

**Mosaicos romanos
de la provincia
de Salamanca**

*Fernando Regueras Grande
Esther Pérez Olmedo*



MOSAICOS ROMANOS DE LA
PROVINCIA DE SALAMANCA

MOSAICOS ROMANOS DE LA
PROVINCIA DE SALAMANCA

Fernando Regueras Grande

Esther Pérez Olmedo

© 1997, de esta edición
JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
Consejería de Educación y Cultura

© FERNANDO REGUERAS GRANDE
ESTHER PÉREZ OLMEDO

Colaboran:

Miguel García Figuerola
Concepción Martín Chamoso
Ana Hernández Hernández

ISBN:84-7846-741-6
Depósito Legal: S. 96-1998

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono "El Montalvo", parcela 49
37008 Salamanca

Índice

PRESENTACIÓN	9
PRELIMINAR	11
1. VILLAS Y MOSAICOS ROMANOS EN LA PROVINCIA DE SALAMANCA	13
2. MOSAICOS DE LA <i>VILLA</i> DE SAN JULIÁN DE LA VALMUZA (DOÑINOS)	17
2.1. El paisaje histórico del enclave	17
2.2. Una bibliografía sumaria	17
2.3. El área del aula cruciforme biabsidada	19
Estudio tipológico de la estructura	19
El mosaico de Pegaso y las Ninfas	30
Temas ornamentales de ábsides y brazos de la cruz	39
2.4. El área del peristilo	41
La excavación de 1984-85	
Mosaicos del peristilo: alas NO, SE y NE	42
Mosaicos de estancias al NE	42
2.5. Ensayo de síntesis	45
3. MOSAICOS DE ZARATÁN (CAMPILMOJADO, PINO DE TORMES)	47
3.1. Las circunstancias del hallazgo	47
3.2. Estudio de los mosaicos	48
4. MOSAICOS Y PINTURAS DE LA <i>VILLA</i> DE LA VEGA (VILLORIA/VILLORUELA)	51
4.1. Contexto histórico y arqueológico	51
4.2. Estudio de los mosaicos	52
4.3. Pinturas: el panel del <i>venator</i>	55
5. MOSAICOS Y PINTURAS DE SAELICES EL CHICO	61
5.1. Un descubrimiento reciente	61
Los mosaicos	62
Las pinturas	64
5.2. Conclusión	64
NOTAS	67
BIBLIOGRAFÍA	79

La Junta de Castilla y León, tiene como importante empeño conservar y difundir el ingente legado patrimonial de la Historia, dentro del cual el arqueológico constituye una parte destacada. Y esta dedicación no sólo debe afectar a los yacimientos que actualmente pueden visitarse o a los objetos que se conservan en los Museos, sino también a los restos que por distintos avatares no han llegado hasta nuestros días pero cuyas referencias duermen en los estantes de archivos y organismos oficiales. 9

Su recuperación y estudio para diseñar un panorama lo más completo posible de nuestra vida en el pasado constituye tarea fundamental y debe servir además de acicate para intervenciones futuras.

Este es, en buena medida, el caso de la obra que ahora presentamos. Pocos son, por distintas circunstancias, los testimonios musivos que el ciudadano interesado puede contemplar actualmente en la provincia de Salamanca: perdidos unas veces para siempre por haberse descubierto quizás “demasiado pronto”; otros, recogidos en informes de excavaciones de urgencia, han sido nuevamente cubiertos; de un tercer grupo intuimos la presencia a través de los hallazgos superficiales, aunque nunca hayan sido excavados. Ante esta realidad, es necesario que el público conozca su existencia y valore, con mejor criterio, este campo.

Con loable exhaustividad, la obra recoge la documentación gráfica de todos los mosaicos descubiertos. No sólo eso, sino que también los analiza meticulosamente en sus aspectos más variados, a fin de integrar la muestra local en las corrientes generales del proceso romanizador que, como puede observarse a través de estas páginas, promete en el caso salmantino más frutos de los que cabría sospechar.

La importancia de la obra que prolongamos es, pues, sin duda indiscutible, y ha de convertirse en libro de referencia para arqueólogos e historiadores preocupados por el devenir de las tierras charras, de ahí el interés de la Junta de Castilla y León en editar este tipo de estudios.

Juan José Lucas
Presidente de la Junta de Castilla y León

Cavando un labrador su corral, encontró recientemente debajo de su miserable casa el pavimento de una habitación, indudablemente romana, hecho de un precioso mosaico, en el cual asombra tanto la obra de la apariencia como el lujo que revela. Piedrecitas iguales de media pulgada de diámetro, y de colores hábilmente combinados, forman figuras simbólicas, cuya inteligencia no es fácil; algunas tienen un carácter egipcio, lo cual puede hacer sospechar si habrá pertenecido la casa a algún sacerdote o arúspice; a la cabeza de la pieza se descubre, pero no se descifra, una inscripción en letras latinas, y a los dos lados parece prolongarse el precioso mosaico a otras habitaciones no descubiertas todavía.

Las autoridades de Mérida parecen haber dado parte convenientemente al Gobierno; pero no habiéndose dispuesto nada todavía, el dueño de la casa reclama que se le deje usar el terreno como mejor le convenga, o que se le compre: en el ínterin, no habiendo fondos destinados a continuar esta importante excavación, y habiendo quedado a la intemperie el pavimento descubierto hasta el presente, el polvo, el agua llovediza y el desmoronamiento de la tierra circunstante echa a perder diariamente el peregrino hallazgo, lleno ya de quebraduras y lagunas; sin embargo, bastaría una cantidad muy pequeña para construir un cobertizo y comprar la choza, ya que no fuese para continuar la excavación.

Mariano José de Larra
Las antigüedades de Mérida, II, 1835

El libro que el lector tiene en sus manos se redactó fundamentalmente en 1992. Desde entonces, el texto, cuya urdimbre permanece, ha sido tejido y destejido –a veces enmendado– a tenor de novedades, menos las bibliográficas que algunos recientes hallazgos, entre los que sobresalen los mosaicos y estructuras de Saelices el Chico. 11

Tanta morosidad, sin embargo, se debe principalmente a razones privadas: académicas, las más entre los autores, y a ciertas “noluntades” –por utilizar, piadosos, el término unamuniano– higiénicamente olvidadas. Quien sabe si también a esa ya atávica resistencia arqueológica a que Salamanca se reconcilie por fin con *Salmantica*.

Ralos y siempre esporádicos han sido los estudios romanistas en la provincia charra, prácticamente inéditos los referidos a mosaicos: algunas noticias rancias y descabaladas entre el polvo olvidadizo de los archivos (Real Academia de la Historia, Actas de la Comisión de Monumentos) o en los ya añosos infolios de Gómez-Moreno, Morán y Maluquer, por no hablar de las imprescindibles antiguallas, siempre frescas de Ceán Bermúdez y Madoz. Tal ha sido el origen del presente libro y de allí brotó el grueso de nuestros tesselados: San Julián de la Valmuza, Carbajosa de la Sagrada, Cabrillas, Zaratán, Castañeda de Tormes, San Morales, San Felices de los Gallegos, Sagos, etc.

Animados por la rebusca, que aventuraba cosecha insólita en estos pagos, llegó luego la información, tan fortuita como gentil, de R. Grande del Brío (Espino de la Orbada), S. López Plaza (Barquilla), E. Ariño (Huelmos de Cañedo), N. Benet (Yecla de Yeltes), M. Santonja (La Orbada) y la amabilidad infatigable de J. Rivero que nos tuvo al día, punto por punto, del avatar arqueológico de Saelices el Chico.

Han sido sobre todo C. Martín Chamoso, A. Hernández y muy especialmente M. García Figuerola, excavadores respectivos de las *villae* de Saelices y La Vega (Villoria/Villorueta), los que, con largueza y paciencia poco común, pusieron a nuestra disposición el material fotográfico y su experiencia en las campañas realizadas sobre ambos yacimientos. Unas y otro figuran, con razones más que sobradas, como colaboradores en los correspondientes capítulos dedicados a los mosaicos y pinturas de dichos conjuntos.

La suma de este acervo, ya considerable, los datos del Inventario Arqueológico Provincial y la lectura de los Informes de la excavación de San Julián de la Valmuza (M. García y L. Serrano 1984-1985), consultados con permiso de la Dirección General de Patrimonio de la Junta de Castilla y León, nos permitieron pergeñar definitivamente un libro “imposible” no muchos meses antes, a la vista de lo que parecía ser el desolador paisaje musivo de las tierras de Salamanca.

Aunque el texto utilice un criterio geográfico provincial, poco riguroso con la realidad histórica, éste ha sido imprescindible por razones de eficacia inventarial o simplemente administrativas. Se organiza en cinco capítulos –aparte la bibliografía– firmados, según corresponda, por cada uno de los autores. Uno introductorio sobre la peripecia

- 12 histórica de los teselados salmantinos que, salvo una excepción, proceden de *villae*, bien entorno a *Miróbriga* (?), los menos, bien, la mayoría, de los alrededores de *Salmantica*.

El grueso es un estudio sistemático de los mosaicos de las cuatro estaciones principales: La Valmuza, Zaratán, La Vega y Saelices. Con ellos no se ha tratado de establecer sólo un *corpus* de lo existente sino de valorar integralmente los pavimentos: como huella constructiva, única en ocasiones cuando el perímetro mural ha sido saqueado o ha desaparecido, y como seña ideológica del orden decorativo del ambiente que tapiza cuya lectura completan los revestimientos pictóricos y la propia traza de la pieza. En el primer caso abundan los ejemplos de La Vega –con su panel del *venator*– y secundariamente Saelices; en el segundo, el aula cruciforme biabsidada de La Valmuza, sobre cuya tipología arquitectónica y mosaico de Pegaso versa casi la mitad de la obra.

Después de cuatro años, escrito y reescrito casi como un palimpsesto, rayarnos tantas veces con el desaliento, no queremos olvidar el ánimo y la cordialidad de N. Benet y especialmente M. Santonja, clave para mantener intacto nuestro empeño. Dos subvenciones, además, de la Junta de Castilla y León para el aparato gráfico, y del Ministerio de Educación y Cultura, han hecho posible que la obra haya llegado a buen puerto.

Por último, agradecer con efusión a Caridad San José y Carlos Ortiz de Urbina tantas horas “perdidas” delante del ordenador. A ambos va dedicado este libro.

1 Villas y mosaicos romanos en la provincia de Salamanca

Ha sido Salamanca provincia cuya vocación arqueológica¹, por distintas razones, se ha orientado siempre hacia la pre y protohistoria. Mientras, la presencia romana ha ocupado siempre un segundo plano aun a sabiendas, por decirlo con las ya añejas palabras de Maluquer², de “*que no existe un solo término municipal... que una encuesta sobre el terreno no indique la existencia de algún punto con restos romanos*”.

Es más, una de las primeras *villae*³ romanas documentadas –y protegida después de su excavación– de toda la cuenca del Duero, y probablemente de la península, fue la de San Julián de la Valmuza, a sólo 10 Km de la capital charra. Ni más ni menos remonta a 1801 el descubrimiento de un bello mosaico representando la “*toilette de Pegaso*” y unas estructuras cruciformes cuyo interés movieron al ilustrado obispo de la diócesis, D. Antonio Tabira, a construir unas tapias en derredor de los mismos e instar al cura que entonces vivía en el lugar a que velase por su conservación, según nos informa Ceán Bermúdez⁴.

Desgraciadamente los sucesos de la guerra de la independencia desbarataron teselado y recinto, convertido primero en establo, luego en pocilga, para que finalmente el párroco levantase sobre el pavimento una panera (1815).

Enterada después la Academia de San Fernando de la existencia del maltrecho monumento, comisionó a D. Fermín Pilar Díaz para que informase de su estado y realizase un diseño que es el que aún conserva la Academia de la Historia y Blázquez publicó hace algunos años⁵. En 1867 la Comisión Provincial de Monumentos, por su parte, solicita al Gobernador Civil que proteja los vestigios de la villa⁶ ya que “*el abandono en que por muchos años han permanecido aquellos venerables restos de civilizaciones pasadas, ha hecho que desaparezcan... objetos curiosos que han ido apareciendo en la superficie, como medallas, monedas, vasijas, sepulturas, columnas, mosaicos y restos de construcciones*”. Tales desvelos permitieron todavía en 1869 levantar un plano del conjunto de las edificaciones vilicarias y un dibujo de los restos musivos, sin constancia ya del tema de Pegaso que debía de haber desaparecido parcialmente.

