

La imagen en los mosaicos romanos como fuente documental acerca de las elites en el Imperio Romano. Claves para su interpretación

A imagem nos mosaicos romanos como fonte documental acerca das elites no Império Romano. Chaves para sua interpretação

Maria Luz Neira JIMÉNEZ*
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID (ESPAÑA)

RESUMEN

El amplio y variado repertorio de escenas alusivas a la vida cotidiana y a la mitología clásica entre las representaciones figuradas en los mosaicos romanos en *opus tessellatum* constituye un *corpus* documental de primera magnitud acerca del Imperio Romano. Sin embargo, estas representaciones, lejos de ser interpretadas de modo genérico tan sólo como meras ilustraciones más o menos fidedignas de una realidad social, económica, cultural o incluso religiosa en virtud de una u otra temática, son en realidad el reflejo de las pretensiones

* Sobre a autora ver página 53. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación “Economía y Sociedad en los mosaicos hispanorromanos II”, inscrito en el Programa Nacional de Humanidades, financiado por el MEC (Ref. HUM2007-61878).

de la elite más poderosa, a cuyo sector privilegiado aparecen vinculadas las imágenes, a juzgar por el contexto original de los mosaicos, fundamentalmente ligado a espacios domésticos de la esfera privada, que se desprende de sus particulares circunstancias de conservación.

PALABRAS CLAVE

Mosaicos Romanos. Imagen. Elites. Imperio Romano. Antigüedad.

RESUMO

O amplo e variado repertório de cenas alusivas à vida cotidiana e à mitologia clássica entre representações figurativas nos mosaicos romanos em tessellatum opus constitui um corpus documental de primeira magnitude acerca do Império Romano. No entanto, estas representações, longe de serem interpretadas genericamente como meras ilustrações mais ou menos fidedignas de uma realidade social, econômica, cultural ou religiosa em virtude de outra temática, são, na realidade, o reflexo das pretensões da elite mais poderosa, cujo setor privilegiado aparece ligado a imagens, a julgar pelo contexto original de mosaicos, fundamentalmente ligado a espaços domésticos da esfera privada, que resulta da sua peculiares circunstâncias de conservação.

PALAVRAS-CHAVE

Mosaicos Romanos. Imagem. Elites. Imperio Romano. Antigüidade.

1 Introducción

El estudio de los mosaicos romanos se remonta a los siglos XVII y XVIII, particularmente en la Península Itálica (NEIRA, 2000, p. 797-800; GHEDINI, 2005), aunque en sus inicios aquel contexto histórico primaba la valoración anticuaria de las obras musivas. Sin prescindir por completo de esa perspectiva, los mosaicos fueron paulatinamente adquiriendo una mayor consideración durante el XIX, el siglo de importantes excavaciones en el Norte de África (NEIRA, 2000, p. 800-816), y el XX, destacando en los primeros decenios la continuación de los trabajos en las zonas ya citadas y el inicio de las tareas arqueológicas en algunos centros orientales como *Antiocheia*, mientras en la segunda mitad de la centuria, con la fundación de la

Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA) y bajo sus auspicios, se impulsaba el encuentro, la reflexión, el intercambio de ideas y el debate entre los estudiosos del mosaico mediante la celebración de coloquios y seminarios internacionales, así como 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, y numerosos estudios temáticos.

En este sentido, el estado actual del conocimiento permite abordar con una perspectiva global determinados aspectos, impensables tan sólo hace unas décadas al no disponer de suficiente repertorio documental para la formulación de hipótesis y conclusiones fundamentadas. Sin embargo, a pesar de la ingente documentación que el desarrollo de los trabajos sistemáticos de excavación y el auge de los estudios dedicados al mosaico nos han proporcionado, resulta extremadamente complejo lograr desterrar alguno de los tópicos surgidos tiempo atrás.

2 Consideraciones sobre los mosaicos romanos en opus tessellatum y sus representaciones figuradas: significación del contexto original

En los inicios de la valoración de los mosaicos como muestras de arte, las representaciones fueron interpretadas bajo los parámetros estéticos de la belleza por su valor artístico, definiéndose en tanto magníficas obras de complejísima elaboración como reflejo de suntuosidad en un contexto de 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 incluso un cierto o total

desconocimiento, un escaso nivel cultural y, por tanto, la nula participación e implicación de aquellos que precisamente habrían encargado, costado y finalmente disfrutado de tales obras.

Sin duda en el marco de esta tendencia prima esa concepción por resaltar su valor decorativo, que rehúye 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 de los artistas y artesanos implicados, 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 recelo que el mosaico supone como fuente histórica, restando a sus representaciones valor documental, es preciso insistir en algunas de las peculiaridades de los mosaicos en *tessellatum*, de época imperial, y concretamente de sus representaciones figuradas, en tanto obras de gran valor intrínseco que, por las peculiares circunstancias de conservación en su destino original, siempre en contextos privilegiados y fundamentalmente ligadas a la esfera privada y al ámbito doméstico, son el soporte ideal para exponer, transmitir y difundir una imagen determinada y el reflejo, respectivamente, de la visión de aquellos comanditarios (NEIRA, 2003-2004, p. 92-99).

Esta tendencia mayoritaria no excluye, por supuesto, la utilización de mosaicos parietales y pavimentos en estancias de otro tipo de edificios, según se puede apreciar por ejemplo en el emblemático conjunto de *Ostia*, donde el auge de la decoración musiva se advierte también en *tabernae*, delegaciones comerciales como las del Foro de las Corporaciones, complejos termales y en las sedes de asociaciones o escuelas de diversa orientación y

finalidad, si bien, en líneas generales, la correspondencia del *tessellatum* a la esfera de lo privado tan sólo se habría quebrado al aparecer en las diversas dependencias termales de los establecimientos de titularidad pública, suponiendo la excepción más significativa, sin duda, por el carácter abierto de sus instalaciones.

Ya que, aun cuando en principio no deje de resultar sorprendente que un soporte artístico de las características del mosaico en *opus tessellatum* no haya sido utilizado por el aparato ideológico del estado romano en otro género de edificios de la órbita pública para el despliegue propagandístico, especialmente si se considera su amplio desarrollo en el relieve escultórico - donde mediante la representación de batallas y enfrentamientos con otros pueblos aparece sistemáticamente la plasmación de una idea troncal en la política romana, la victoria bélica como inicio del triunfo de la civilización sobre la barbarie - y el papel de este soporte en el espacio público, la funcionalidad, sin embargo, de la mayoría de los edificios oficiales y cívicos, con nula presencia en su interior de ciudadanos, explicaría la inexistencia de iconografía en su decoración musiva y el desarrollo, en cambio, del aun más costoso y prestigioso *opus sectile*, combinación de mármoles con motivos decorativos predominantemente geométricos (NEIRA, 2003, p. 77-78).

Estamos, por tanto, ante una documentación visual encargada y elaborada para satisfacer fundamentalmente los deseos de una elite, que, a través de la decoración de sus residencias, intentaba mostrar y/o demostrar a sus invitados la riqueza de su patrimonio y una posición social que permitía el patrocinio de unos juegos o la práctica de la *virtus* romana en las cacerías, y en ocasiones, mediante el despliegue de una gran programa iconográfico y en distintos grados, un gusto exquisito, el conocimiento erudito de la mitología clásica, la transformación de las creencias religiosas o la influencia de determinadas corrientes filosóficas, en definitiva, inquietudes intelectuales y posesión de un nivel cultural.

A este respecto, el proceso que implica la decoración de una vivienda con la consiguiente planificación, entre otros aspectos, de los temas, especialmente los figurados, que serían objeto de representación en

los mosaicos destinados a pavimentar distintas estancias, variaría en virtud del nivel cultural del propietario. Y en este sentido, parece evidente que cuánto más profundo fuera el conocimiento de un *dominus*, mayor habría sido su iniciativa en la selección de los temas y las imágenes y, en definitiva, en la configuración de hasta un novedoso y sutil programa iconográfico, mientras que un menor grado de nivel cultural habría reducido la participación activa en favor de la orientación y decisión del maestro y los artesanos del taller (DARMON, 1980; NEIRA, 2003, n. 4).

