita Mel.* 11)¹⁸. Sin duda, tierras que habría heredado y cuya herencia y transmisión plantean otra incógnita, la postura tomada en estas situaciones ante la decoración preexistente de sus residencias, quizás en unos casos el rechazo y en otros el mantenimiento de lo heredado, lo que obliga en este último supuesto a considerar la posibilidad de que tras las últimas fases de habitación de algunas residencias decoradas según el contexto predominante en la época de su monumentalización los sucesivos *domini* no necesariamente dispusieran de la misma involucración con la concepción inicial¹⁹.

V (CHAVARRÍA, 2006, pp. 24, y 25-33) en referencia a la adecuación a los nuevos tiempos por parte de la propia elite. Sobre este particular, algunas fuentes sobre *domini* de la Gallia en el siglo V son muy reveladoras.

¹⁷ Acerca de las *villae*, pavimentadas con mosaicos sin figuración, el lector podrá hacerse una idea en varias contribuciones (FERNÁNDEZ CASTRO, 1982; CHAVARRÍA, ARCE, BROGILOLO, 2006).

¹⁸ Según Palladio (*H.L.* LXI, 52) Melania concedió de una vez la libertad a 8000 esclavos que se la habían solicitado. Ella y su esposo Piniano, tras dedicar su vida al ascetismo, fundaron dos grandes monasterios: uno con 80 varones, el otro con 130 mujeres (Hier. *Vita Mel.* 22) con sus propios esclavos y servidores.

¹⁹ Ya que la conservación, el mero hecho de no efectuar reformas ni cambios, si bien podría ser interpretado como el reflejo del mantenimiento de la misma línea o ausencia de disconformidad evidente, tampoco garantiza por sí misma la firmeza en los planteamientos originales ni excluye una distinta ideología de los herederos, para los que aquellas representaciones, no obstante, es preciso recordar, no dejarían de ser, al fin y al cabo, una herencia de familia.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M. (1976): "La villa romana de "El Hinojal" en la dehesa de Las Tiendas", *NAH.-Arqueología* 4, pp. 433-488.

— (1988): "El mosaico de los Siete Sabios hallado en Mérida", *Anas* I, pp. 99-120.

— (1990): *Mosaicos Romanos de Mérida. Nuevos Hallazgos*, Mérida.

ARCE, J. (1986): "El mosaico de 'Las Metamorfosis' de Carranque", *MM*, 27, pp. 365-374.

— (1993): "Los mosaicos como documentos para la historia de la Hispania Tardía (siglos IV-V)", *AEspA*, 66, pp. 265-274.

— (2003): "La villa romana de Carranque (Toledo, España). Identificación y propietario", *Gerion*, 23, pp. 15-28.