En realidad la situación del teselado no tenía nada que envidiar a la de la propia Comisión. El 14 de Noviembre de 1899 el secretario de ésta, Jacinto Vázquez de Parga, contesta a una solicitud informativa sobre el mosaico de la Real Academia de la Historia en la que recuerda el envío a dicha institución de noticias y dibujos de La Valmuza; señala además que “*hoy se ha descubierto mayor parte de este interesante mosaico*”, pero que no tiene dinero ni para preservarlo, ni para enviar los datos⁷ (*sic*).

Peor suerte corrieron otras quintas salmantinas cuya memoria apenas llegó a rescatar Madoz⁸: Los Villares (Carbajosa de la Sagrada) donde recuerda unas “*excavaciones*” que pusieron al descubierto “*edificios, con frisos adornados de relieves y algunos arcos que debieron servir de acueductos; pero como todo se halla soterrado no se ha podido hasta el día examinar las formas de estas ruinas, frisos y pavimentos*”. Prácticamente nada se conoce desde entonces⁹. De la de Cabrillas, sin embargo, ni una sola palabra se ha vuelto a decir. Allí se hallaron “*restos de una población antigua al parecer del tiempo de los romanos...*” donde se “*han encontrado sepulcros, algunos mosaicos, monedas de cobre, candelabros, etc...*”

La misma situación –pero con mayor fortuna documental– se repitió cuando en 1884 se descubrió fortuitamente en Campilmojado, dehesa de Zaratán (Pino de Tormes), muy cerca también de la capital, otro pavimento rectangular de diseño geométrico¹⁰. Conocida la noticia por la Comisión de Monumentos, el mosaico fue dibujado por el arquitecto de la misma, José Secal, que había realizado ya la planimetría y diseños de La Valmuza.

Esfuerzos vanos, pero que hoy son preciosos documentos del tesón de aquellos pioneros del patrimonio que fueron nuestros comisionados de monumentos.

Todavía hay otra noticia más de un hallazgo musivo de principios del siglo XX en la provincia. Nos la trasmite Gómez-Moreno que visitó Salamanca entre 1901 y 1903. En la dehesa de Castañeda de Tormes (Villagonzalo de Tormes), el dueño de la misma, Sr. Vázquez de Parga, secretario de la Comisión de Monumentos, localizó en unas paneras de su propiedad fustes de columnas y dos grandes pavimentos geométricos: uno blanquinegro, de considerables dimensiones y gruesas teselas, con decoración de cruces y cuadrados y otro polícromo (rojo y amarillo), más fino, con octógonos y dentro unas flores de arcos entrelazados, orlas de trenza y línea de triángulos; entre medias pequeñas aves. Con posterioridad, según Morán¹¹, ambos mosaicos fueron soterrados y cubiertos con cemento.

Para el patrimonio arqueológico salmantino –y de varias de las provincias del Duero: Ávila, Zamora, León–, la redacción de los Catálogos Monumentales por Gómez-Moreno fue un hecho de trascendental importancia. Lamentablemente inédito hasta 1967, el de Salamanca ha sido, sin embargo, fuente de estímulo e información durante muchos decenios y primicia de lo que podría denominarse –y no sólo en Salamanca– la etapa sistemática de la arqueología provincial.

A pesar de los hallazgos del siglo XIX y la enorme labor de Gómez-Moreno, no se creó en Salamanca, como señala Maluquer, ninguna colección importante

14 de antigüedades y a la marcha del sabio granadino la provincia siguió prácticamente virgen desde el punto de vista arqueológico. En realidad, por lo que respecta al mundo de las *villae* y hallazgos musivos, la situación no era peor que la de otras provincias de la región, incluso del país; la gravedad en todo caso proviene de que la misma tesitura se ha mantenido hasta la fecha, cuando la concentración parcelaria ha borrado las huellas del viejo terrazgo y el durísimo lance de las nuevas tecnologías agrarias vuelve irreversible su impacto sobre nuestros yacimientos.

Quizás la consecuencia más fructífera de las investigaciones de Gómez-Moreno fuera la incansable actividad que desde los años veinte y durante un cuarto de siglo desplegó en Salamanca –y en las otras provincias leonesas– el agustino P. Morán¹². Orientado especialmente hacia el mundo prehistórico, no faltan en sus obras estudios epigráficos y múltiples noticias sobre los más variados aspectos de la arqueología romana, aunque las referencias a teselados, si no de segunda mano, suelen tener un carácter marginal. Aun así en el absoluto yermo de la investigación arqueológica salmantina de aquel tiempo, son fuente insustituible de novedades: restos musivos de la alquería de Azán (Miranda de Azán)¹³ y noticias de otras *villae* luego confirmadas por Maluquer y las prospecciones recientes: Porquerizas (Mata de Ledesma)¹⁴, Aceña de la Fuente (San Morales)¹⁵, Las Pizarras (San Felices de los Gallegos)¹⁶.

En los años cincuenta la creación de un servicio de investigación arqueológica dependiente de la Diputación, del Seminario de Arqueología de la Universidad y de la revista *Zephyrus*, dirigidos los dos últimos por el profesor Maluquer permitieron sistematizar los datos reunidos por Gómez-Moreno y Morán y añadir un gran número de yacimientos inéditos. Fruto de este nuevo impulso fue la publicación de la Carta Arqueológica Provincial (1956), la tercera de España después de las de Soria y Barcelona¹⁷.

A pesar de lo que significó su aparición de puesta a punto de los conocimientos arqueológicos de la provincia, las décadas siguientes se caracterizarán por una atonía en los estudios y publicaciones que solamente repuntarán a finales de los sesenta y principios de los setenta con la incorporación del profesor Jordá al frente del Departamento de Arqueología. Pero la dedicación paleolitista de su cátedra desvió, una vez más, la preocupación sobre el pasado romano de la provincia –con la excepción de los estudios y especulaciones sobre *Salmantica*¹⁸–.

Sólo en los últimos quince años, y gracias a las transformaciones técnicas, administrativas y profesionales que se han producido –y siguen operándose– en el campo de

la arqueología, las cosas parecieron atisbar otros derroteros¹⁹. El trabajo de un joven grupo de arqueólogos (García Figuerola, García Morales, Angoso, etc.), cierto apoyo institucional, la formación de cooperativas arqueológicas –*Excav*, primera de las surgidas en la región– un renacido Museo de Salamanca y la creación de *Salamanca. Revista provincial de estudios* (1980) parecían, insistimos, encauzar de nuevo la investigación arqueológica (y romanista) en la provincia. De ella se beneficiaron en primer lugar sus *villae* romanas, único marco en donde hasta el momento –salvo el minúsculo vestigio de la Yecla de Yeltes– se han localizado mosaicos.

Efectivamente, la documentación de una ingente masa de poblamiento rural romano, alto y bajoimperial (250 yacimientos catalogados en el Inventario Arqueológico de 1990), las prospecciones sistemáticas (García Figuerola y Angoso; *El poblamiento rural romano en torno a la ciudad de Salamanca: las villas*, Salamanca 1986, inédito) y las primeras excavaciones de *villae* romanas salmantinas: San Julián de la Valmuza²⁰; García Morales y Serrano Piedecasas, 1984-85; La Vega (Villoria-Villoruela): García Figuerola y Angoso, 1985; y Dehesa de Torrecilla (Cespedosa de Tormes)²¹; García Figuerola, 1988-89, son el resultado de este parcial relanzamiento investigador.

En las dos campañas efectuadas en La Valmuza se localizaron un patio y peristilo de la mansión, probablemente dedicado a actividades productivas y no residenciales, con un grupo de piezas situadas al SE soladas con cinco mosaicos geométricos; en La Vega se documentó un espacio, interpretado al principio como termal, tres tapices igualmente geométricos y una valiosa pintura figurada, aparte de la necrópolis de la *villa*; en Dehesa de Torrecilla se descubrieron tres hornos cerámicos, una habitación porticada, una estructura con ábside y de nuevo la necrópolis de un yacimiento de todavía problemática adjudicación tipológica, posiblemente un poblado alfarero cuya continuidad cerámica se mantiene aún viva en Cespedosa de Tormes.

Pero lo que auguraba un cambio significativo en los estudios de la Antigüedad de la provincia, no ha madurado, al menos todavía, en los frutos que cabía apetecer. El voluntarismo, las habituales pero no por ello menos lamentables peripecias extraarqueológicas, la mengua siempre de recursos, cuando no la imprevisión para intervenciones que necesitan una planificación a largo plazo –y no sólo arqueológica– sino de restauración, conservación y divulgación del sitio, han dado al traste con tanta expectativa en ellas depositada²².

No obstante, se puede determinar la existencia de quince *villae* romanas bastante seguras (fig. 1), diez ya citadas con anterioridad, otra poco firme (Las Canteras

de Santo Domingo en las inmediaciones de Ciudad Rodrigo) y un yacimiento castreño:

1. San Julián de la Valmuza (Doñinos)
2. La Vega (Villoria / Villorueta)
3. Campilmojado, Zaratán (Pino de Tormes)
4. Los Villares (Canillas de Abajo) = Porquerizas (Sagos)
5. Los Villares (Carbajosa de la Sagrada)
6. Aceña de la Fuente (San Morales)
7. Castañeda de Tormes (Villagonzalo de Tormes)
8. Cabrillas
9. Alquería de Azán (Miranda de Azán)
10. Las Pizarras (San Felices de los Gallegos)
11. Espino de la Orbada (junto al río Guareña). Según información que nos comunica R. Grande del Brío, con datos de prospección de los años 1971-72. Se recogen en superficie TSH, restos pictóricos, monedas y fragmentos de mosaicos (lám. VIa).

12. Saelices el Chico. Descubrimiento a principios de los años ochenta de varios fustes y basas de columnas. Entre 1985-86, al realizar obras de alcantarillado dentro del mismo pueblo, se detectaron, en una cortina adyacente a la calle donde se efectuaban éstas, el extremo de una estancia pavimentada con un mosaico geométrico y restos de un panel pintado. Noticias suministradas por su descubridor Joaquín Rivero. Los vestigios de la *villa* han sido publicados por Martín Benito y Martín Benito 1994, pp. 162-64, fig. 19 y 20. Nuevos hallazgos en el invierno de 1995. Excavación parcial de la *villa* entre agosto/octubre de 1995 e invierno de 1996 (ver *infra*).

13. Barquilla, al NO de Ciudad Rodrigo. Descubrimiento, hace unos veinte años, de restos de mosaico en el casco del pueblo. Información de Socorro López Plaza.

14. Huelmos de Cañedo (yacimiento muy próximo a la carretera de Zamora en la comarca de La Vellés). Localización de una docena de fragmentos musivos, el mayor de 10 / 12 cm., con teselas blancas, negras y rojas, seguramente cuarcitas, de 0,5 a 1 cm., sobre *nucleus* muy calizo de 4 cm. de espesor. Datos del proyecto subvencionado por la DIGICYT (con código PB 91-0419): *Implantación romana en el territorio de Salmantica*, dirigido por Enrique Ariño y colaboración de Miguel García Figuerola²³.

15. Los Lavaderos-Las Chivas (La Orbada). Sobre la margen izquierda del arroyo de La Cañadilla, entre este curso de agua y la carretera N-620, a unos 400 m. al NE

del casco urbano, hallazgo de abundante cerámica (TSH, TSHt, pintada de tradición indígena, común romana, *dolia* y *tegulae*) y numerosos fragmentos de mosaico depositados en el Museo de Salamanca. Geométricos y de escasa calidad delimitan en negro y rojo –sobre un fondo de teselas blancas– diseños en forma de peltas, esquemas cruciformes y diversos filetes. Noticias procedentes del Inventario Arqueológico Provincial. Antonio Fernández Moyano, 1994.