Pero más allá de las pretensiones evidentes de los *domini*, un análisis profundo de los temas decorativos que figuran en el conjunto de mosaicos de una *domus* urbana o del edificio residencial de una *villa* – la coherencia e interrelación temática, la adecuación a las distintas estancias, el propio virtuosismo de la representación y su fidelidad a una supuesta fuente literaria o iconográfica, entre otros muchos aspectos, - precisará hasta qué punto las imágenes responden a una realidad social y cultural o desvelan la intención o el deseo de aparentar una determinada posición socio-cultural. En esta línea, los estudios iconográficos pueden llegar a poner de manifiesto hasta qué punto contemplamos representaciones y escenas que conllevaron desde una creatividad excepcional o una labor de adecuación y adaptación de modelos preexistentes con cierta dosis de personalismo que redundaría en un resultado propio y distintivo, e incluso la mera copia de modelos, extraídos quizás de unos repertorios conocidos por los expertos y cuya difusión parece contrastada aunque objeto de debate en lo referente al proceso en sí mismo (BRUNEAU, 1984, p. 241-272; DONDERER, 1989).

En cualquiera de los casos suponen, no obstante, un reflejo indicativo de los diversos grupos de elite, pertenecientes al sector urbano o a los dominios rurales de muy distintas zonas geográficas del Imperio, correspondientes a un amplísimo período cronológico, si bien esto no implica que dichas imágenes reflejen necesariamente una realidad objetiva, 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.

3 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 su época, 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 (NEIRA, 2007; NEIRA, 2008, EN PRENSA) . Son las denominadas autorrepresentaciones de *domini*, más numerosas en la Antigüedad Tardía, 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 explícita inscripción con su nombre, en distintas actitudes, en diferentes actividades y/o en el marco de sus posesiones (BLÁZQUEZ, 1992, p. 956-960).

En estos mosaicos, siempre, no obstante, con el objetivo de realzar el poder del *dominus*, se insertan incluso otras figuras y escenas que pretenden poner de manifiesto el universo de sus dominios. Así la figura de la *domina*, - entre otros, en actitud digna de la diosa Afrodita/Venus recostándose con uno de sus antebrazos sobre una columna en un célebre mosaico de Cartago (Fig. 1) según un modelo que, frente a la autoridad central de Roma, refleja el inicio de un fenómeno de progresiva apropiación del poder por parte de las elites latifundistas que desembocará tiempo después en el feudalismo (NEIRA, 2003, 80-85) - y otros miembros de la familia, en particular los hijos, representados también en actividades cinegéticas y lúdicas, sin obviar el ingente personal a su servicio, que, además de figurar en actividades domésticas en la toilette o sirviendo vino, en el caso de las doncellas, recolectando rosas o tejiendo guirnaldas, y en el de los esclavos destinados en las termas, dando masajes o limpiando y velando por la higiene de las salas termales (NEIRA, 2008, en prensa), aparece, según los

casos, en distintas labores agrícolas, ganaderas, pesqueras y cinegéticas en extensos dominios rurales, con terrenos y frutos de diversa índole, en torno a espléndidas residencias señoriales, magníficamente dotadas de frondosos jardines y termas privadas (SARNOWSKI, 1978; SAN NICOLÁS, 1998, p. 891-906), en estrecha referencia - y más allá de su valor documental, susceptible de un análisis comparativo que según los casos confirme su mayor o menor correspondencia a la época y al área geográfica en la que se insertan (DUVAL, 1985, 163-176)- a la elaboración, construcción, y consolidación de una exhibicionista y beneficiosa imagen de poder .



Figura 1

(Mosaico del *dominus Iulius*, Cartago (Museo del Bardo, Túnez). Foto de la autora)

4 Autorrepresentación y escenas cinegéticas

En otras escenas, además del interés por precisar la identidad del dueño de aquellos dominios o mostrar sus posesiones, la autorrepresentación en el ejercicio de la cinegética supone y añade una dosis de autoalabanza personal, al

incidir no tanto en la posesión de bienes materiales o mano de obra, sino en las propias dotes de habilidad e inteligencia que resaltan su *virtus*.

Por supuesto, son muchas las escenas de caza representadas en el conjunto de la musivaria romana y en particular en la propia península Ibérica. Sin embargo, habría que distinguir entre aquéllas donde su elección es la única representación figurada en el conjunto de mosaicos geométricos y vegetales, para identificar el deseo de un *dominus* por aparecer 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, 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 (Fig. 2), 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.



Figura 2

(Mosaico de la “pequeña caza”, *villa* de Piazza Armerina (Sicilia))

En este contexto, es conocido el papel que la representación de escenas cinegéticas ha jugado en el despliegue propagandístico de los programas decorativos de los espacios domésticos en general y de las *villae* en particular. Probablemente en respuesta al desarrollo que, además de la caza destinada, según una costumbre ancestral, a la subsistencia y al aprovisionamiento, había ido adquiriendo la organización y práctica efectiva de cacerías de prestigio, particularmente en el Bajo Imperio (BLÁZQUEZ, LÓPEZ MONTEAGUDO, 1990; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1991), quizás en conexión con la revitalización del mundo rural en la *pars occidentalis*, y más concretamente de las *villae* y de su consiguiente modo de vida en lo relativo a los miembros de las elites propietarias de grandes dominios, a juzgar por las menciones de algunas fuentes escritas del siglo V, especialmente de Sidonio Apolinar (*epist.* III, 3) y San Agustín (*contra academ.* I, 1-2), quienes en referencia a los *possessores* de vastos territorios en el Sur de las Gallias y el Norte de África, respectivamente, detallan el gusto por la actividad cinegética y el tiempo que le dedicaban, y en consonancia con otras fuentes sobre la afición y destreza de los hispanos (LÓPEZ MONTEAGUDO, 1991, p. 497-500) y como reflejo del auge de aquellas elites hispanas en la administración del Imperio durante el siglo IV y especialmente a finales de la centuria con la llegada de Teodosio, emperador de origen hispano, y sus sucesores al poder (CHAVARRÍA, 2006, p. 19-24).

5 Inscripciones musivas con el nombre del dominus, sin su expresa figuración

Sin la inclusión de la figura del *dominus*, todavía algunas inscripciones musivas parecen revelar, no obstante, el mismo ferviente deseo de hacer constar la identidad del propietario de otras posesiones rurales en el antiguo territorio de la Tarraconense, induciendo a la identificación de *Maternus* con la *villa* de Carranque (Toledo) (ARCE 1986: 365-374; FERNÁNDEZ GALIANO, 1989, p. 255-269); y a la de *Fortunatus* con la *villa* de Fraga (Huesca) (FERNANDEZ CASTRO, 1982, p. 96-98), si bien del estado actual del conocimiento acerca de ambas *villae* se desprende un contexto diferente.

Asimismo otra inscripción con el nombre de *Cecilianus* en el magnífico mosaico con representación de *ludi circenses* de la *villa* romana de Bell-Lloch (Gerona) (LÓPEZ MONTEAGUDO, 1994), de principios del siglo IV, podría hacer alusión no tanto al autor de la obra musiva como en principio se había apuntado a juzgar por la leyenda *CECILLANUS FICET* sino quizás al *dominus* de la residencia, quien, en tanto personaje poderoso, artífice de la organización y financiación de unos determinados *ludi* en la *arena* del circo, podría haber pretendido de este modo dejar constancia de su evergetismo, pues en la actualidad estas representaciones, lejos de ser interpretadas como escenas genéricas seleccionadas únicamente en atención al gusto de los comanditarios por este género de espectáculos, podrían en ciertos casos responder al deseo de recordar el patrocinio y la celebración concreta de unos juegos.

Así en distintas representaciones no sólo de *ludi circenses* (LÓPEZ MONTEAGUDO, 1994), sino también, quizás de *ludi scaenici* (NEIRA, 2003-2004), y especialmente de *munera gladiatoria* (BLÁZQUEZ ET ALII, 1990) y juegos atléticos a la griega (KHANOUSI, 1991). De este amplio conjunto de escenas con los espectáculos más en boga, cabe recordar aquí especialmente la representación, a modo de orla, de un mosaico de la *villa* de Dar Buc Amméra, Zliten (AURIGEMMA, 1926, p. 131) que, en razón de su debatida cronología, ha sido interpretada como el deseo de conmemoración de un *dominus*, bien implicado en la organización de los *ludi*, 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* para nutrir los citados juegos, e incluso con el propósito de narrar las gestas realizadas por algún antepasado a fin de demostrar y exhibir un noble y ancestral árbol genealógico. En cualquier caso, se trata de representaciones que de modo excepcional reproducen la imagen del “otro”, del extranjero, del bárbaro vencido y sometido, y de cuyo análisis (NEIRA, 2004, p. 877-893) se desprende, a pesar de la diversidad de orígenes documentada por las fuentes escritas e iconográficas en otros soportes, la recurrencia al estereotipo africano y en ocasiones negroide y etíope, si bien este género de escenas, recreadas con detalle en otros monumentos fundamentalmente escultóricos en espacios públicos, con el objetivo de dejar constancia de

determinados “triumfos” militares, no parece haber gozado de un gran eco en el repertorio figurado de los mosaicos destinados a pavimentar estancias privadas del ámbito doméstico, probablemente en consonancia con la hábil política de integración que, tras la victoria y el sometimiento de un pueblo a su ordenamiento, Roma solía practicar.