- (2006): “*Villae* en el paisaje rural de *Hispania* romana durante la Antigüedad Tardía”, *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos de AEspA XXXIX*, A. Chavarría, J. Arce y G.P. Brogiollo (eds.), Madrid, pp. 9-15.
- ARGENTE, J. L. (1979): “La *villa* tardoromana de Baños de Valdearados (Burgos)”, *EAE*, 100, pp. 45-65.
- AURIGEMMA, S. (1926): *I mosaici di Zliten, Africa Italiana* II, Roma.
- BALIL, A. (1962): “Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona”, *BRAH*, 150-151, pp. 252-265.
- (1965): “Las escuelas musivarias del *Conventus Tarraconensis*”, *La mosaïque gréco-romaine* I, París, pp. 29-39.
- BALMELLE, C. (2001): *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et cultura de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule*, Burdeos-París.
- BALTY, J. (1969): “La grande mosaïque de chasse des Musées Royaux d'Historie et sa datation”, *Colloque Apamée de syrie*, Bruselas, pp. 131 ss.
- (1988): “Iconographie et réaction païenne”, en *Mélanges Pierre Lévêque. I. Religion*, Marie Mactoux et E. Geny (eds.), París 1988, pp. 17-32, lám. I.
- BECATTI, G. (1961): *Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma.
- BESCHAOUCH, A. (1966) : « Une mosaïque trouvée à Smirat », *CRAI*, pp. 136-139.
- (1987): “A propos de la mosaïque de Smirat”, *L'Africa romana* 4, pp. 677-680.
- BLANCHARD-LÉMÉE, M. *ET ALII* (1995): *Sols de l'Afrique romaine*, París.
- BLANCO, A. (1978): *Mosaicos romanos de Mérida*, *Corpus de Mosaicos de España I* Madrid.
- (1978b): *Mosaicos romanos de Italica*, *Corpus de Mosaicos de España II*, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M. (1981): *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Sevilla. Corpus de Mosaicos de España III*, Madrid.
- (1982): *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca. Corpus de Mosaicos de España VI*, Madrid.
- (1992): “Nombres de aurigas, de poseores, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y África”, *L'Africa romana* 9, pp. 956-960, láms. XV-XVI.
- (1998), “Representaciones de esclavos en mosaicos africanos”, *L'Africa romana*, 12, pp. 1029-1036.
- BLÁZQUEZ, J. M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., (1990): “Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza”, *Alberto Balil in memoriam*, Guadalajara, pp. 74 ss.
- BLÁZQUEZ, J. M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA, M. L., SAN NICOLÁS, M. P. (1986): “La mitología en los mosaicos hispanorromanos”, *AEspA*, 59, pp. 101-162.
- (1990): “Pavimentos africanos con espectáculos de toros. A propósito del mosaico de Silin (Tripolitania)” *Antiquités Africaines*, 26, pp. 155-204.
- BLÁZQUEZ, J. M., MEZQUÍRIZ, M. A. (1985): *Mosaicos romanos de Navarra. Corpus de Mosaicos de España VII*, Madrid.
- BRUNEAU, Ph. (1984): “Les mosaïstes antiques avaient-ils cahiers de modèles?”, *RA*, 2, pp. 241-272.
- CARANDINI, A., RICCI, A., DE VOS, M. (1982): *Filosofiana, La villa de Piazza Armerina, Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, Palermo.
- CHARITONIDES, S., KAHIL, L., GINOUVÈS, R. (1970), *Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilene*, Berna.
- CHAVARRÍA, A. “Villas en Hispania durante la Antigüedad Tardía”, en CHAVARRÍA, A. ARCE, J.,

- BROGIOLO, G. P. (EDS.). 2006: *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos de AEspA XXXIX*, Madrid, pp. 17-35.
- CHAVARRÍA, A. ARCE, J., BROGIOLO, G. P. (EDS.). 2006: *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos de AEspA XXXIX*, Madrid.
- CHEHAB, M.H. (1959): "Mosaïques du Liban", *BMB* XV.
- DARMON, J. P. (1980): *Nymfarum domus. Les pavements de la Maison des Nymphes a Neapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leyden.
- (2005): "Le programme idéologique de la Maison de la Téletè dionysiaque à Zeugma (Belkís, Turquie), IXème Colloque Internationale de la Mosaïque Antique, Roma, pp. 1279-1300.
- DASZEWSKI, W. A. (1985) : *Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern*, Maguncia.
- (1977): Nea Paphos II. La mosaïque de Thésée, Varsovia.
- DAVIAULT, A. ET ALII (1987): *Un mosaico con inscripciones/une mosaïque à inscriptions. Puente Genil (Córdoba)*, Madrid.
- DO PAÇO, A. (1964): "Mosaicos romanos de la villa de Cardilius en Torres Novas (Portugal), *AEspA*, 37, pp. 81-87.
- DONDERER, M. (1989), *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*, Erlangen.
- DUNBABIN, K. M. D. (1978): *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford.
- DUVAL, N. (1980): « La représentation des monuments dans l'Antiquité tardive. A propos de deux livres récents », *Bulletin Monumental*, 138-I, pp. 77-95.
- (1985): « L'iconographie des "villas africaines" et la vie rural dans l'Afrique romaine de l'Antiquité tardive », *IIIe. Colloque sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord*, pp. 163-176.
- ENNABLI, A. (1986): "Les thermes du thiase marin de Sidi Ghrib (Tunisie)", *Mon Piot*, 68, pp. 1-59.
- FANTAR, M. ET ALII (1994), *La mosaïque en Tunisie*, París.
- FERNÁNDEZ CASTRO, M. C. (1982): *Villas romanas en Hispania*, Madrid.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1985): *Complutum II. Mosaicos*, Madrid.
- (1989): "La villa de Materno", *Mosaicos Romanos. In memoriam M. Fernández-Galiano*, Madrid, pp. 255-269.
- (1992): "Cadmó y Harmonía: imagen, mito y arqueología", *JRA*, 5, pp. 162-177, láms. 17-34.
- (1994): "The villa of Maternus at Carranque", *VCollInt.Mos*, pp. 199-210.
- (2007): "Noheda (Cuenca)", *La arqueología urbana al servicio de la ciudad*, Lugo.
- GARCÍA GELABERT, M. P. (2000): "Estudio de la representación de retratos en mosaicos romanos del Norte de África y de Hispania", *L'Africa romana* 13, pp. 585-596.
- GARCÍA-HOZ, M. C., ET ALII, (1991): "La villa romana del 'Olivar del Centeno' (Millanes de la Mata, Cáceres)", *I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura (1986-1990)*, *Extremadura Arqueológica II.*, Mérida-Cáceres, pp. 387-402.
- GARCÍA SANDOVAL, E. (1966): "Villa romana del paraje de "Panés Perdidos" en Solana de los Barros", *AEspA*, XXXIX, pp. 194-196.
- GHEDINI, F. (2005): "Per una storia degli studi sul mosaico romano: dal XV al XVIII secolo", *La Mosaïque Gréco-Romaine IX*, 1, H. Morlier (ed.), Roma, pp. 589-601.
- GÓMEZ PALLARÈS, J. (1991): "Nombres de artistas en inscripciones musivas latinas e ibéricas de Hispania", *Epigraphica*, 53, pp. 51-96.