16. Yecla de Yeltes²⁴. Fotografía de un fragmento de mosaico en el pequeño museo de la excavación del castro.

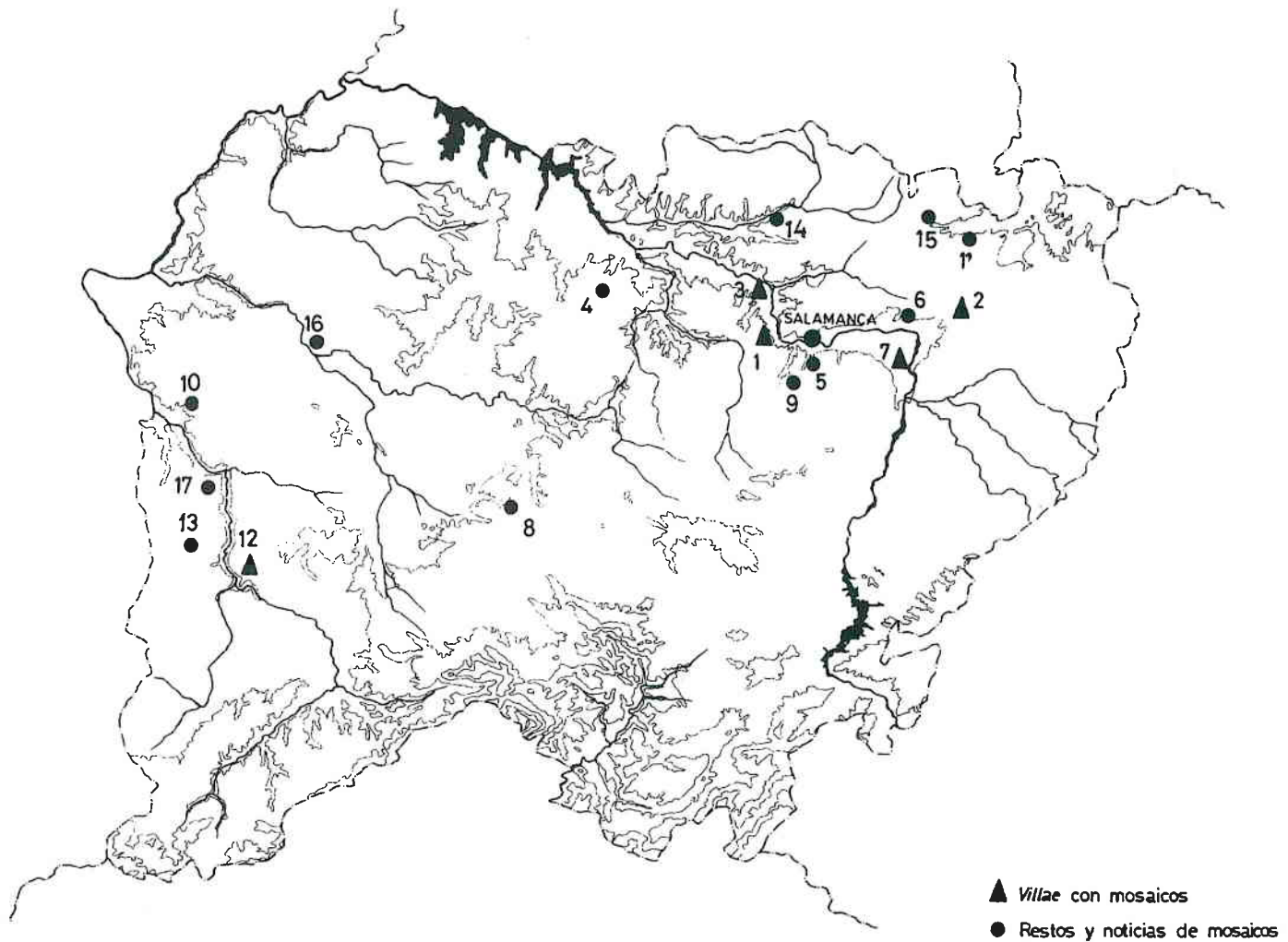
17. Las Canteras de Santo Domingo (Ciudad Rodrigo). Según informes²⁵ (junio y setiembre de 1993) de M. del Mar Gómez sobre obras de un colector realizadas en dicho lugar, se localizaron *tegulae*, restos de TS y fragmentos de mosaico. Considera la estación como una posible *villa* tardorromana y con menor seguridad altoimperial.

Además habría que considerar como *villae* al menos otros nueve asentamientos que, sin documentación de mosaicos hasta la fecha, por sus características geográficas, calidad de estructuras y materiales podrían ser clasificados, según N. Benet²⁶, como tales; otros dieciocho yacimientos, igualmente a expensas de excavación, tal vez *vici*, sin negar la posibilidad de que algunos lleguen a interpretarse como *villae*, por no hablar de amplios poblados en llano y cerca de treinta castros reocupados en época tardía²⁷.

Es pronto, sin embargo, para realizar siquiera una aproximación al conjunto²⁸ pues, a pesar de los muchos yacimientos, es mínima la información sobre los mismos y dudosa la cronología aunque la mayoría de los materiales, pobres y poco reveladores, parecen situarlos en el Bajo Imperio.

En cuanto al patrimonio musivo, la situación salmantina es equiparable a la del resto de las provincias del Duero: predominio de tapices geométricos, excepcionalidad de los figurados que privilegian estancias de mayor significado edilicio (Pegaso y las Ninfas del aula cruciforme biabsidada de San Julián de la Valmuza; aves de Castañeda de Tormes), carácter tardío y rural de la totalidad de los hallazgos y situación alarmante en lo que se refiere a su resguardo y conservación.

No debe tampoco perderse de vista que los dieciséis yacimientos consignados son sólo primicia de una parcial actividad prospectora, centrada sobre todo en torno a la capital de la provincia, aunque parece empezar a vislumbrarse también un área occidental, “mirobrigense”. Deben, pues, entenderse exclusivamente como resulta-



do de una precaria documentación arqueológica donde el azar, la excavación esporádica o el hallazgo fortuito han sido los verdaderos responsables de la situación actual.

De cualquier forma se observa, en opinión de Santonja²⁹, una ocupación preferencial del poblamiento: bien en torno a ciudades significativas como *Salmantica* que justificaría sobradamente la aparente densidad de *villae* en sus inmediaciones (once de dieciséis a

menos de 30 Km de distancia)³⁰; bien, y sobre todo, a lo largo de los valles: Tormes, Yeltes, Huebra, Águeda, Alagón. Destacan aquí concentraciones como las que se producen en torno a Salvatierra de Tormes donde después se registran pizarras visigodas³¹ con escritura cursiva, concentración que luego se consolidaría a partir de la Repoblación ilustrando una continuidad de poblamiento hasta nuestros días en el campo salmantino. (F. Regueras).

2.1

El paisaje histórico del enclave

La *villa* romana de San Julián de la Valmuza se encuentra a 15 Km al SO de Salamanca, dentro del Ayuntamiento de Doñinos. Sus coordenadas son: 40° 54' 38" de latitud y 02° 05' 28" de longitud (M); hoja M.T.N.: n.º 478, Salamanca.

Antes y después de la ocupación romana el lugar ha gozado de una cierta importancia en la historia local salmantina. En sus inmediaciones se encuentra un área de túmulos megalíticos entre los que destaca el de La Torrecilla (San Benito de la Valmuza), uno de los dólmenes más monumentales de la provincia³².

Bien comunicada por la cercanía del Camino de la Plata³³, el propio recinto de la *villa* fue reaprovechado como necrópolis visigoda (ver *infra*) y en su paraje sitúa Saavedra el lugar del asentamiento temporal de Musa Ibn Nsr, según se desprende de dos crónicas árabes³⁴. En realidad, sin embargo, el topónimo Valmuza responde a una ocupación mozárabe posterior, de época de la Repoblación³⁵. Siglos después (1162) en su término debió de celebrarse una batalla entre las milicias salmantinas y abulenses y las tropas leales a Fernando II y los zamoranos³⁶. Todos los alrededores inmediatos aparecen documentados a partir del primer tercio del siglo XIII y aún en el propio fuero de Salamanca³⁷. San Julián de la Valmuza constituiría entonces una granja monástica que aprovecharía los restos de la antigua quinta romana, extensamente embutidos en las edificaciones actuales.

Descubierto un bello mosaico con el tema de Pegaso y las Ninfas en 1801 y protegido de inmediato por los desvelos del obispo de la diócesis, durante la ocupación francesa de la ciudad y en vísperas de los Arapiles, Wellington acampó en la vega del río Valmuza, utilizando las edificaciones existentes como cuadras y saqueando de paso el lugar (ver *infra*). Los lugareños se dirigen por esto al Ministro de Gracia y Justicia pidiendo socorro para el culto de la parroquia devastada³⁸.

Las siguientes noticias sobre el lugar proceden de Ceán Bermúdez, con quien comienza la bibliografía propiamente arqueológica de nuestra *villa*.

2.2

Una bibliografía sumaria

A pesar de que, como señalábamos más arriba, los mosaicos de la Valmuza se conocen desde hace casi doscientos años (1801) y que desde 1931 (Gaceta de 4 de junio de 1931) el conjunto de la *villa* fue declarado monumento del Tesoro Artístico Nacional³⁹, su bibliografía no puede ser más exigua y su estado de conservación más alarmante.

La primera, y poco explícita noticia, nos la suministra Ceán en 1832: *Sumario de las Antigüedades romanas en España*, p. 424, que describe el hallazgo de un mosaico cuyo tema no identifica:

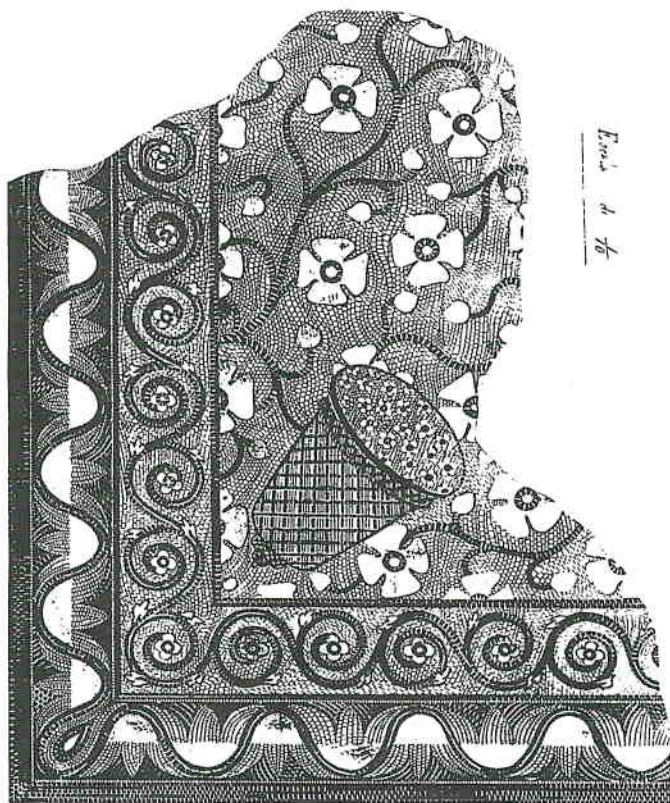
“...un grupo de tres figuras varoniles, algo menores que el tamaño del natural: una montada sobre un caballo alado, con una corona de hojas en la mano derecha: las otras dos a pie y togadas; una iba delante del caballo dándole de beber con una taza que llevaba en ambas manos, y la otra detrás con un pomo en las suyas, que apoyaba sobre el anca del caballo. Rodeaban el espacio de esta composición dos fajas, una de media vara de ancho, sembrada de flores que estaban enlazadas con peces, y otra de medio pie en que se figuraba una greca y otros adornos geométricos. Los colores de estas fajas eran de encarnado sucio y los del fondo o historia azules y blancos degradados, esto es, de claro oscuro”.

Además de tan prolija descripción el erudito asturiano nos informa de que después de la guerra de la Independencia se descubrieron asimismo otros pavimentos musivos. No obstante, será el del “caballo alado” descrito por Ceán el que despertará mayor interés entre los estudiosos (*Informe de D. Vicente de la Fuente leído en la Academia en 19 de junio de 1863, sobre el mosaico existente en San Julián de la Val-Muza, Salamanca*)⁴⁰.

Cuando muchos años después Gómez-Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, pp. 61-65, visitó la alquería de la Valmuza poco quedaba ya de lo descrito por Ceán, aunque por todas partes se habían descubierto “solerías y mosaicos que poco a poco van destruyéndose”.

Basándose en éste y en los diseños “no muy exactos y completos de Secal” realizó un inventario, no exhaustivo, de los hallazgos. Destaca sobre todo el edificio cruciforme “no sé si sacellum u otra cosa”, —del que compuso un croquis—, reaprovechado en la fábrica actual de la casa. El ingreso sería por el S, correspondiéndose con un cuadrado de 3,7 m. que desemboca en otro mayor cuyos lados E y O rematan en ábside ligeramente ultrapasado, constituyendo un largo total de 9'40 m. Al N otra abertura del mismo ancho que el ingreso, cuyo seguimiento no puede conocerse, pues allí “las edificaciones actuales no se atuvieron al trazado antiguo”.