No obstante, el ejemplo más significativo se encuentra en el denominado mosaico de *Magerius* hallado en Smirat (en la actual Túnez) (Fig. 3), fechado a mediados del s. III (BESCHAOUCH, 1966, p. 136-139), donde, igualmente sin representación figurada del *dominus*, una proliza inscripción en este caso refiere con grandes alardes hasta qué punto *Magerius* había costeado 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 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 (NEIRA, 2007, p. 269-271).



Figura 3

(Mosaico de *Magerius*, Smirat (Túnez). Foto según M. Blanchard Lémée *et alii*)

La tónica tanto en Smirat como en la *villa* de Bell-Lloch, entre otros, de designar con un nombre propio, mediante las correspondientes inscripciones, a los aclamados *bestiarii* del espectáculo sufragado por *Magerius* y a los mismos felinos en el pavimento norteafricano así como a los aurigas y también a los caballos de sus cuadrigas en el mosaico hispano contribuiría a reforzar la pretensión de referir un evento realmente sucedido, ya que es digno de señalar que la recurrencia a la individualización e identificación de los personajes y figuras representados parece dotar de mayor verosimilitud al evento objeto de la escena, probablemente 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, o, en su caso, el evergetismo de *Cecilianus*, cuyos logros, a pesar de no figurar descritos de modo explícito, habrían contado para su escenificación con las representaciones de grupos escultóricos tan significativos como los de la *dea Roma*, Marte y *Rea Silvia* o la Loba y los gemelos (NEIRA, 2005, p. 894-896, fig. 8)), en alusión sin duda a la decoración del edificio de un circo determinado - fuera el *Circo Maximo*, fuera un circo provincial erigido a su imagen y semejanza -, y a juzgar por la precisión del lugar de celebración, con la decidida intención de concretar la representación de aquellos *ludi* como la de los patrocinados por el *dominus* de la *villa* de Bell-Lloch.

Una idea que podría aportar información sobre las motivaciones de comanditarios que encargaron mosaicos, entre otros, como los del circo de *Barvino* (LÓPEZ MONTEAGUDO, 1994), con los aurigas bien identificados por sus nombres, los conservados en Villa Borghese, con diversos gladiadores y *venatores*, en la misma línea que en otros mosaicos con escenas cinegéticas, con cazadores, siervos y perros identificados por un nombre propio (BLÁZQUEZ, 1992, p. 956-960).

6 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, 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 estos influyentes propietarios se dedicaban realmente a la caza, de modo tan hábil y virtuoso como dejan entrever los ademanes triunfales de muchos 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 *Dulcitius*, 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 *Magerius*, 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 *Dulcitius*. 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 las distintas 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 sí 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 estratagemas 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, ofrecen 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 Imperio. 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 relación entre comanditarios y artesanos, un tema de gran complejidad que suscita las hipótesis más opuestas al bascular en torno al protagonismo e implicación de unos u

otros, generalmente en detrimento del contrario, con las consiguientes repercusiones acerca del sentido y la consideración de las imágenes representadas, reflejo, aun con todos los matices y gradaciones, de las elites para cuya órbita fueron seleccionadas, elegidas y finalmente destinadas o el resultado de la decisión, además de la evidente creatividad y elaboración técnica de los especialistas, de artistas y artesanos.

En este sentido, las excavaciones, estudios y publicaciones, entre otros, sobre *Antiocheia*, *Apamea*, *Mytilene*, *Nea Paphos* o *Zeugma*, entre otros, no sólo han puesto de manifiesto la excelencia y la calidad de magníficos mosaicos decorados con escenas mitológicas y los temas más eruditos en alusión a la Cultura Escrita de la época sino también auténticos programas iconográficos en las *domus* que de modo unánime han sido interpretados como el fruto de un profundo conocimiento y, en definitiva, un alto grado de cultura de las elites de la parte oriental del Imperio, en respuesta a la herencia del influyente sustrato helenístico.

Del mismo modo, el hallazgo, cada vez más frecuente en las últimas décadas, de extraordinarios conjuntos musivos en *domus* y *villae* de la parte occidental y en particular en la Península Ibérica, más allá incluso de las zonas desde antiguo romanizadas, ha propiciado un replanteamiento en torno a las elites de la zona occidental y especialmente de las elites hispanas, dando lugar incluso al reconocimiento de algunos de sus miembros entre los comportamientos, actividades, saberes e inquietudes de determinados latifundistas descritos por las fuentes literarias (SFAMENI, 2006, p. 61-72), sin restar por ello ni un ápice de significación a las elites del Oriente.

Sin embargo, la perspectiva egocéntrica y ciertamente exhibicionista del poderío económico que algunas de las citadas representaciones destilan contribuye a las interpretaciones más escépticas sobre el nivel cultural de aquellos *domini* e incide en la visión más negativa de la aristocracia romana, en particular, de la Antigüedad Tardía (NEIRA, 2003-2004, p. 95-97), en consonancia con el testimonio transmitido por el historiador Amiano Marcelino (28.4.14), quien, entre otras afirmaciones acerca de la aristocracia tardorromana de su tiempo, escribía que “era inculta e ignorante (...) de tal

modo que, en consecuencia, las bibliotecas (de Roma) estaban cerradas para siempre como si fueran tumbas”.

No obstante, si *a priori* podría resultar arriesgada la adscripción generalizada de todos los *domini* de magníficas propiedades decoradas con espléndidos mosaicos al perfil de latifundistas como Símmaco, Ausonio, Pretestato, Probo, Nicómaco, Libanio, San Juan Crisóstomo o Sidonio Apolinar, a juzgar por el testimonio de las fuentes escritas, tan preocupados por la producción de sus tierras como por el disfrute de su ocio, excelentes anfitriones, auténticos gourmets o patrocinadores de eventos y, al tiempo, interesados y conocedores del pasado, la literatura, la mitología, la filosofía y sus más intrincados simbolismos, tampoco parece razonable extrapolar y generalizar en sentido inverso las críticas subjetivas de Ammiano Marcelino, posiblemente fundamentadas pero no exentas de excesivo sarcasmo y exageración, a todos cuantos formaban parte de las elites tanto en el ámbito urbano como rural.

Sin embargo, algunas inscripciones en mosaico con referencias precisas a las distintas fases de creatividad y ejecución del mosaico, con la inclusión explícita de los nombres de los autores, resaltando de este modo su protagonismo, han sido interpretadas como indicios claros de la independencia de los artistas y artesanos y de la ausencia de una supuesta relación en torno a las obras entre artífices y comanditarios. A nuestro juicio (NEIRA, 2003-2004, p. 97-98), en cambio, esta tendencia no tendría que implicar inexcusablemente que un *dominus* no interviniera para nada en el asunto y cabe preguntarse hasta qué punto las diferentes inscripciones que consignan la identidad de los artistas o artesanos implicados en la elaboración de un mosaico, sea el maestro o jefe de la *officina*, el *pictor imaginarius*, el *tessellarii* o cualquiera de las numerosas denominaciones y formas verbales documentadas (DONDERER, 1989; GÓMEZ PALLARÈS, 1991, p. 59-96), fueron incluidas conscientemente en algunos mosaicos por iniciativa exclusiva del maestro, del pintor o del artesano, reflejando ¿libertad absoluta? y acaso la independencia y la primacía de los artistas musivarios en las decisiones y actuaciones relacionadas con el programa decorativo; máxime

si se considera que el estudio del variado repertorio de mosaicos romanos no desvela esta práctica como costumbre habitual y extendida sino más bien como una excepción, lo cual nos conduce a plantear si, en sentido opuesto, la inclusión de semejantes inscripciones no podría ser atribuida más bien, según el contexto de la Antigüedad, al interés y a la sugerencia 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, parece ser símbolo de valor y excelencia, factores ambos que a su vez revalorizarían la imagen y prestigio de un *dominus*, dispuesto a exhibir las magníficas obras de un apreciado taller.

Por razones obvias, en ningún caso esta sugerencia habría sido desestimada por los autores, ya que, a pesar de no ser habitual, la complejidad de ajustar una obra de encargo a medida a un umbral o su labor de inserción en la composición de una estancia se habría visto compensada ante la perspectiva de obtener una evidente propaganda y futuros encargos de los posibles huéspedes e invitados que contemplaran la obra.