- (1993): “Inscripciones musivas en la Antigüedad Tardía Hispana”, *AEspA*, 66, pp. 284-294.
- (en prensa): “La cúpula con mosaico, inscrita, de Centcelles (Tarragona), revisitada”, *L’Africa romana* 17, Sevilla, 2006.
- GRASSIGLI, G. L. (2001): *‘Splendidus in villam sucessus’. Vita quotidiana, cerimoniali e autoprésentazione del ‘dominus’ nell’arte tardoantica*, Nápoles.
- HERNÁNDEZ, M. (1986), *Mosaico, iconografía y cultura: el mosaico de Arróniz*, Madrid.
- HIDALGO, R. (1996): *Espacio público y privado en el conjunto palatino de Cercadilla (Córdoba); el aula central y las termas*, Sevilla.
- HUMPHREY, J. H. (1986): *Roman Circuses*, Londres.
- KHANOUSSE, M. (1991): “Les spectacles de jeux athlétiques et de pugilat dans l’Afrique romaine », *RM*, 98, pp. 315-322.
- La Ilíada Latina*, Biblioteca Clásica Gredos, 295, Madrid, 2001.
- LANCHA, J. (1997): *Mosaïque et Culture dans l’Occident Romain Ier.IVe. s.*, Roma.
- LASSUS, J. (1950): *Le thème de la chasse dans les mosaïques d’Antioche*, *Arte dal Primo Milenio*, pp. 141 ss.
- LAVIN, I. (1967): “The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources”, *Dumbarton Oaks Papers* 17, pp. 276 ss.
- LEVI, D. (1947), *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1990): “El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Conimbriga”, *Espacio, Tiempo y Forma* II, 3, pp. 212-218.
- (1991): “La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo”, *Antigüedad y Cristianismo* VIII, Murcia, pp. 497 ss.
- (1991b): “Escenas de *venatio* en mosaicos hispanorromanos”, *Gerion*, 9, pp. 245-263.
- (1994): “Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro”, *VI Coloquio Internacional sobre Mosaicos Romanos*, Guadalajara, pp. 343-358.
- LOPEZ MONTEAGUDO, G., BLÁZQUEZ, J. M. (1990): “Destrucción de mosaicos mitológicos por los cristianos”, *Antigüedad y Cristianismo* VII, pp. 353-365.
- LOPEZ MONTEAGUDO, G., BLÁZQUEZ, J. M., NEIRA, M. L., SAN NICOLÁS, M. P. (1988): “El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos”, *Latomus* 47, 4, pp. 785-820.
- LÓPEZ MONTEAGUDO ET ALII (1998): *Mosaicos romanos de Burgos. Corpus de Mosaicos XII*, Madrid.
- LUZÓN, J. M. (1988): “La roseta de triángulos curvilíneos en el mosaico romano”, *Anejos de Gerión I. Homenaje a García Bellido* V, pp. 213-241.
- MARTÍNEZ MELÓN, J. I. (2006): “El vocabulario de los asentamientos rurales (siglos I-IX d.C.): Evolución de la terminología”, *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental*, *Anejos de AEspA XXXIX*, A. Chavarría, J. Arce y G.P. Brogiollo (eds.), Madrid, pp. 113-131.
- MAYER, M. (2005): “Las inscripciones de los mosaicos de la villa de Carranque (Toledo, España)”, *MUSIVA & SECTILIA*, 1, pp. 109-125.
- MAYER, M., FERNÁNDEZ-GALIANO, F. (2001): “Epigrafía de Carranque”, en *Carranque. Centro de Hispania romana. Catálogo de la Exposición*, Alcalá de Henares, pp. 121-134.
- MEZQUÍRIZ, M. A. (2003): *La villa romana de Arellano*, Pamplona.
- MICHAELIDES, D. (1987): *Cypriot Mosaics*, Nicosia.
- MORAND, I. (1994): *Ideologie, cultura et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l’Hispanie romaine*, París.