Describe después los mosaicos, realizados en cuatro colores (blanco, amarillo, negro y rojo) y con teselas de 0,008 m. De los cuatro paneles que debía de poseer la estancia: cuadrado central y cuatro brazos de la cruz, sólo se conservaba entonces el del S, de la entrada: “...sobre campo blanco un gracioso laberinto de tallos negros de los que brotan capullos y flores con cuatro pétalos rojos y corola blanca; en el centro campea un jarro amarillo con asas; a los ángulos, cuatro canastos llenos de flores en mala perspectiva, y alrededor, dos cenefas, de 0,25 y 0,19 m.: la una, con roleos en color rojo, y la otra, con flores de loto sencillas; bordea todo este conjunto una cinta blanca, de 0,11 m.” (fig. 2).



Parte del mosaico destruido de San Julián de la Valmuza

Si los pavimentos de los hemicírculos se habían perdido enteramente, del central, rectangular de 5 por 4,30 m., sólo quedaba “un poco de suelo, hacia la parte de la entrada, con matas que suben y una pata de solípedo en marcha: todo era de colores blanco y negro”.

Sintetiza después a Ceán y conjetura si el tema quizás representase el triunfo de Baco, lo que parece probar que el arqueólogo granadino no conoció (o interpretó mal) el dibujo de la Academia y se atuvo exclusivamente a la descripción del *Sumario...* y a sus propias observaciones sobre el terreno. Gracias a ellas conocemos con cierto detalle el aspecto de la doble cenefa que por tres lados rodeaba la composición de Pegaso: “una de medio pie, con greca y otros adornos geométricos de que apenas quedan vestigios; y otra, de 0,63 m. de ancho, de la que subsiste un pequeño trecho, viéndose roleos de follaje bien galanos y clásicos, a los mismos cuatro colores susodichos”.

Gómez-Moreno detectó además la existencia de otros mosaicos: uno blanquinegro, más grueso, localizado al SE del aula cruciforme; un “suelo de baldosas de 0,43 por 0,30 m.” y otros dos finos pavimentos, el primero “ya

enteramente destruido” y el segundo policromo tapizando una exedra en el S, orientado hacia el O, “sobre el que estaba fundada una casa”.

Después de casi medio siglo de la redacción del *Catálogo Monumental...*, el P. Morán: *Reseña Histórico Artística de la Provincia de Salamanca*, Salamanca, 1946, p. 10, que visitó también la villa de la Valmuza (desde 1923), sólo recuerda ya la existencia de “un precioso mosaico de figuras humanas y de animales”.

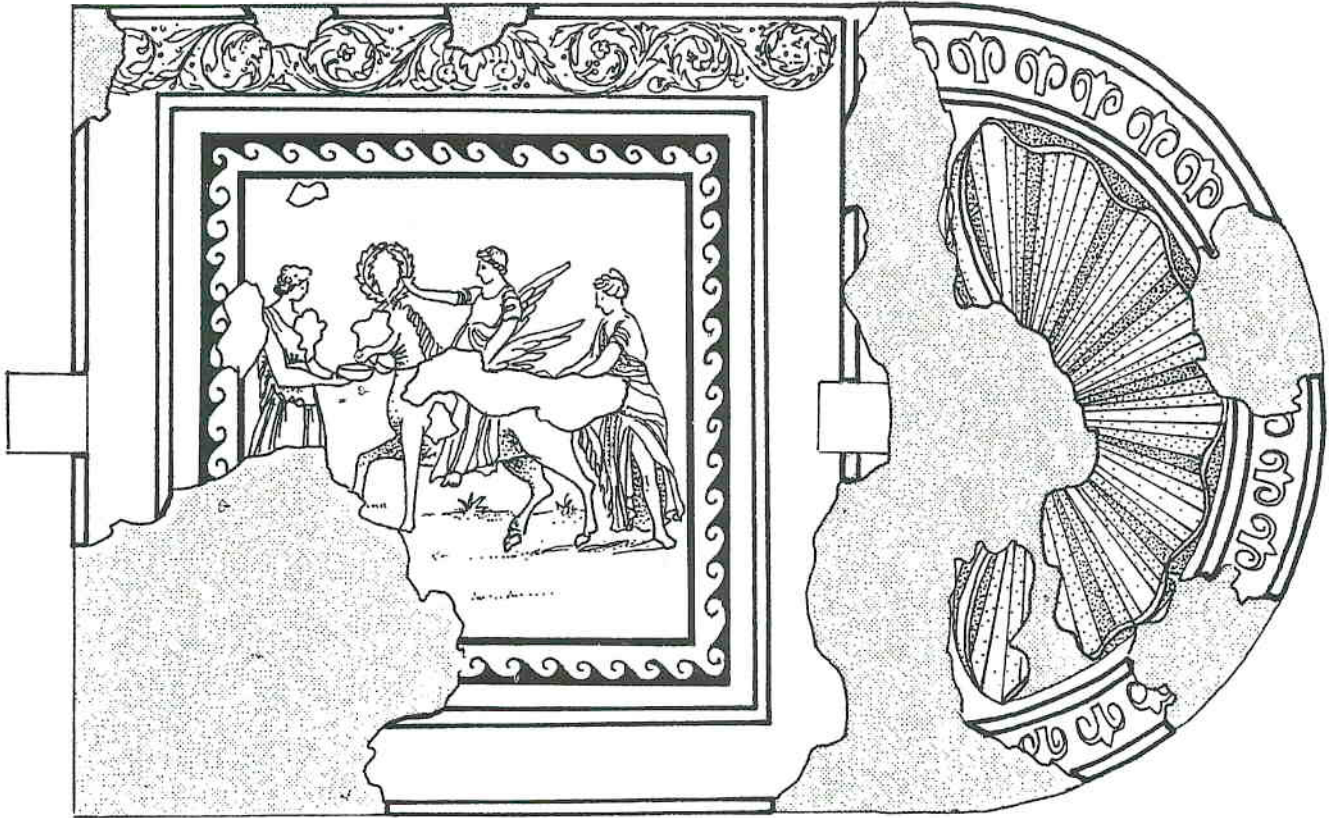
En 1956, Maluquer: *Carta Arqueológica de España. Salamanca*, Salamanca, 1956 b, pp. 106-108, extracta lo ya conocido por los antedichos autores, publica el dibujo de Secal del brazo S del aula cruciforme lamentando que “hasta el presente (no) se hayan efectuado excavaciones ni investigación posterior” en el yacimiento.

A partir de este momento, únicamente Balil: “Mosaico de Belerofonte y la Quimera, de Torre Bell-Lloch (Gerona)”, *AEArq*, XXXIII, 1960, pp. 111-112, a pesar de desconocer el dibujo de la Academia de la Historia y basándose exclusivamente en la descripción de Ceán, identificó correctamente el tema como Pegaso cuidado por las ninfas al que considera la “representación más interesante de los hallados en la península”.

Reseñada la villa por Gorges: *Les villas hispano-romaines*, París, 1979, pp. 345-346, que insiste en lo ya conocido, tres años después Blázquez: *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, 1982 a, pp. 19-20, fig. 12, se ocupó de nuestro teselado mitológico, aunque su aportación, salvo la publicación por vez primera del dibujo decimonónico de la Academia, no pasa de ser sino una buena orientación bibliográfica sobre la iconografía de Pegaso, despreocupándose del resto de los pavimentos.

El propio Blázquez y su equipo han mencionado varias veces nuestro teselado en publicaciones posteriores. Con ocasión del inventario de los mosaicos mitológicos de la Península Ibérica: Blázquez *et alii*: “La mitología en los mosaicos hispano-romanos”, *AEArq*, 153-154, 59, 1986, p. 107, fig. 10, y López Monteagudo *et alii*: “El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos”, *Latomus*, XLVII, fasc. 4, octubre-diciembre 1988, p. 788, al estudiar el simbolismo del matrimonio en el pavimento de Fuente Álamo⁴¹.

No hace mucho Quet, “Pegase et la mariée”, *Le trasformazioni della cultura nella tardo antichità*, Catania, 1982, pp. 861-931, al establecer un *corpus* de las representaciones de Pegaso y las Ninfas, se ha preocupado del de la Valmuza, sin aportar novedades, con más interés por el entonces prácticamente inédito de Almenara de Adaja. Lo mismo puede decirse de Morand que, en su libro *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispa-*



nie romaine, París, 1994, pp. 199-200 y 352-353, simplemente lo describe, recoge la bibliografía precedente y apunta una interpretación del tema de Pegaso como alegoría de la victoria. Por su parte, en un libro que acaba de salir a la luz, Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (I^{er}-IV^{es}.)*, Roma, 1997, pp. 303 y 357, relaciona a Pegaso con el nacimiento o exaltación de la cultura, don de los dioses y símbolo de una clase social que gusta de este tipo de representaciones tradicionales: ejemplifican la victoria de la inteligencia sobre la animalidad y de la civilización sobre la barbarie; en el caso de *Hispania*, y en relación con el mosaico de las Musas de Arróniz y el de Mérida en el que aparece también Belerofontes, destaca la asociación del caballo, las diosas y el teatro, como símbolos de cultura, que marca la tendencia de los propietarios de las grandes mansiones a denotar de este modo su prestigio social.

Por fin, en 1992 se ha reseñado en un breve capítulo dentro del libro colectivo: Gómez Gutiérrez (coord.); *El libro de las dehesas salmantinas*, Junta de Castilla y León, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, Salamanca 1992, pp. 810-814, la peripecia histórica de nuestra quinta. Su mayor interés reside —más allá de los viejos datos conocidos— en la aportación de las primeras noticias de la excavación realizada en 1984-1985 por García Morales y Serrano Piedecosas, basadas en los informes y planos de éstos. Secundariamente, en consignar la pervivencia histórica del sitio en época altomedieval, según algunos hallazgos arqueológicos, toponimia y ciertas referencias textuales, hasta convertirse luego en granja monástica y alquería documentada ya a comienzos del siglo XVII, con su iglesia y dos vecinos.

Si tan mermada es la bibliografía de la *villa* y los mosaicos de San Julián de la Valmuza, peor es aún el estado en que se encuentran sus maltrechos vestigios.

Desaparecidos la mayoría de los pavimentos localizados de antiguo, la excavación de los años 1984 y 1985 ha venido a agravar, si cabe, tan precaria situación. Exhumados nuevos teselados y apenas cubiertos con una fina capa de arena, desgraciadamente la existencia de una ermita en la misma finca bajo la que se asienta la *villa* provoca la visita del yacimiento los domingos, lo que se traduce en el despojo de fragmentos musivos de las catas abiertas en aquellos años.

La venta reciente y posterior abandono de la heredad por sus antiguos propietarios, convierte a la Valmuza en una cantera de furtivismo desaprensivo que, de no tomarse drásticas medidas de resguardo del yacimiento, será el implacable colofón de su triste destino.

Pero no todo son malas noticias. Por fortuna, en septiembre de 1992⁴² la promotora de la rehabilitación de la finca, localizó bajo una escalera y restauró un fragmento del tapiz del brazo meridional del aula de Pegaso, ya conocido parcialmente por un bosquejo de Gómez-Moreno y un dibujo de Secal (ver *infra*).