Diversas son las consideraciones a las que esta hipótesis nos puede conducir, desde la decisión de mostrar el auténtico valor de unos mosaicos, como expresión natural de gusto y sensibilidad artística, en la misma dosis, obligada, de poderío económico y prestigio social, hasta, en diferentes gradaciones, el seguimiento de una moda, un detalle de excelencia, que revaloriza el *status* del propietario, en conexión con la información de distinto orden que las inscripciones de este género ofrecen, de tal modo que quizás detrás de una sencilla *ex officina* en unos casos, del nombre propio de un *pictor* en otros, de un *tessellarius*, etc. en algunos, o de ambos en otras inscripciones que incluyen a su vez la identidad del *dominus*, haya que escudriñar el origen de una costumbre aun más elitista, su cierta difusión aunque no respondiera incluso a tal excelencia y, acaso también, la puntualización de una autoría realmente célebre y excelente que intentaría desmarcarse de meras pretensiones. Es la sensación, entre los ejemplos las *villae* del Olivar del Centeno (Cáceres) o Els Ametllers (Tossa

de Mar, Gerona), 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* (Fig. 4), además de la referencia explícita a una segunda *officina* en el pavimento del *oecus*. Pero, en cualquier caso, aunque sea en un porcentaje reducido de mosaicos, quedaría fuera de toda duda algún grado de involucración del *dominus*.



Figura 4

(Mosaico del umbral de acceso al *cubiculum* de *Maternus*, *villa* de Carranque (Toledo).
Foto de la autora)

En la misma línea que aquellos propietarios de magníficas *domus* y *villae* pavimentadas, al menos algunas de sus estancias, con espectaculares mosaicos que contienen las representaciones antes citadas, en alusión a sus vastos dominios en todos los órdenes, pues tal despliegue, interpretado como indicio de egocentrismo y excesivo exhibicionismo, refuerza no obstante la tesis acerca de la implicación de estos *domini* en determinadas fases de la decoración de sus residencias, sin evidenciar necesariamente su ignorancia o falta de nivel cultural en tanto muchas de las imágenes de la vida cotidiana ya mencionadas forman parte de conjuntos más amplios en los que también se insertan otro género de representaciones como las

mitológicas y las relacionadas con la Cultura Escrita.

Precisamente en estrecha relación con la Cultura Escrita (NEIRA, 2003-2004, p. 85-132), ejemplos tan espectaculares como la recreación de las comedias del famoso escritor griego Menandro, del siglo IV a.C., pueden llegar a desvelar hasta qué punto, aun en diversos grados a través de la representación de los momentos estelares de uno de los actos de las comedias, de la imagen de sus protagonistas o del propio retrato del autor, algunos de los miembros de las elites en lugares tan distantes como Mitilene (Lesbos), Zeugma (Turquía), Pompeya o *Hadrumetum* parecen haber dejado expresa constancia de su pasión por el género de la Comedia Nueva atribuida a Menandro y del profundo conocimiento de sus obras, todavía en cartel durante los siglos II y III d.C., quizás con la misma intencionalidad de otros ricos propietarios de *Antiocheia* que se hicieron plasmar algunas escenas de famosas novelas, de los siglos II y I a.C., apenas conocidas en la actualidad debido a su estado fragmentario.

En esta línea, son muy significativas también las representaciones de otros literatos, poetas y trágicos, filósofos, historiadores y otros eruditos por cuya obra, fuera o no literaria, debían sentir admiración, quizás devoción quienes seleccionaron su imagen para ser inscrita entre los motivos figurados de sus pavimentos, destacando, generalmente identificados por inscripciones en griego o latín, los retratos del célebre Homero, pero también de Hesíodo, Estesícoro, Alcmán, Anacreonte, Tucídides, Demóstenes, Pitágoras, Heráclito, Anáxagoras, Virgilio y Marcial y muchos otros como Solón en el amplio marco ya de las representaciones de los Siete Sabios, o las nueve Musas, en evidente alusión a las fuentes de inspiración de la Cultura, y un sinfín de motivos vinculados a la escena, máscaras, rollos e instrumentos.

En este recorrido, podría parecer obvio recordar la significativa presencia de los temas mitológicos entre las representaciones figuradas que se documentan en la musivaria romana. Sin embargo, este hecho no debe inducir al equívoco de suponer que tal representatividad pueda ser atribuida a una elección, por numerosa, carente de significación, dado que el estudio y análisis del imponente repertorio mitológico en numerosos mosaicos de diversas zonas

del Imperio – además de los ya citados acerca del Oriente, los realizados de modo global sobre la parte occidental (LANCHA, 1997), el territorio norteafricano (BLANCHARD-LÉMÉE, 1995), el galorromano (BALMELLE, 2001) o el hispanorromano (NEIRA, 2007; 2008 en prensa) - ha conducido, según los casos, a una diversa valoración, en ocasiones en el marco de auténticos programas iconográficos, dando lugar a distintas interpretaciones que sitúan la selección y elección final de determinados temas, desde el resultado de los gustos de los comanditarios, su mayor o menor nivel cultural, su pretensión de demostrar un vasto conocimiento cultural y un prestigioso status social y económico e incluso sus creencias y preocupaciones ante las transformaciones del contexto privilegiado al que pertenecen.

En este sentido, es de destacar su inserción en el marco de programas decorativos basados en su mayoría en el extenso repertorio de motivos geométricos y vegetales, pues es preciso insistir en la contextualización de los temas figurados y concretamente de los mitológicos en conjuntos de predominio geométrico y vegetal en la decoración pavimental de *domus* y *villae*. Con esta perspectiva, lejos de reducirse la significación de la temática mitológica y en general figurada, la valoración asciende al ser considerada en su contexto como fruto de una elección dirigida exclusivamente a un número muy reducido de mosaicos de la residencia y en algunos casos ciertamente excepcional al decorar el campo sólo de un mosaico destinado a pavimentar una de las estancias principales, lo que a tenor de lo expuesto sobre el deseo y la pretensión de algunos comanditarios sitúa dicha elección de escenas mitológicas como el resultado de una decisión consciente y acorde, posiblemente representativa de las inquietudes de, al menos, algunos *domini*.

Por esta razón, el análisis de los temas representados - sean escenas alusivas a la cosmología, el universo regido por los dioses olímpicos, episodios protagonizados por dioses, héroes y hombres, leyendas etiológicas acerca del origen de asentamientos, mares, ríos, frutos, tipos de árboles, etc., en virtud del influjo y la difusión de las fuentes escritas, el denominado Ciclo troyano a través de los poemas homéricos y otras obras griegas de época arcaica, tragedias de época clásica, literatura helenística y textos de griegos y latinos

en el marco de dominio romano, otros ciclos y tradiciones, y su plasmación en distintos soportes artísticos, con el surgimiento de la iconografía - no sólo se circunscribe a la valoración, a todas luces evidente, de un ingente repertorio que si bien en su origen y desarrollo había sido helénico terminaría por resultar admirado, asimilado, admitido y susceptible de apropiación en el mundo romano, sino también y especialmente a la consideración de otras muchas circunstancias como las tradiciones y variantes seguidas o la combinación y conjugación de temas y escenas sin aparente relación que en cada caso pueden arrojar luz acerca del contexto concreto.

De este modo y aun a pesar del simbolismo originario que la mayoría de las representaciones mitológicas implican, el estudio de una de estas escenas deberá desvelar por supuesto la adscripción de su iconografía a una fuente o tradición escrita determinada o a la difusión de ésta en el arte, poniendo de manifiesto el conocimiento de tal o cual episodio y de modo explícito su vigencia en el mundo romano, ya que sin duda la pervivencia que el uso y reutilización de determinadas escenas mitológicas revela no debería ser interpretada como el fruto de un recuerdo inconsciente y desinteresado.

Entre otras razones, además de la ya esgrimidas, por la idiosincrasia de la musivaria romana, y en concreto del *opus tessellatum*, que, a pesar de los precedentes documentados en época helenística, se desarrolla especialmente a lo largo de la época imperial como un amplio soporte, cuya superficie de considerables dimensiones sirve de magnífico escenario a las representaciones más ambiciosas, algunas de las cuales han sido dispuestas en el pavimento con una orientación que invita al usuario o al espectador, según los casos, a recorrer la estancia en una dirección determinada, en un proceso e interacción realmente interesante.