- NEAL, D. S., COSH, S. R. (2001): *Roman Mosaics of Britain I*, Londres.
- NEIRA, M. L. (1998) "Paralelos en la musivaria romana de Hispania y Grecia. A propósito de un mosaico de Alcolea del Río (Sevilla) y un pavimento de Mitilene (Lesbos)" *ANALES DE ARQUEOLOGÍA* Vol. 9, pp. 223-246, figs. 1-4, láms. 1-6.
- (1999): "El paisaje y sus representaciones en la musivaria de la Antigüedad", *Visiones del Paisaje*, Córdoba, pp. 167-178.
- (2000): Las expediciones de la primera mitad del siglo XIX al Norte de África. Su contribución al descubrimiento y estudio de los mosaicos romanos", *L'Africa Romana* 13, Roma, pp. 797-816.
- (2003): "La imagen de la mujer en la Roma imperial. Testimonios musivos", *X Coloquio Internacional de la AEIHM. Representación, Construcción e Interpretación de La Imagen Visual de las Mujeres*, Madrid, pp. 77-101, láms. 1-22.
- (2003-2004): "Cultura Escrita e Iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana", *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita* 3-4, pp. 85-131.
- (2004): "La imagen del "otro". Representaciones de bárbaros en los mosaicos romanos del Norte de África", *L'Africa romana* 15, pp. 877-893.
- (2005): "Leyendas sobre los orígenes de Roma en la musivaria romana", *La Mosaïque Gréco-Romaine IX*, vol. 2, pp. 881-898.
- (2006): "¿Influjos orientales en la musivaria romana de la *Mauretania Tingitana*? A propósito del mosaico del *navigium Veneris* en *Volubilis*", *L'Africa romana* 16, pp. 1537-1556.
- (2007): "Sobre la representación de las Tres Gracias en los mosaicos romanos", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* (en prensa)
- NEIRA, M. L., MAÑANES (1998): *Mosaicos romanos de Valladolid. Corpus de Mosaicos de España XI*, Madrid.
- PALOL, P. (1974): "La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia). Excavaciones de 1969 y 1970, *Acta Arqueológica Hispánica*, 7, pp. 37-64.
- PARRISH, D. (1985): "The Date of the Mosaics from Zliten". *Antiquités Africaines*, 21, pp. 153-158.
- QUET, M. H. (1993): "Naissance d'image: la mosaïque des Thérápénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, "servantes de la philosophie hellène", en *Cahiers du Centre G. Glotz*, IV, pp. 129-187.
- ROMANELLI, P. (1975): "Riflessi di vita locale nei mosaici africani", *CMGR* II, pp. 275-278.
- ROYO, J. I. (1994): "La villa tardorromana de "La Malena" en Azuara y el mosaico de las Bodas de Cadmo y Harmonia", *JRA*, pp. 148-160, figs. 6.16.
- SAN NICOLÁS, M. P. (1994): " Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Álamo (Córdoba, España)", *L'Africa romana X*, Sassari, pp. 1289-1304.
- (1998): "Arquitectura rural en los mosaicos hispanos", *L'Africa romana* 12, pp. 891-906.
- SARNOWSKI, T. (1978): *Les représentations de villas sur les mosaïques africaines tardive*, Varsovia.
- SCHLUNK, H. (1988): *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, Maguncia.
- SCHLUNK, H., HAUSCHILD, T. (1962): *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles*, EAE, 18, Madrid.
- THOUVENOT, R. (1977): "La mosaïque du *Navigium Veneris* à Volúbilis (Maroc)", *RA*, pp. 37-52.
- WILSON, R. J. A. (1981): "Mosaics, Mosaicist and Patrons", *JRS*, 71, pp. 174 ss.