2.3

El área del aula cruciforme biabsidada

Estudio tipológico de la estructura

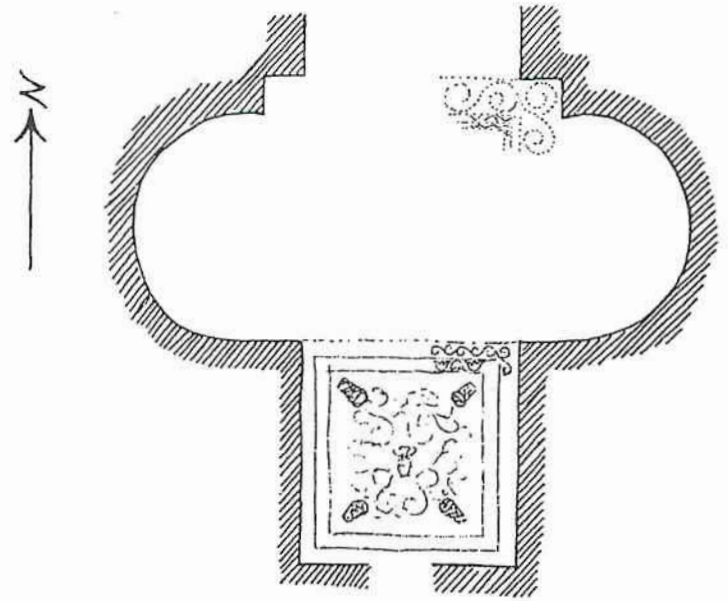
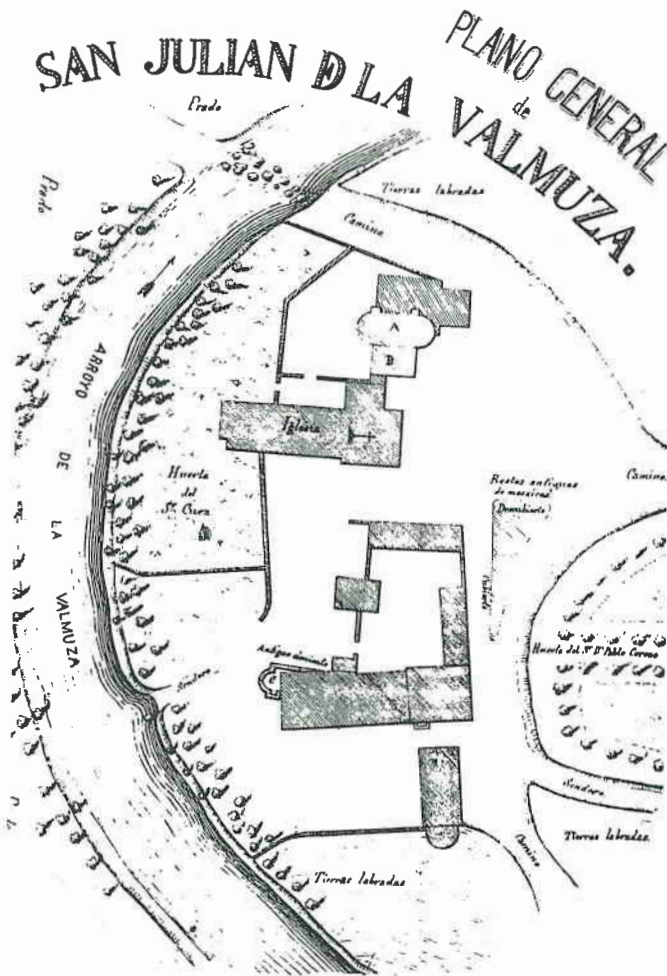
Poseemos cuatro planimetrías del aula que cobijaba el mosaico de Pegaso, tres son antiguas y una proviene de la excavación de 1984-85. Desgraciadamente ninguna coincide.

La más antigua de las plantas es la del académico Fermín Pilar Díaz (fig. 3) realizada en fecha imprecisa entre

4 Construcciones de San Julián de la Valmuza en 1869, según dibujo de J. Secal.

5 Croquis del aula cruciforme realizado por M. Gómez Moreno en 1901.

6 Planimetría de San Julián de la Valmuza tras las excavaciones efectuadas en los años 80 (depositado en la Junta de Castilla y León).



1815 y 1832 y que es sólo reflejo de los restos musivos de la escena mitológica y de una venera del ábside oriental, inconcretamente representada.

Más rigor muestran las de Secal arquitecto de la Comisión Provincial de Monumentos (fig. 4), de 1869 y la de Gómez-Moreno, ya citada (fig. 5). La de aquel se inscribe dentro de todo el conjunto de edificaciones, localizándose a unos 30 m. del cuerpo principal del peristilo descubierto en 1984-85 y sus piezas adyacentes. Presenta un plan cruciforme exento cuyo brazo meridional remata en testero plano, mientras que los del E y O lo hacen en exedra semicircular, lo que Gómez-Moreno consideraba ya muy inexacto.

El croquis de éste es más preciso, pero no está topográficamente situado. Falta asimismo el brazo N, que a principios de siglo ya no debía ser visible, soterrado por edificaciones, como se observa en el plano de Secal. No obstante, es mucho más escrupuloso que el del arquitecto,

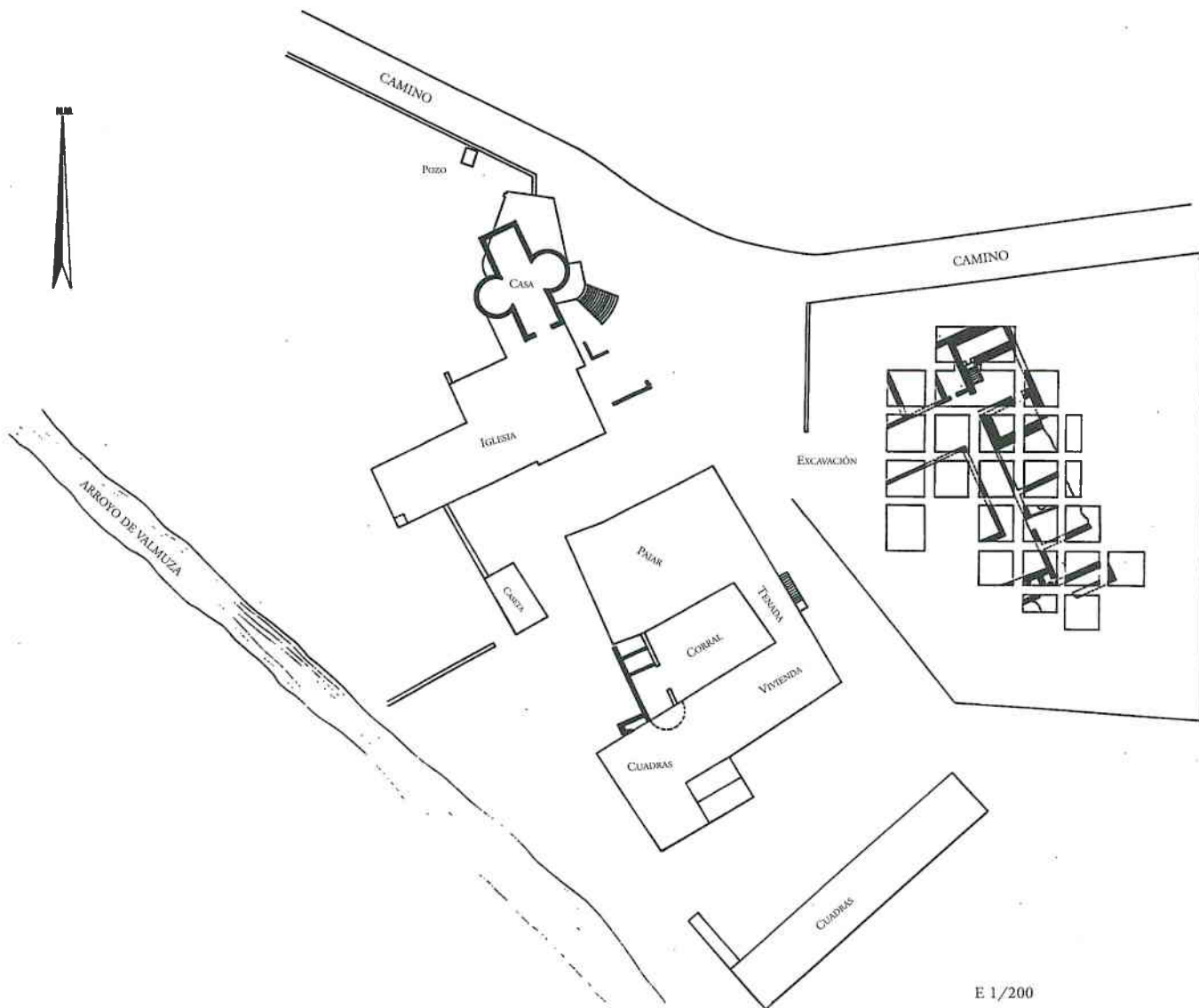
porque suministra medidas parciales y perfila el carácter ultrapasado de los ábsides⁴³.

Quedaba, pues, por determinar la traza y dimensiones del brazo septentrional que fue contrastado durante la excavación de los años 80 (fig. 6). En dicha planimetría no sólo se le representa por primera vez ligeramente mayor que el brazo de ingreso meridional, sino que la herradura de las exedras se acusa en todo su trazado de manera distinta y más clara que en la planta de Gómez-Moreno.

Los planos cruciformes, triconques, tetraconques o combinando testeros planos en dos lados y hemiciclos curvos en los otros dos⁴⁴ son temas muy frecuentes en el arte tardorromano, pagano y cristiano, dotando siempre de un fuerte significado edilicio a los ambientes que organizan.

Tal tipo de planta centralizada debe ser considerada dentro de la corriente de dilatación curvilínea por la que atravesó la arquitectura tetrárquica y una de las formas adaptadas para enfatizar el valor del *triclinium* en las planimetrías tradicionales de las *villae*⁴⁵, una vez que el *stibadium* sustituyó al viejo mobiliario triclinar. Según Ellis el *stibadium* se conocía ya en el siglo I d.C. cuando se construyó una sala absidada (*coenatio Iovis*) en la *Domus Augustana* de Domiciano, que para Ward-Perkins significa su primera aparición formal en la arquitectura romana como el lugar donde se manifestaba la semidivina majestad del emperador⁴⁶.

Aulas triconques, tetraconques o cruciformes doble-absidadas responden en esta línea a propósitos planimétricos, constructivos e ideológicos similares, aunque la



proporción de los conocidos sea muy distinta, lo que tal vez posea un sentido que hoy no se nos alcanza. En efecto, mientras que los esquemas triabsidados abundan por doquier, el número de aulas tetrafoliadas decrece drásticamente, de igual modo que los ambientes cruciformes bilobulados, tan atípicos como exigüos.

El modelo, pues, más difundido es el de las salas trícoras tradicionalmente valoradas en su triple vinculación con la arquitectura termal⁴⁷, el ceremonial áulico tardoantiguo⁴⁸ y el desarrollo de los *martyria* paleocristianos⁴⁹. A partir de estos precedentes se han señalado sus prolongaciones en la arquitectura palaciega medieval (bizantina, musulmana y carolingia)⁵⁰ y en la eclesiástica, particularmente oriental,⁵¹ sin olvidar notables ejemplos occidentales entre los que sobresalen los hispanos⁵².

Aunque debió de ser la arquitectura romana la que desarrolló la forma en gran escala, sus orígenes —probablemente helenísticos— no han sido despejados⁵³. Es posible que con precedentes funcionalmente distintos resultasen soluciones similares, luego contaminadas entre sí hasta alcanzar tipos comunes de enorme versatilidad.

En cualquier caso, esquemas cruciformes aún no dotados más que de un solo ábside se documentan ya en la *villa dei Misteri* pompeyana, y el tema se convertirá en muy apropiado para diseños termales cuya riqueza planimétrica y variedad en formas curvilíneas es bien conocida. Trazas similares se registran en el *caldarium* de las

termas de Trajano, en las de Diocleciano⁵⁴ y en las imperiales de Tréveris, no siendo tampoco infrecuente en otras de menor rango fuera y dentro de *Hispania*⁵⁵, todas ellas caracterizadas por su cronología tardía.

Es precisamente en esta época cuando las plantas centralizadas dotadas de ábsides y muy en especial las aulas triconques adquirieron una inusitada importancia a partir de ciertos puntales áulicos, de donde se extendería después la costumbre a la arquitectura civil aristocrática del Imperio⁵⁶.

La palabra trícoro (*tricornum, trichorum*), aunque de origen griego, sólo es usada como término arquitectónico en latín al menos desde finales del siglo I. Según la *Historia Augusta*, en la casa del antiemperador *Pescenius Niger* (193-194) había una estatua de Septimio Severo en un *trichorum*, lo que prueba su existencia en el Alto Imperio desempeñando un papel de rango dentro de las casas privadas y asociándose, incluso, a ciertos aspectos del culto imperial.

De todas formas durante esta época el motivo fue raro. El *triclinium-coenatio* abierto al *poikile* de la *Villa Adriana*, que a veces se interpreta como el modelo más antiguo de las salas trícoras es, en opinión de Lavin, engañoso. En realidad, originalmente era un plan basilical cuyos tres lados (salvo el del ábside) se rodeaban por jardines semicirculares porticados. Los hemiciclos laterales se añadieron en una segunda fase.