Pero volviendo a la reflexión que la elección de los temas propicia, su fidelidad a una fuente literaria determinada y/o en consecuencia a una tradición iconográfica no sólo podría estar reflejando el conocimiento de una antigua leyenda y la propia demostración de ese saber, de ese nivel cultural, tal y como se aprecia en los ejemplos antes citados de interrelación con la Cultura Escrita, sino también su resemantización en el contexto

romano, a juzgar entre otros por el valiosísimo testimonio de las fuentes escritas en torno a la dimensión que determinados personajes y episodios míticos del originario legado helénico experimentaron con el transcurso del tiempo en la nueva órbita romana.

Sirvan como ejemplos más notorios *Odysseus/Ulises*, *Heracles/Hercules* o *Dionysos/Baco* entre otros muchos, al representar en principio como protagonistas helenos de ciertas gestas diferentes contextos históricos, sociales y culturales, caracterizados respectivamente por la exploración del Mediterráneo occidental y el inicio de la colonización, la consolidación del fenómeno colonial en Occidente, el establecimiento de los límites del mundo conocido y su helenización cultural y la expedición hacia el Oriente con el consiguiente triunfo sobre los indios, para reconvertirse después, dadas sus virtudes y habilidades, en modelos a seguir en el mundo romano, cuya ideología no desaprovecharía su precursora acción civilizadora, ni valores como la tenacidad, el esfuerzo, la firmeza, los principios y el triunfo, de tal modo que al contemplar la representación de escenas de la Odisea, otras relacionadas con los Trabajos de *Heracles/Hercules* o las imágenes *a priori* estereotipadas del “Triunfo de *Dionysos/Baco*”, tan frecuentes en la musivaria no sólo deberíamos apreciar la impronta y el influjo de leyendas griegas, sino especialmente la vigencia de aquellas imágenes en tanto reflejo de una ideología acorde con los criterios del nuevo orden romano, como símbolo de la civilización.

En la misma línea, valga como otro ejemplo significativo la selección de episodios correspondientes al ciclo troyano, que en general, lejos de aparecer en respuesta a una estricta preocupación por aquellos hechos legendarios acaecidos tantos siglos atrás, habría encontrado un gran eco en virtud de los lazos míticos con Troya a través de Eneas y en particular por la universalidad de los sentimientos y las situaciones que tenían lugar en aquel escenario bélico. De ahí, a pesar del muy distinto contexto, la vigencia en Roma de representaciones que exaltan determinados instantes, el sacrificio incluso de los seres queridos mediante el sacrificio de Ifigenia, la llamada de la patria a las armas mediante el episodio de Aquiles en Scyros,

el reconocimiento de la autoridad con la asamblea y la cólera de Aquiles.

En estrecha conexión con este fenómeno de reutilización del pasado mitológico y su resemantización se sitúa igualmente la representación de personajes y episodios insertos, no obstante, a tenor de su reinterpretación en el marco de determinadas corrientes filosóficas, particularmente el neoplatonismo, sobre todo en mosaicos de la parte oriental del Imperio, a juzgar por varios estudios sobre las fuentes contemporáneas y el contexto histórico de Apamea y Chipre (BALTY, 1988, p. 17-32; DASZWESKI, 1985), que ponen de manifiesto además la importancia en la conjugación de las escenas, aparentemente inconexas, y su discurso a través de los mosaicos de estancias contiguas, combinando representaciones del nacimiento de *Dionysos* y su triunfo, con la disputa de Apolo y Marsyas, el episodio de Leda y el cisne o el Juicio de las Nereidas y la elección de *Cassiopeia* en una *domus* de Nea Paphos (Chipre) y la figura de Atalanta, con el regreso de *Odysseus/Ulises* y una representación de los Siete Sabios en Apamea (Siria).

Precisamente una de estas representaciones en la identificada excepcionalmente como sede de una escuela filosófica en Apamea, la alusiva al regreso de *Odysseus/Ulises* a Ítaca y su reencuentro con Penélope (Fig. 5), parece a simple vista haber ignorado el texto de la *Odisea*, quizás como signo del desconocimiento y olvido del poema homérico, mientras un análisis riguroso a través de diversos estudios, de conclusiones divergentes no obstante, ha demostrado la tergiversación consciente e intencionada de la escena, desvelando, por tanto, una premeditación y un planteamiento que, lejos de significar una falta de literalidad ligada a la ignorancia propia de los siglos transcurridos desde la redacción de la *Odisea*, a fines del siglo VIII a.C., a la plasmación de una obra tardía, del siglo IV d.C., testimonia por el contrario un profundo conocimiento de la obra homérica y de las repercusiones simbólicas de la escena, en un proceso de resemantización que implica la asociación e identificación de los personajes legendarios, y entre ellos también los auténticos protagonistas, con ciencias en litigio por la primacía absoluta en el marco de un complejo debate sobre el papel

esencial de la filosofía y otras ciencias auxiliares, para cuya descodificación resulta clave la disposición de las figuras en el campo del mosaico, el espacio dedicado a cada una de ellas y la inscripción identificativa, así como la aparente incoherencia del resultado final.



Figura 5

(Mosaico del reencuentro entre Odiseo y Penélope, Apamea (Siria).
Foto según G. López Monteagudo)

Desde un principio (BALTY, 1988), además de la nueva versión que resume el célebre reencuentro en un abrazo, llamó la atención la desproporción entre ambos grupos, con los supuestos protagonistas en un reducido espacio y personajes secundarios como las doncellas ocupando con gran profusión la mayor parte de la superficie, como si en esta representación fueran realmente las *Therapenides*, las sirvientas, las auténticas protagonistas de la escena, un indicio a buen seguro de la intencionalidad de la imagen, no estrictamente relacionada con la fiel reproducción del reencuentro. Este hecho, aparentemente formal, fue fundamental para la correcta comprensión de la representación al inducir a un análisis en otras direcciones de fuentes que pudieran explicar aquel “despropósito” (QUET, 1993). La cronología en este caso fijada en torno a la década del 360 d.C. y el efervescente contexto de Apamea en aquellos años desvelaron su inmersión

en el fragor de un auténtico debate filosófico, en el que otras ciencias, en principio auxiliares de la filosofía, habían llegado a competir y rivalizar con la más excelsa para los neoplatónicos, dando lugar a tal equívoco sobre la auténtica primacía que resultaba ya inexcusable una puntualización en la que, a través de la imagen, de alegorías basadas en personajes suficientemente conocidos por la tradición, y la precisión de una denominación como la de *Therapenides*, las sirvientas, no quedara duda alguna sobre su papel auxiliar y, en este sentido, de su dependencia respecto a la más sublime, la filosofía, la única ciencia que a través de la sabiduría podría garantizar el destino deseado, la reencarnación del alma. ¿Y quién mejor que *Odysseus*/Ulises para personificar esa complicada búsqueda de la sabiduría, encarnada por Penélope, aun a riesgo de sufrir los más espeluznantes avatares de una larga travesía, símbolo de la existencia que la materia experimenta durante su vida en la tierra?. Nunca lo hubiera logrado tan sólo con el conocimiento y la devoción de las “otras ciencias” auxiliares, del mismo modo que *Odysseus*/Ulises nunca habría regresado a Ítaca, si se hubiera detenido en otros menesteres, los brazos de otras mujeres, representadas en la escena por las disolutas sirvientas de palacio, que danzando alegremente mostraban su despreocupación ante la situación ruinoso de palacio, a manos de los pretendientes, y ante la tristeza infinita de su dueña.

No es ésta la única representación que suscita una lectura más profunda, documentando la intensidad de encendidos debates en su época. Sin ir más lejos, otro de los mosaicos del mismo contexto arqueológico de Apamea reproduce en su campo una representación de los Siete Sabios, escena ciertamente habitual en el repertorio musivo de las distintas zonas del Imperio, aunque tras su contemplación choca de inmediato el anonimato de seis de los Sabios, tres a tres flanqueando al situado en el centro, sí identificado por una inscripción como Sócrates, y la disposición del grupo en forma de arco (Fig. 6). Curiosamente, y a pesar de la cierta variación de algunos nombres entre los Siete Sabios, no es Sócrates, el filósofo griego del siglo V a.C., un personaje que aparezca documentado en las listas e imágenes de este género y, sin embargo, allí aparecía como figura central e indiscutible y única digna de ser recordada por su nombre, un detalle esencial en la interpretación de esta imagen. De nuevo, el contexto y el

conocimiento acerca de los debates, en este caso, entre paganos y cristianos, bien atestiguados por las fuentes escritas de la época y especialmente en la literatura epistolar, con una correspondencia repleta de argumentos a favor y en contra, arrojaron luz sobre esta escena, donde, a tenor de la progresiva apropiación del legado tradicional, denominado posteriormente “pagano”, por parte de los cristianos en un fenómeno de uso y abuso de símbolos y personajes legendarios e históricos, suficientemente conocidos, para la transmisión y difusión de las nuevas creencias cristianas, cada vez más en boga, se estaría intentando reivindicar el auténtico origen, “pagano”, de aquellos símbolos y personajes, resaltando lo que hasta ese tiempo había sido evidente, la insistencia acerca de la pertenencia de aquella iconografía sobre el maestro al mundo pagano y del magisterio supremo de personalidades como Sócrates, ya que, a juzgar por el desarrollo posterior, su apropiación por la iconografía cristiana, aquella imagen entre otras comenzaba a ser objeto de hurto por los partidarios del nuevo credo (BALTY, 1988). Era, por tanto, necesaria la denuncia y la reivindicación, tal y como sucede con otras imágenes acerca del nacimiento, el primer baño, los cuidados de las doncellas, etc., particularmente en la *pars orientalis*.