22 Un dispositivo similar existía en la *Domus Flavia*, que serviría de modelo a aquel, y en donde una basílica con ábside se flanqueaba lateralmente por ninfeos abiertos con pórticos.

Sin embargo, tanto estructural como espacialmente estos edificios son bastante diferentes del tipo triconque unificado. Algo parecido ocurre, según nuestro autor, con la sala central del piso inferior del ala NO de la *Domus Augustana* en el Palatino, que ha sido también considerada triconque. Aquí los brazos laterales son absidados, pero el del medio es plano, aunque lleve un nicho semicircular. Otro tanto sucede en el segundo piso de un palacio de *Bostra* (Siria), quizás del siglo II, que tiene una sala cruciforme cuyo brazo transversal es asimismo plano, mientras que los que lo flanquean llevan ábside, e idéntica planimetría encontramos en la *villa* tardía de Montcaret (Dordoña, Francia)⁵⁷ y quizás en otra construcción de *Hippo* (Argelia)⁵⁸. En todos estos casos que tanto se asemejan al nuestro de la Valmuza, piensa Lavin que el tipo pierde la unidad del verdadero triconque para constituir una tipología separada⁵⁹.

Durante el Bajo Imperio, tal vez como reflejo de las mansiones nobiliarias de Roma, el aula trícora se difundió por las provincias occidentales especialmente por el *África Proconsularis* desde fines del siglo III (*Thuburbo Maius*, Casa de los Prótomos y del Cortejo de Venus⁶⁰). Su función era la de *triclinium* o comedor para especiales ocasiones, donde los tres lechos rectangulares tradicionales fueron sustituidos por otros tantos semicirculares (*stibadia*), que dieron a la pieza una forma trilobulada.

Pequeño y simple en sus orígenes, el *triclinium* acabó convirtiéndose en la más importante sala de la casa, poco a poco ampliada, enriquecida y aislada para enfatizar aún más su presencia. La evolución de la traza se acompañó, o mejor, se originó por un cambio del estilo de vida y del carácter de las actividades sociales que se desarrollaron en la casa, hasta transformarse en una sala de recepción ceremonial a imitación de las imperiales⁶¹.

A partir del enlace entre el mundo de las *villae* aristocráticas norteafricanas (Udna, Dugga) o la siciliana de Piazza Armerina y algunos *palatia* tetrárquicos como Cercadilla de Córdoba (ver *infra*), el triconque, seña de identidad hasta entonces de las mansiones señoriales, acabó asumiendo el más alto nivel áulico al asociar el esquema triabsidado al mismísimo poder imperial.

Sea o no Piazza Armerina una *villa* asociada a un emperador⁶², lo que resulta indiscutible es que justamente a principios del siglo IV se estableció el engarce entre ambas situaciones, con lo que el futuro del

motivo estaba asegurado. *Triclinium* u *oecus*, la sala trícora adquirirá en la Antigüedad tardía el dominio sobre la planta doméstica por su connotación señorial derivada de la arquitectura palaciega desde época tetrárquica.

Justamente por emular tales gestos de poder nuestra planimetría se impuso en las residencias de los nuevos *possessores* bajoimperiales, unas veces como salas de aparato⁶³, otras como mausoleos (*vid. infra*) y en ocasiones con un significado, quizás religioso, de difícil interpretación⁶⁴.

Si en Occidente la tradición parece perderse desde fines del siglo V⁶⁵, en Oriente, como préstamo latino, adquirirá un éxito ininterrumpido en relación con la nueva capital imperial, de donde lo tomarán los primeros omeyas (Msattà)⁶⁶.

Hasta tal punto la tipología triconque estaba vinculada a la imagen del poder, que todavía en el siglo IX el palacio de emperadores bizantinos se construyó con esa planta. Por los mismos años el Papa y el emperador de los francos retoman la estructura, olvidada en Occidente desde hacía unos tres siglos, construyendo dos aulas trilobuladas en sus respectivos palacios de Roma e Ingelheim.

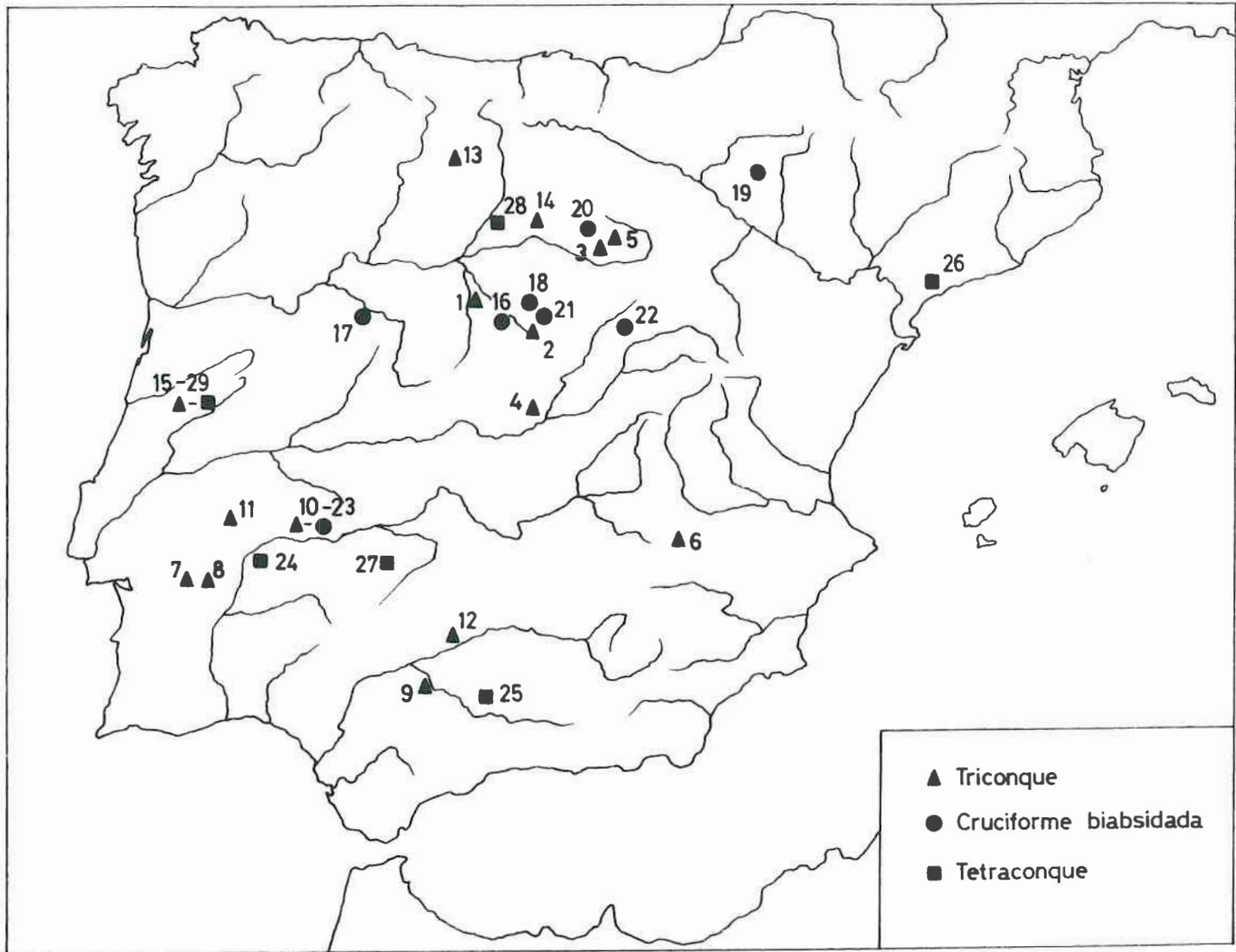
Que los tres poderes de la Cristiandad empleen el mismo tema en la misma época no es coincidencia, sino expresión consciente de la plenitud de un signo de soberanía de cuño entonces sólo bizantino y que para León III y Carlomagno significaba además una *Renovatio Imperii Romani*⁶⁷.

Fuera de los ambientes termales o triclinares, el aula trícora –y también sus variantes tetraconque y cruciforme bilobulada– fue empleada como mausoleo pagano y después como *martyrium* y baptisterio por los cristianos entre los que la planta centralizada en cualquiera de las tres modalidades está ampliamente difundida⁶⁸.

Los *martyria* más antiguos son los que los arqueólogos denominan *mensae martyrum* en las que la losa tumbar, rectangular o semicircular, se adapta al uso del banquete funerario mediante varios orificios que servían para las libaciones rituales de vino y aceite.

Los ejemplos más primitivos eran de dimensiones mediocres prescindiendo de cualquier veleidad artística. La primera construcción monumental, según Grabar, es la que a fines del siglo IV S. Paulino de Nola llevó a cabo alrededor de la tumba del mártir de Nola, S. Félix, en cuyo complejo martirial se destaca ya el coro de la basílica que tenía una traza triconque.

Anteriores a esta fecha se conocen otras trícoras asociadas a cultos martiriales de difícil interpretación y cronología discutida. De lo que no cabe duda es de la vin-



Triconques

- 1.- Almenara de Adaja (Valladolid). 2. T e I/M
- 2.- Palazuelos de Eresma (Segovia). T
- 3.- Traslashuertas (Vidé, Soria). I
- 4.- Carranque (Toledo). T (*oculus*)
- 5.- Los Quintanares (Rioseco, Soria). T
- 6.- Balazote (Albacete). B
- 7.- Torre de Cardeira (Beja). B
- 8.- Fonte dos Cantaros (Beja). B
- 9.- Las Mezquitillas (Écija, Sevilla). T
- 10.- Torre Águila (Barbaño-Montijo, Badajoz). t
- 11.- Torre de Palma (Portalegre). T
- 12.- Cercadilla (Córdoba). 6. T e I
- 13.- La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia). B
- *14.- Santa Cruz (Baños de Valdearados). T
- 15.- Rabaçal (Penela, Coimbra). T

Cruciformes biabsidadas

- *16.- Los Casares (Armuña, Segovia). T
- 17.- San Julián de La Valmuza (Salamanca). T
- 18.- Aguilafuente (Segovia). B
- 19.- Sádaba (Zagorzo). M
- 20.- Los Villares (Santervás del Burgo, Soria). B/I
- 21.- Vegas de Pedraza (Segovia). B y (posteriormente) M
- 22.- Gárgoles (Guadalajara). T
- 23.- Torre Águila (Barbaño-Montijo, Badajoz). I

Tetraconques

- 24.- La Cocosa (Badajoz). M
- 25.- Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba). T/B
- 26.- Centelles (Constantí, Tarragona). M
- 27.- La Nava (Cabeza del Buey, Badajoz). B
- *28.- Las Calaveras (Renedo, Valladolid). M
- 29.- Rabaçal (Penela, Coimbra). T/I

T: Funciones triclinares o de representación
 B: Funciones balnearias o termas
 M: Funciones funerarias o mausoleo
 I: Funciones indeterminadas, en ciertos casos tal vez *sacellum* u otro uso religioso
 /: Disyuntiva en caso de incertidumbre funcional
 *: Conocidas solamente por fotografía aérea

24 culación existente entre este tipo de planta y su destino funerario siguiendo en esto una tradición pagana.

En el área de los cementerios suburbanos de Roma se conservan varias *cellae trichorae* de hacia el 300⁶⁹: S. Sotero y S. Sixto (también conocida como S. Sixto y Sta. Cecilia) sobre las catacumbas de Calixto; Sta. Sinforosa, en la vía Tiburtina y otra delante de la Porta Salaria. De ellas sólo la segunda es un *martyrium*, mientras que el carácter martirial de los otros es dudoso. La trícora de S. Sixto es la más antigua, con orientación S-N y entrada por el mediodía, según vieja costumbre de los *heroa* paganos; S. Sotero, en cambio, se orienta E-O y parece haber sido destinado al culto cristiano desde su fundación, además los ábsides laterales no pertenecen a la planta original del oratorio y fueron añadidos después, cuando el triconque alcanzó un cierto éxito a lo largo del siglo IV⁷⁰.

De la misma centuria son también frecuentes los *martyria* triconques en *Pannonia* y sobre todo en África donde basílicas y santuarios se elevaron junto a ellos⁷¹. Mayor fervor aún despertaron las *cellae trichorae* en Palestina, algo más tardías (mediados del siglo V) para ser transformados después en espaciosas basílicas⁷².