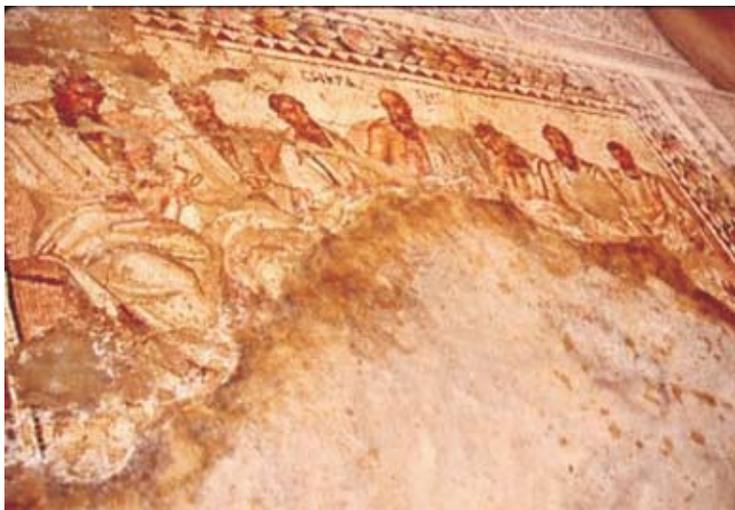


Figura 6

(Mosaico de los Siete Sabios, Apamea. Foto de la autora)

En ambos ejemplos, la inclusión de las inscripciones es fundamental, si bien su significación no siempre se habría debido a los mismos intereses de reivindicación que en Apamea, ya que en principio la inclusión de inscripciones con el nombre de personajes, lugares, etc. debió responder a la necesidad de hacer constar la identificación para la correcta comprensión de la escena. A este respecto, diversas son las interpretaciones vertidas según los casos en distintos mosaicos, pero en líneas generales puede apuntarse que la consignación de un nombre - pongamos por ejemplo *Ninos* (NEIRA, 2003-2004, p. 116-120, fig. 33-34), rey mítico relacionado con el mundo asirio y babilonio, más tarde protagonista de una fragmentaria novela de finales del siglo II a.C. representado en un mosaico de Iskenderum (Turquía) - frente a una escena del mismo género sin inscripción - prácticamente la misma imagen en otro mosaico de *Antiocheia* - supondría un estadio de menor nivel cultural al haber sido precisa la constancia del nombre, mientras el conocimiento y la cultura del espectador de una obra anónima habría identificado sin ningún apunte la obra y el personaje en cuestión. Podría pensarse en el olvido que el transcurso del tiempo implica, aplicable quizás a mosaicos tardíos del siglo V, como algún ejemplar de Chipre y el Norte de África (DASZEWSKI, 1977), sin embargo la datación de los mosaicos con inscripciones alusivas a la identificación no se circunscribe a los pavimentos más tardíos, lo que nos induce a valorar dichas inscripciones como indicios nítidos de un mayor o menor conocimiento en una escala comparativa, sin llegar a suponer no obstante que la inclusión de un nombre responda en términos absolutos a desconocimiento y carencia de cultura; máxime si se considera que la inclusión de un nombre siempre sería una pista o indicio, a partir de cuya visualización debe presuponerse un recordatorio y el despliegue de la memoria, ligada a una serie de conocimientos que, de nuevo, variarían en virtud del grado de formación del espectador, fuera el destinatario y los ocupantes habituales de la residencia, fueran sus huéspedes y visitantes.

En conexión con este planteamiento, el reflejo que acerca de la cultura de aquellas élites, con independencia de su grado, puede desprenderse en especial de las representaciones figuradas en los mosaicos parece evidente,

según ya se ha destacado, en lo relativo a la *pars orientalis*. Sin embargo, también los hallazgos en Occidente y en particular en el territorio hispano, en atención al considerable número que ha sido publicado en las últimas décadas y especialmente al carácter muy significativo de algunas de estas representaciones y su valoración como fuente documental acerca de las élites ha suscitado un análisis que desvela en el marco de un gran diversidad desde distintos niveles de implicación de los *domini*, la selección, elección final y plasmación de temas conocidos que, no obstante, no siempre aparecen reproducidos o tratados según el modo más convencional, hasta la representación de escenas inéditas en la musivaria romana no sólo del ámbito peninsular sino de la órbita global del Imperio (NEIRA, 2007: 263-289).

Baste recordar el peso de representaciones pertenecientes a personajes vinculados a la administración y deseosos de mostrar su identificación con los símbolos que el estado romano propugnaba, convirtiéndose en otros casos en auténticos escaparates de la romanidad, quizás por la marginalidad de su ubicación geográfica. Pero, 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, 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), donde se conserva 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, p. 1289-1304), en combinación con una serie de paneles interpretados en alusión a los principios que definen y diferencian el rito del matrimonio (LOPEZ MONTEAGUDO, BLÁZQUEZ, NEIRA, SAN NICOLÁS, 1988, p. 785-820) en torno a una representación de las Tres Gracias, que, más allá de una imagen de repertorio, supone por su simbolismo de equilibrio el fiel de la balanza (NEIRA, 2008b en prensa);

Almenara de Adaja (NEIRA, MAÑANES, 1998) con una 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, p. 162-177), que, junto a otras escenas en pequeños cuadros, reflejan en cualquier caso un conjunto único en el Imperio; 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, 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, p. 163-); y Noheda, aun en curso de excavación.

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 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 (Fig. 7) y Arellano y quizás de otros conjuntos, con una representación de la *dextrarum iunctio* como tema estelar de unas bodas, 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 el interés de algunos comanditarios en otros contextos.



Figura 7

(Mosaico del matrimonio de Cadmo y Harmonía, villa de la Malena, Azuara (Zaragoza). Foto según D. Fdez. Galiano)

En esta línea, todavía sobre el simbolismo de la representación del matrimonio, parece oportuno recordar aquí las reflexiones de J. Balty (2005, 1307-1316) acerca de las escenas documentadas en tres mosaicos de una misma *domus* en *Shahba-Philippopolis* (Siria), entre finales del siglo III y las primeras décadas del IV, que, identificadas en estrecha conjunción, el rito nupcial, la fecundidad y la maternidad, en tanto valores esenciales de la *paideia*, han sido consideradas también, más allá de su originaria concepción mitológica, piezas clave de un programa iconográfico destinado a resaltar el valor del matrimonio

romano, en tanto elemento sustancial de un orden social inscrito en el marco más amplio del *cosmos* y en cuya vigencia residía la propia existencia, el prestigio y el poder de comanditarios como el del *dominus* de Shahba.

Pues la utilización del mito, o quizás mejor la reutilización de imágenes mitológicas, presupone un conocimiento y testimonia a su vez la instrumentalización de distintas leyendas y episodios en un interesantísimo fenómeno, de gran sutileza, protagonizado e impulsado por algunos miembros de las elites, tanto de ciertos conjuntos urbanos particularmente de la zona oriental del Imperio como de algunos dominios rurales en la *pars occidentalis* durante la Antigüedad Tardía, cuyos fines ideológicos parecen concentrarse a tenor de lo expuesto en la defensa a ultranza de los pilares sobre las que se había venido asentando el orden establecido, inserto y anclado en el marco conceptual de una tradición, un legado, un patrimonio.

¿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 sin apenas 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, 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.

La referencia a una supuesta defensa lleva implícita la sospecha de una situación de riesgo, de un cierto ataque y, en este sentido, el complejo contexto histórico de la Antigüedad Tardía, aunque con diferencias notables de matiz en ambos extremos de la órbita romana, refleja un ascenso gradual del cristianismo que, más allá del debate, el enfrentamiento y la disputa abierta en el ámbito puramente de las creencias religiosas, suscitaría tensiones de toda índole y, como hecho más significativo para el tema objeto de estudio, suponía el inicio de un proceso de repercusiones inimaginables, entre las que, no obstante, algunos miembros de la elite podrían haber intuido, al margen estrictamente de la cuestión religiosa, la progresiva devaluación y el consiguiente menosprecio de los principios y tradiciones ligadas al planteamiento vigente y, en esta línea, un serio riesgo para su situación de privilegio y su propia esencia.

Quizás por esta razón, la exhibición del legado cultural como reflejo, entre otros, del orden establecido, su mantenimiento y, aun más, la necesidad de su preservación se habrían erigido como pautas claves para la sutil reivindicación de un orden en pleno proceso de transformación, por lo cual, en estrecha conexión con esta percepción, no es de extrañar que, tras la defensa del legado amenazado se encubra no sólo un interés por el patrimonio mitológico en sí mismo, sino especialmente por el papel y su significación, en tanto exponente ambivalente de unos principios, en el contexto más tradicional de algunos círculos de la elite, y, por supuesto, entre los *domini* de algunas de las más imponentes *villae* durante los siglos IV y V d.C.

En este contexto se situaría el programa de la residencia señorial de la *villa* de Carranque, a juzgar, entre otras razones, por la ya citada implicación de su *dominus*, según se desprende de su ferviente deseo de figurar mediante la referida inclusión de su nombre, *Maternus*, a través de una inscripción en el umbral de su *cubiculum*, y a cuya iniciativa, ya de por sí poco habitual, se suma la mención, nada frecuente, de los nombres del dueño del taller y del *pictor*; así como la referencia explícita a una segunda *officina* en el pavimento del *oecus*,

con la clara intencionalidad de dejar expresa constancia de la alta cualificación del artista y los artesanos artífices del mosaico (NEIRA, 2003-2004, 97-98).

Considerada la implicación del *dominus* de Carranque y, en consecuencia, su involucración en el programa decorativo, parece obvio reiterar, en el marco predominante de un rico y diverso repertorio de esquemas geométricos y vegetales, la inclusión también de varias escenas figuradas, en concreto de representaciones mitológicas, elegidas para decorar algunas de las estancias más importantes de la residencia, cuya identificación - un tema de origen homérico, las secuencias alusivas a la obra ovidiana, la recreación de una cacería a través de un episodio mítico como el protagonizado por Marte, Venus y Adonis, además de una máscara de Océanos en la fontana, la supuesta inserción de la cabeza de Medusa, según paralelos bien contrastados, en el centro del mosaico que pavimentaba la sala de acceso al peristilo, por la creencia en su valor apotropaico, y el mismo hecho de que apareciera precisamente destrozada, así como las esvásticas incorporadas en el gran mosaico geométrico de una de las galerías del peristilo – como símbolos propios del imaginario pagano, respaldaría, según todo lo expuesto, la pertenencia de su comanditario a la órbita más tradicional, en un claro ejercicio de demostración de su posicionamiento bajo los parámetros heredados (Fig. 8).



Figura 8

(Mosaico de *Oceanos*, villa de Carranque (Toledo). Foto de la autora)

Sin embargo, como es bien sabido, el descubrimiento, en las proximidades del edificio señorial de la *villa*, de una estructura arquitectónica identificada como una *basilica* y la conexión establecida entre ambos restos (FERNÁNDEZ GALIANO, 1989), atribuyendo la obra, a partir del origen del mármol, procedente de canteras de exclusivo uso imperial, a la esfera del emperador e identificando a aquel propietario denominado *Maternus* en la inscripción como el *Cinegyus Maternus*, prefecto del pretorio en Oriente de Teodosio I entre 384-388 y pariente del emperador, ha planteado una gran polémica, ya que, si precisamente en virtud de dicho parentesco y de su pertenencia a la élite más privilegiada, *Maternus* habría dispuesto del apreciadísimo mármol reservado a la órbita imperial, cabría esperar quizás una sintonía especial con el emperador, artífice de un edicto sobre la conversión del cristianismo en la religión oficial del estado romano, máxime al tratarse supuestamente de un miembro de su círculo más próximo.

Por el contrario, y aun a la espera de los resultados de las nuevas campañas de excavación que se están llevando a cabo en los terrenos de la *villa*, tanto la selección de temas mitológicos como particularmente los símbolos apotropaicos parecen chocar con unas supuestas creencias cristianas de *Maternus*, quien, de haberse convertido en realidad no hubiera incluido signos supersticiosos de un pasado pagano, poco acorde con la difusión de las nuevas ideas.

Estas consideraciones no pretenden, sin embargo, perfilar un panorama dominado únicamente por la pervivencia de las tradiciones más antiguas que el cristianismo denominaría paganas, ya que, junto a los programas iconográficos citados que sí parecen evidenciar la permanencia de un sector de la élite en los principios largo tiempo arraigados, es preciso tomar en cuenta hasta qué punto otros programas en referencia a otros miembros de la élite, igualmente privilegiados y poderosos, rehuyeron la figuración en los mosaicos de sus residencias, 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.

Éste último, recuérdese, sería el ejemplo de *Fortunatus*, en la citada *villa* de Fraga (Huesca), donde los hallazgos de distintas fases de ocupación documentan a través de los mosaicos figurados con escenas mitológicas una etapa pagana todavía a fines del siglo III y principios del IV y atestiguan, tras una remodelación que engloba el nuevo mosaico de *Fortunatus*, la conversión de aquel *dominus*, en una segunda fase a mediados del IV, reflejando uno de los procesos más interesantes.

A este respecto, sobre ricos *domini* que se habían convertido al cristianismo, es digno de resaltar, las referencias de las fuentes sobre Melania la Joven (383-439), rica dama de una familia de origen hispano, propietaria de tierras en Hispania, que también poseía dominios en Campania, Sicilia, África, Mauritania, Bretaña y otras zonas (Hier., *Vita Mel.* 11) , según refiere J.M. Blázquez (1998, p. 1029) a propósito del número significativo de esclavos en las fincas de los importantes *possessores* del Bajo Imperio. Sin duda, tierras que habría heredado – ¿como *Fortunatus*?- 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 desacuerdo y la intervención – el supuesto de *Fortunatus* al acometer reformas que explicitaron su nueva fe, acaso también el del *dominus* de la etapa más tardía del “Romeral” (Albesa, Lérida), a juzgar por las evidentes modificaciones que, rehuendo la figuración humana en favor de motivos vegetales y animales, se pueden advertir en el *emblema* del ya citado mosaico B (BLÁZQUEZ ET ALII, 1989: núm. 9) - 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 inicial.

REFERÈNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. La *villa* romana de “El Hinojal” en la dehesa de Las Tiendas. **NAH.-Arqueología**. Madrid, n.4, p. 433-488, 1976.

ARCE, J. El mosaico de 'Las Metamorfosis' de Carranque. **Madriдер Mitteilungen**, n. 27, p. 365-374, 1986.

AURIGEMMA, S. **I mosaici di Zliten, Africa Italiana II**, Roma, 1926.

BALMELLE, C. **Les demeures aristocratiques d'Aquitanie. Société et cultura de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule**. Burdeos-París, 2001.

BALTY, J. Iconographie et réaction païenne. In: MACTOUX, M.; GENY, E. (eds.). **Mélanges Pierre Lévêque. I. Religion**. París, 1988, p. 17-32.

BALTY, J. Le programme de mariage à Shahba-*Philippopolis* (Syrie). In: IX Colloque Internationale sul Mosaico Antico, 2001. **La Mosaique Gréco-Romaine IX**. Roma, v. 2, p. 1307-1316, figs. 1-11, 2005.

BESCHAOUCH, A. Une mosaique trouvée à Smirat. **CRAI**, p. 136-139, 1966.

BLANCHARD-LÉMÉE, M. et al. **Sols de l'Afrique romaine**. París, 1995.

BLÁZQUEZ, J. M. Nombres de aurigas, de posesores, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y África. In: IX CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SU L'AFRICA ROMANA, 1991. **L'Africa romana 9**, p. 956-960, lám. XV-XVI, Sassari, 1992.

BLÁZQUEZ, J. M. Representaciones de esclavos en mosaicos africanos, In: XII CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SU L'AFRICA ROMANA, **L'Africa romana**, v. 12, p. 1029-1036, 1998.