El origen de este tipo de edificio cristiano se encuentra en monumentos paganos con la misma planta y función, idénticos muchas veces, —como hemos visto— a algunos *caldaria* termales y *triclinia* áulicos, lo que genera cierta confusión y ambigüedad interpretativa. Ya Duval, al estudiar los *martyria* norteafricanos, señalaba la dificultad de su adscripción funcional: pagano/cristiano, pagano/cristianizado, *martyrium*/baptisterio, dificultad que hemos observado al referirnos a los triconques de los cementerios romanos.

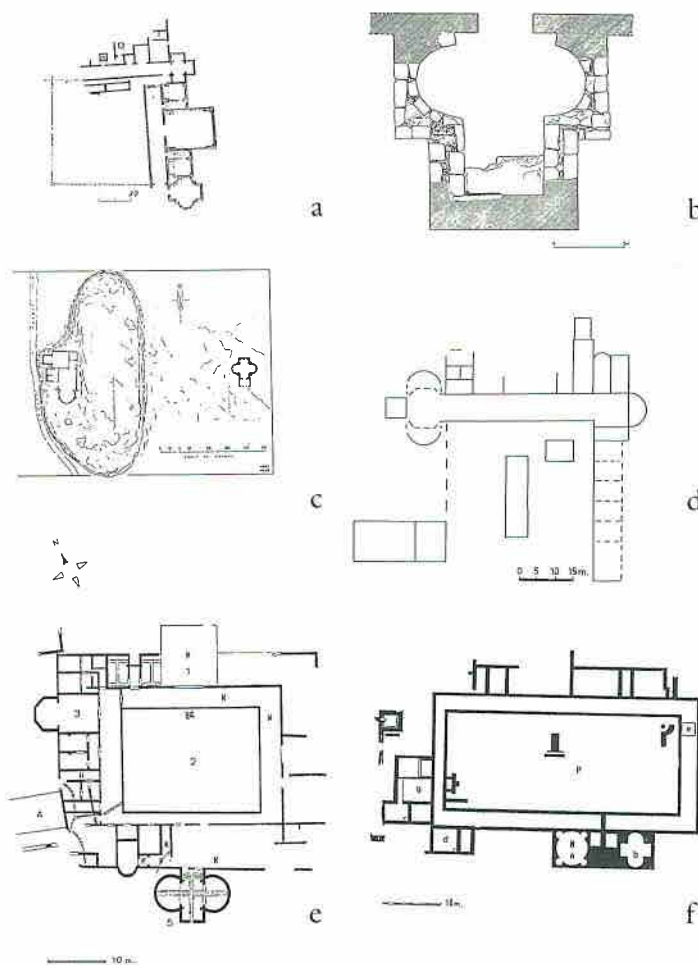
Desgraciadamente, además, los modelos paganos hemos de buscarlos en la documentación epigráfica o en la información de arquitectos del Renacimiento que aún tuvieron ocasión de ver algunos mausoleos y cuyos planos nos muestran que el tema del triconque sepulcral podía ser interpretado de maneras diferentes⁷³. Fundamentalmente de dos: una, donde el muro en la zona del ingreso está más o menos abierto, y otra, donde aquel da acceso a una sala situada delante del triconque. En todos los casos estos modelos antiguos sirvieron de precedente, según Grabar, a los *martyria* cristianos.

La traza trilobulada no es, por otra parte, particular de Roma o Italia como lo testimonian un mausoleo de Sardes del siglo II y un hipogeo helenístico de Palmira de principios de aquella centuria, lo que prueba, en opinión de nuestro autor, que la arquitectura helenística había conocido ya este tipo de edificios y que los cristianos pudieron inspirarse para los triconques martiria-

les en ejemplos que prácticamente existían en todos los países mediterráneos.

Ciñéndonos ahora al caso hispano, todos los modelos están bien representados en la arquitectura tardoantigua peninsular (fig. 7). Con variados matices en su planta: triconque, la más común (fig. 9); cruciforme bilobulada, siempre excepcional, pero relativamente numerosa (fig. 8); y tetraconque, la menos representada (fig. 10). Nuestro tema se asocia a los mismos ambientes que en el resto del Imperio: termales, residenciales de aparato, y funerarios, sin que sea más que hipotética y difícil de calibrar, su posible adscripción religiosa o templaria⁷⁴.

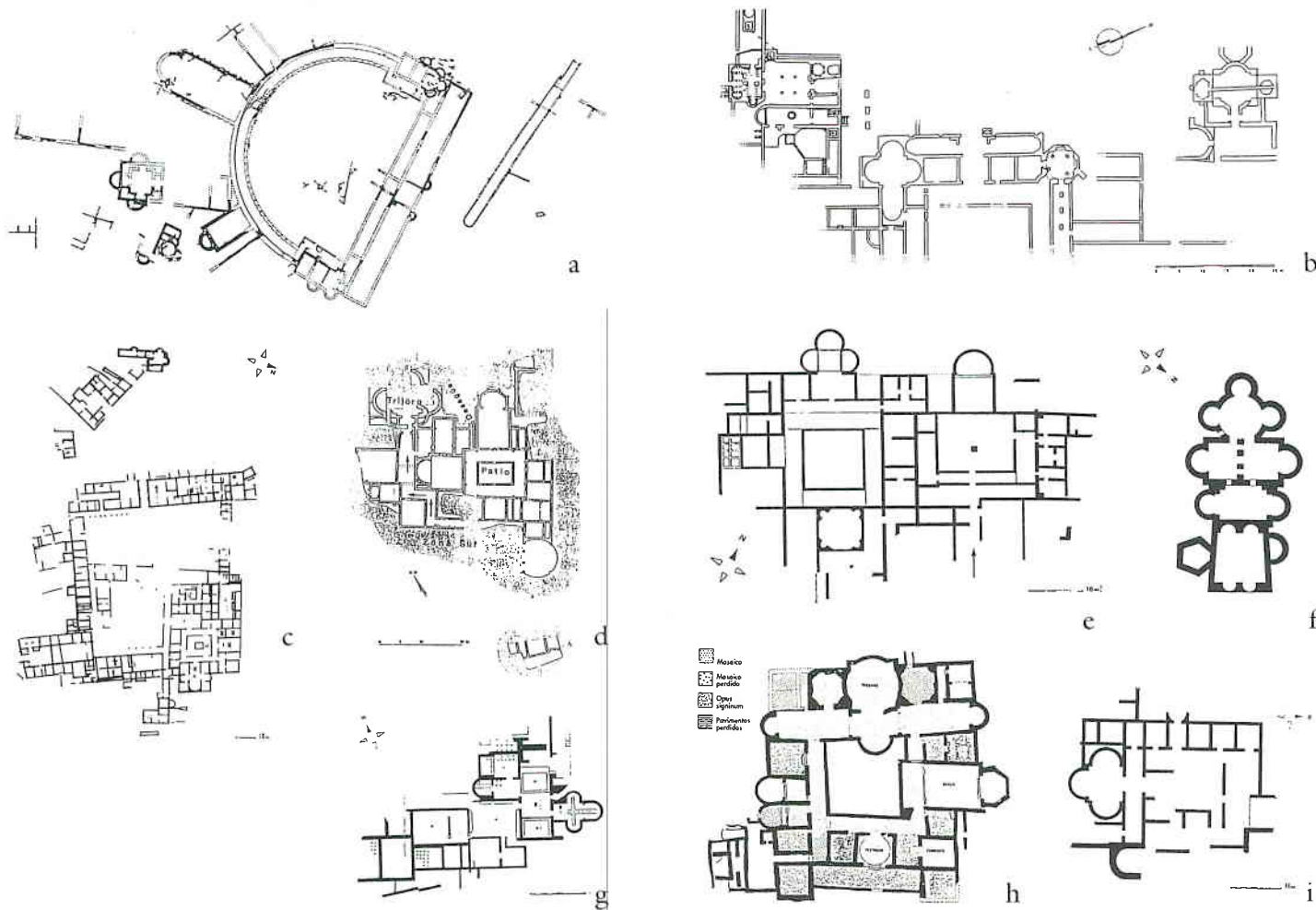
En cualquier caso resulta llamativa la densidad de las dos primeras modalidades planimétricas en la meseta N, en un radio no demasiado lejano de *Cauca* y casi siempre al S del Duero: Almenara de Adaja (Valladolid), con repetición del motivo en dos ámbitos de la misma

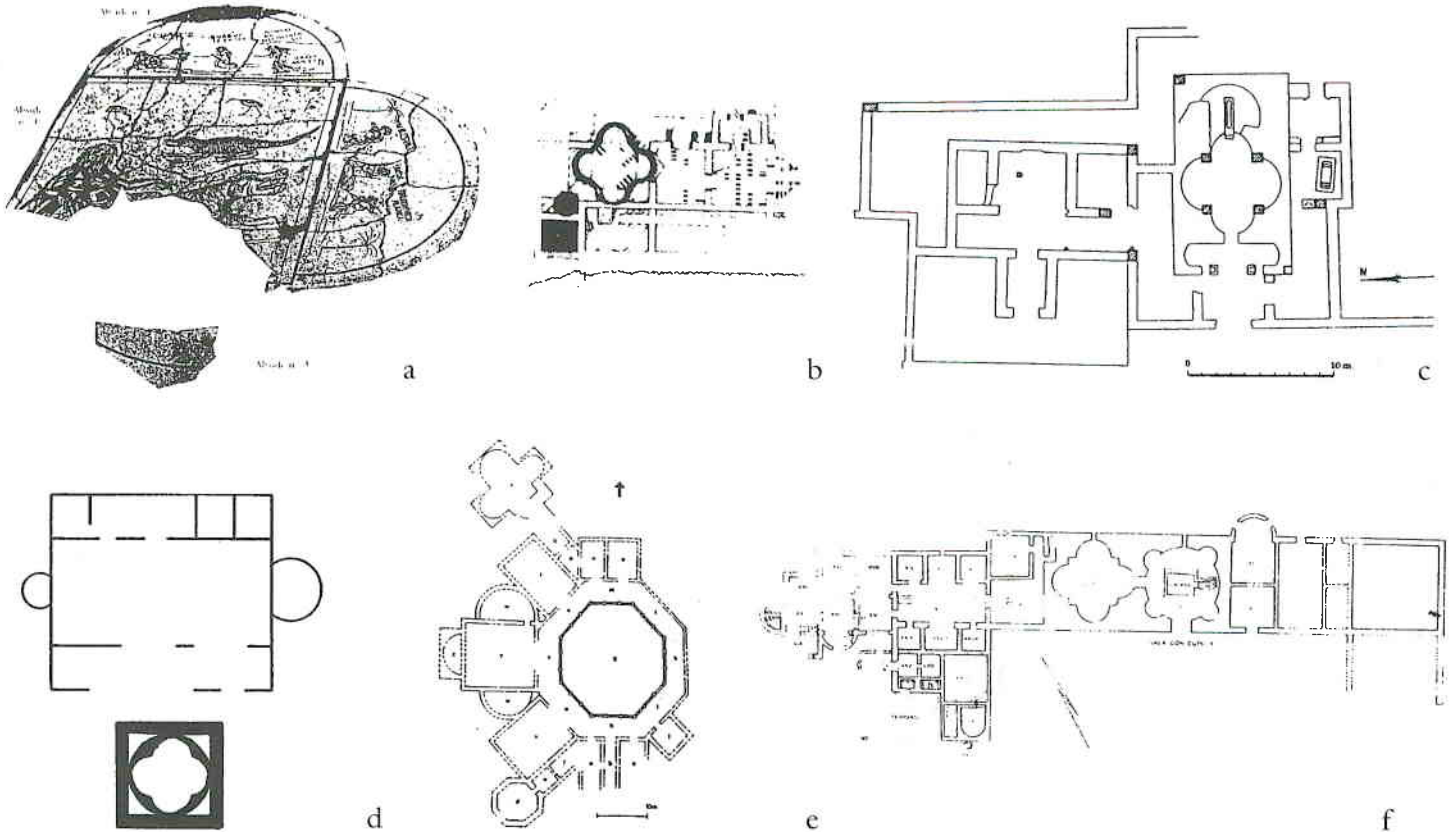


vivienda, uno de ellos vinculado en esquema en bayoneta con la sala octogonal del segundo peristilo; Los Casares (La Armuña, Segovia), de excepcionales dimensiones y como conjunto constructivo, hechura casi mimética —o más bien viceversa— del denominado palacio de Teodorico de Rávena⁷⁵; Palazuelos de Eresma (Segovia), de breve tamaño y precedida del único pórtico en sigma de nuestra arquitectura tardoantigua⁷⁶; Aguilafuente (Segovia), longitudinalmente estructurada mediante un eje ceremonial N-S, como en Los Quintanares (Rioseco de Soria, Soria), ésta algo más apartada de la ciudad segoviana⁷⁷; Vegas de Pedraza (Segovia), y por fin, igualmente más distantes, La Olmeda (Palencia) al N —aún sin exhumar—, perteneciente al complejo termal⁷⁸, La Valmuza, al O, junto a *Salmantica*, Vildé (Soria) y Los Villares (Santervás del Burgo, Soria) en el *territorium* de *Uxama* al E, e incluso a poco más de 100 Km. al S, más allá del sistema central, Carranque

(Toledo), unida por una vía secundaria con la vieja ciudad celtíbera⁷⁹.