BLÁZQUEZ, J. M.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G. Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza. In: **Alberto Balil in memoriam**, Guadalajara, p. 74 ss, 1990.

BLÁZQUEZ, J. M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA, M. L., SAN NICOLÁS, M. P. **Mosaicos romanos de Lérida y Albacete. Corpus de Mosaicos de España VIII**. Madrid, 1989.

BLÁZQUEZ, J.M., MEZQUÍRIZ, M.A. **Mosaicos romanos de Navarra, Corpus de Mosaicos de España VII**, Madrid, 1985.

BRUNEAU, Ph. Les mosaïstes antiques avaient-ils cahiers de modèles?. **RA**. París, v. 2, p. 241-272, 1984.

CHAVARRÍA, A. Villas en *Hispania* durante la Antigüedad Tardía. In: CHAVARRÍA, A.; J., BROGIOLO, G. P. (Eds.). **Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos de AEspA XXXIX**, Madrid, 2006, p. 17-35.

DARMON, J.-P. **Nymfarum domus. Les pavements de la Maison des Nymphes a Neapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture.** American Journal of Archaeology. Leyden, n. 75, p. XXXIV et 270, 1980.

DASZEWSKI, W. A. **Nea Paphos II. La mosaïque de Thésée,** Varsovia, n. 16, p. 38-39, 1977.

DASZEWSKI, W. A. **Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Zypern.** Mainz: Philipp von Zabern, 1985.

DAVIAULT, A. et al. **Un mosaico con inscripciones/une mosaïque à inscriptions. Puente Genil (Córdoba).** Madrid: Publications de la Casa de Velazquez. n. 46 p. 45, 1987.

DONDERER, M. **Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie.** Erlangen: Universitätsbund, 1989.

DUNBABIN, K. M. D. **The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage.** Oxford: Clarendon Press; Nova Iorque: Oxford University Press, 1978.

DUVAL, N. L'iconographie des "villas africaines" et la vie rural dans l'Afrique romaine de l'Antiquité tardive. In : **IIIe. Colloque sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord.** Paris, 1985. p. 163-176.

FERNÁNDEZ CASTRO, M. C. **Villas romanas en Hispania,** Madrid, Publications de la Casa de Velazquez, 1982.

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. -La villa de Materno. In: **Mosaicos Romanos. In memoriam M. Fernández-Galiano.** Madrid, Publications de la Casa de Velazquez, 1989. p. 255-269.

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. Cadmo y Harmonía: imagen, mito y arqueología. **JRA**, v. 5, p. 162-177, lám. 17-34, 1992.

GARCÍA MORENO, L. Materno. In: VV.AA. **Carranque. Centro de Hispania Romana,** Madrid, 2001.

GHEDINI, F. Per una storia degli studi sul mosaico romano: dal XV al XVIII secolo. In: IX COLLOQUE INTERNATIONAL SUR LA MOSAÏQUE GRÉCO-ROMAINE, 1, 2001. **La Mosaïque Gréco-Romaine IX**, H. Morlier (ed.). Roma: Collection de l'École Française de Rome, 2005. p. 589-601.

GÓMEZ PALLARÈS, J. Inscripciones musivas en la Antigüedad Tardía Hispana. *Archivo Español de Arqueología*, Madrid, v. 66, p. 284-294, 1993.

KHANOUSSE, M. Les spectacles de jeux athlétiques et de pugilat dans l'Afrique romaine. **RM**, v. 98, p. 315-322, 1991.

LANCHA, J. **Mosaïque et Cultura dans l'Occident Romain Ier.IVe.** s., Roma, 1997.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo. **Antigüedad y Cristianismo VIII**, Murcia, p. 497 ss., 1991

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro. In: VI COLOQUIO INTERNACIONAL SOBRE MOSAICOS ROMANOS, 1990. **Coloquio Internacional sobre Mosaicos Romanos**, Guadalajara, 1994. p. 343-358.

LOPEZ MONTEAGUDO, G., BLÁZQUEZ, J.M., NEIRA, M.L., SAN NICOLÁS, M.P. El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos. **Latomus** v. 47, n.4, p. 785-820, 1988.

MEZQUÍRIZ, M. A., **La villa romana de Arellano**, Pamplona, 2003.

MICHAELIDES, D. **Cypriot Mosaics**. Nicosia, 1987.

MORAND, I. **Ideologie, cultura et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie romaine**. París: Paris: De Boccard, 1994.

NEIRA, M. L. Las expediciones de la primera mitad del siglo XIX al Norte de África. Su contribución al descubrimiento y estudio de los mosaicos romanos. In: XIII CONVEGNO DI STUDI SU L'AFRICA ROMANA, 1998. **L'Africa Romana 13**, Roma: Carroci editrice, 2000. p. 797-816.

NEIRA, M. L. La imagen de la mujer en la Roma imperial. Testimonios musivos. In: **Representación, Construcción e Interpretación de La Imagen Visual de las Mujeres**. Madrid: AEIHM e Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid, 2003. p. 77-101, láms. 1-22.

NEIRA, M. L. Cultura Escrita e Iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana. **Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita**. Españã, v. 3-4, p. 85-131, 2003-2004.

NEIRA, M. L. La imagen del "otro". Representaciones de bárbaros en los mosaicos romanos del Norte de África". XV CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SU L'AFRICA ROMANA. **L'Africa romana**. Roma, v. 15, p. 877-893. 2004.

- NEIRA, M. L. Leyendas sobre los orígenes de Roma en la musivaria romana. IX COLLOQUIO INTERNAZIONALE SUL MOSAICO ANTICO, 2001. **La Mosaique Gréco-Romaine IX**, Roma, v. 2, p. 881-898, 2005.
- NEIRA, M. L. Aproximación a la ideología de las elites en *Hispania* durante la Antigüedad Tardía. A propósito de los mosaicos figurados de *domus* y *villae*. **Anales de Arqueología Cordobesa**. Murcia, v. 18, p. 263-90, 2007.
- NEIRA, M. L. Sobre la representación de las Tres Gracias en los mosaicos romanos. **Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma** (en prensa), 2008.
- NEIRA, M. L. Acerca de los esclavos en los mosaicos romanos del Norte de Africa e Hispania, In: XVII CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SU L'AFRICA ROMANA 2006. **L'Africa romana**. Roma, v. 17, 2008.
- NEIRA, M. L., MAÑANES, T. **Mosaicos romanos de Valladolid. Corpus de Mosaicos de España XI**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- QUET. M. H. Naissance d'image: la mosaïque des Thérápénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, «Servantes» de la philosophie hellène. **Cahiers du Centre G. Glotz**. Paris, v. IV, p. 129-87, 1993.
- SAN NICOLÁS, M. P. Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Álamo (Córdoba, España). X CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SU L'AFRICA ROMANA 1992. **L'Africa romana**. Roma, v. 10. p. 1289-1304, Sassari, 1994.
- QUET. M. H. Arquitectura rural en los mosaicos hispanos. XII CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI SU L'AFRICA ROMANA 1996. **L'Africa romana**. Roma, v. 12, p. 891-906, 1998.
- SARNOWSKI, T. **Les représentations de villas sur les mosaïques africaines tardive**. Varsovia, 1978.
- SFAMENI, C., Committenza e funzioni delle ville "residenziali" tardoantiche tra fonti archeologiche e fonti letterarie, In: CHAVARRÍA, A. ARCE, J., BROGIOLO, G.P (Eds.), **Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos (anejos del acchivo español de arqueologia XXXIX)**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 2006. p. 61-72.

Recibido 16/11/2008.

Aprobado 18/03/2009.

SOBRE EL AUTOR

Maria Luz Neira es Doctora en Geografía e Historia, Profesora Titular en el Área de Historia Antigua del Departamento de Humanidades: Lingüística, Literatura, Historia y Estética de la Universidad Carlos III de Madrid (España). Es Directora de Cursos para Mayores y Coordinadora de los Módulos dedicados a Patrimonio y Museos en el Máster en Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en el Deutsches Archäologisches Institut (Roma) y en la Österreichische Akademie der Wissenschaften (Viena), y entre sus publicaciones destacan *Sobre la representación de las Tres Gracias en los mosaicos romanos* (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma) y *Aproximación a la ideología de las élites hispanas en el Imperio Romano. A propósito de la decoración musiva de sus domus y villae* (Anales de Arqueología Cordobesa).
Tema de investigación: Se centra en el estudio de la musivaria romana y en la aplicación de las Nuevas Tecnologías en el estudio de la Historia.
E-mail: lneira@hum.uc3m.es