Podría ser el puro azar arqueológico el responsable de tal densidad planimétrica, aunque teniendo en cuenta sus connotaciones de prestigio, señoriales, auténticamente áulicas, bien pudiera resultar sintomático de otro hecho, tantas veces repetido como nunca probado. Nos referimos a la conocida noticia del interés de la familia imperial de Teodosio, nacido en *Cauca* (Hidacio 14, 2; Zósimo, 4, 24, 4), por su *terra natalis*⁸⁰ a la que después del desempeño de un cargo —según acendrada costumbre imperial— solían retirarse sus miembros para disfrutar del *otium* y seguir administrando sus casas y negocios; nos referimos a su ingente riqueza fundiaria, pues sabemos que ya el padre del emperador, Flavio Teodosio, era un rico terrateniente (Sócrates, *Historia Eclesiástica* V, 2, 2) y a la atribución que a veces se ha hecho de la propiedad de algunas de nuestras *villae* —todas ellas de la segunda





mitad del siglo IV como mínimo— a ciertos miembros del clan familiar teodosiano⁸¹.

Sólo desde esta perspectiva de emulación de los gestos imperiales y del prestigio y fasto que otorgaban tales ámbitos para sus usuarios, podría entenderse la proliferación de trícoras (y cruciformes bilobuladas) en un área tan reducida que no tiene paragón en el resto de la península, por mucho que sea la cuenca del Duero la región más prospectada y con mayor número de excavaciones de estas residencias bajoimperiales.

Volviendo de nuevo a las planimetrías concretas, ámbitos termales trilobulados existen en la *villa* de Balaote (Albacete) sobre un *hypocaustum*, de fecha indeterminada, pero tardía⁸²; en La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia)⁸³, de fines de la IV centuria, y en los balnearios lusitanos de datación similar de Torre de Cardeira y Fonte-dos-Cantaros (Beja), con la particularidad de que en ambos predomina una traza curvilínea para definir el contorno de las piezas⁸⁴.

Pero la mayor identidad con el aula salmantina se encuentra en los baños de dos *villae* segovianas: uno de Aguilafuente, cruciforme y dobleabsidado en herradura⁸⁵ y otro de Vegas de Pedraza, afin al anterior, que primero fue *caldarium* para transformarse luego, en el siglo V, en mausoleo cristiano.

En cuanto a los ámbitos residenciales el panorama arqueológico peninsular ha cambiado sustancialmente después del formidable hallazgo —y lamentadísimo destino— del *palatium* de Cercadilla (Córdoba) a unos 700 m. de la cinta muraria de la capital de la *Betica*.

Organizado como un inmenso criptopórtico de 109 m. de diámetro, con patio ceremonial interior y edificios radiales simétricos que se proyectan de su cuerpo conve-xo hacia el exterior, tanto los extremos de aquel como

varios de estos rematan en complejos esquemas triconques. Fechado al principio por sus excavadores en época de Constantino y actualmente vinculado a Maximiano Hércúleo⁸⁶ por Hidalgo y Ventura y Haley, su descubrimiento allana la búsqueda de modelos extrapeninsulares para los esquemas trilobulados cuando tan cerca, temprana y elocuentemente, nuestro palacio cordobés ofrecía el paradigma formal e ideológico de lo que debía ser un programa edilicio áulico.

Y es justamente en el lapso de tiempo que va del reinado de Constantino al de Teodosio cuando, sobre las viejas granjas altoimperiales, se levantan, soberbios, los palacios campestres del Duero, entre ellos el de La Valmuza.

Como arquitectura de poder, pues, el tema trícoro, *oecus* o *triclinium*, alcanzó en *Hispania* un espectacular desarrollo. La concentración de riqueza, el prestigio social y el deseo, al menos, de ver recaer sobre sus propietarios, a través de un marco principesco, un poco de la *virtus* imperial, explica su proliferación, no sólo como estancia protocolaria o como termas —garantes del tono de urbanidad de la casa—, sino como espacio funerario, ámbito de la dignidad del *dominus*, pagano o cristiano, cuyas diferencias apenas serían perceptibles en la época⁸⁷.

De este auténtico entramado ideológico proceden, en el caso de los *triclinia*, esos ingresos magníficos como en Almenara de Adaja con entrada tripartita entre dos columnas o precedido por un vestíbulo ricamente pintado y revestido parcialmente con *opus sectile* como en Los Quintanares. En ambos casos se presentan abiertos a patios axialmente visualizados (y avalorados), como también ocurre en las salas treboladas de Torre de Palma y Rabaçal⁸⁸, Las Mezquitillas —de función discutida—⁸⁹, Carranque y menos claro en Gárgoles⁹⁰ y Santervás del Burgo⁹¹.

Mayor coherencia presenta el caso de Armuña, cuya trícara se prolonga en una de las pandas del peristilo, asociándose a su izquierda con una enorme aula que preside y ordena el palacio. El primer ambiente sería, según Ellis⁹², un *triclinium* (*dinning room*) para “amigos” o clientes más cercanos del *dominus*, mientras que la segunda (*audience chamber*) serviría para recibir e impresionar a la numerosa –y menos pudiente– clientela que los cambios producidos en el patrocinio bajoimperial hacían depender, cada vez más opresivamente, del señor.

Una organización similar a la de la mansión segoviana muestran las dos salas, triabsidada y octogonal en este caso, de la quinta de Torre Águila (Badajoz) –siglo IV– la primera probablemente el *triclinium*⁹³.

En Palazuelos, en cambio, el pequeño triconque se precede de un hipotético pórtico en *sigma* cuyo significado conjunto, por lo exiguo de lo excavado, es difícil de precisar⁹⁴.

A veces, como aparentemente ocurre en La Valmuza, el aula se encuentra ligeramente separada del peristilo conocido y parcialmente excavado. Sin embargo, lo más probable, según se desprende de la intervención y planimetría reciente (*vid. infra*), es que formase parte de otro más suntuoso, hoy soterrado por las edificaciones de la alquería.

De todas formas existen ejemplos, como el ya visto de Littlecote Park (*cfr.* nota 64), de clara desconexión con las estructuras principales de la *villa*, lo que sumado al tema planimétrico y musivo (órfico) invita a interpretarlo como una suerte de *temenos* privado dedicado al culto del citado.

En *Hispania* tal situación, de darse, sólo se documenta en el caso de los mausoleos. Fue precisamente en estos ambientes funerarios o martiriales donde nuestro tema alcanzó quizás su máximo apogeo arquitectónico con una singular pervivencia posterior.

Mausoleos –o *martyria*–, en las tres variantes que venimos estudiando, se conocen desde el primer tercio del siglo IV:

A) Aulas tetraconques: Centcelles (Tarragona) de mediados del siglo IV⁹⁵, La Cocosa (Badajoz) de la segunda mitad del mismo siglo y Renedo (Valladolid), ligeramente posterior⁹⁶, antecesores directos de S. Fructuoso de Montelios, ya de la séptima centuria.

B) Salas trícoras: Vildé (Soria), todavía una incógnita (ver nota 79).

Dudosa sigue siendo la estructura inconclusa, situada al NO de la *villa* de Almenara (segunda mitad del siglo IV), próxima a las termas y considerada por Balil –sin argumentos firmes– mausoleo⁹⁷.

C) Cruciforme bilobulada y con los otros dos testeros planos: Sádaba (Huesca), constantiniana⁹⁸ y Vegas de Pedraza (Segovia), siglo V.

Todos los mausoleos⁹⁹, unos paganos, otros cristianos se asocian a *villae* de cuyo cuerpo principal suelen separarse ligeramente (Sádaba, Vegas de Pedraza, La Cocosa). A veces son exentos, acusándose externamente los ábsides (Sádaba); otras (Centcelles, La Cocosa, Vegas de Pedraza, Renedo) aparecen macizados por fuera y englobados dentro de un bloque de construcciones, de manera que no se hace necesario ningún contrafuerte que contrarreste los empujes de muros y cúpula¹⁰⁰.

Como ya hemos dicho, la erección de *martyria* está estrechamente ligada a antecedentes y costumbres paganas desde los *heroa* helenísticos a los mausoleos romanos. Su transmisión desde el mundo funerario al cristiano se explica porque la arquitectura funeraria pagana era en general de dominio privado y carecía, por tanto, de las connotaciones religiosas inherentes a la arquitectura pública monumental¹⁰¹.

En realidad como bien señala Krautheimer, era una arquitectura neutral; de ahí el fácil deslizamiento y aproximación por los cristianos a la misma.

Esta misma neutralidad explica también que salas destinadas a ambientes termales fuesen modelos de mausoleos cristianos (Centcelles)¹⁰² o incluso reutilizados como tales (Vegas de Pedraza). Es probable también que este tipo de ámbitos y aulas triclinales de idéntica traza, vinculados por un lado a salas de banquetes y a la exaltación señorial de sus usuarios, por otro, coincidieran con prácticas similares –ágapes funerarios y glorificación del difunto, mártir o no– entre los cristianos.

Además, su aspecto cruciforme, incluso en las aulas trícoras su carácter tripartito (trinitario) robustecería el significado escatológico del simbolismo planimétrico.

En este sentido no es descabellado pensar en una influencia al revés, en un influjo cristiano –religión en ascenso, protegida y pronto oficialmente exclusiva– que durante los siglos IV y V –*age of spirituality*– impulsara a algunos paganos a levantar estructuras funerarias inspiradas en los viejos mausoleos, pero que emulasen al tiempo los nuevos *martyria* de la religión cada vez más dominante.

Su profundo significado ceremonial y martiroológico –aparte de otras razones litúrgicas– explicaría igualmente su pervivencia que, en el caso hispano, se mantuvo hasta el siglo X y en el oriente bizantino, al menos hasta el siglo XVI (*vid. supra*).

Así pues, revisados los paralelos dentro y fuera de la península, la argumentación planimétrica podría teóricamente conducirnos a cualquiera de las tres adscripciones antedichas: termal, residencial de aparato y funeraria –o en su caso religiosa– para el aula de La Valmuza, sin que,

28 a falta de datos arqueológicos firmes, podemos inclinarnos por ninguna.

No obstante, si como suponemos, la sala de Pegaso se abría a un patio-peristilo distinto y más suntuoso al descubierto en 1984-85 (*vid. infra*), resulta difícil adjudicarle un papel funerario, extraño a la tradición planimétrica de la *villae*, incluso contrario, como señala Fernández Castro¹⁰³ al habitual funcionamiento de la casa.

La interpretación como mausoleo del aula de Gárgoles, tan próxima a la salmantina en traza y apertura al patio, no deja de ser una hipótesis difícil de verificar¹⁰⁴. Por otra parte, la similitud con la planta de Sádaba y Vegas de Pedraza, la orientación S-N, propia de los mausoleos paganos, y el mismo tema apoteósico (Pegaso coronado por las Ninfas) o las connotaciones escatológicas de las veneras y flores de los paneles musivos (*vid. infra*) tampoco son argumentos irrefutables para la caracterización funeraria de nuestra estancia. Sólo de presentarse aislada podría invitarnos a esa consideración, bien a la de un *sacellum*, según conjeturaba ya el propio Gómez-Moreno, o incluso a la de un *temenos* religioso afín al templete órfico de Littlecoat Park¹⁰⁵.

Por las mismas y ambiguas razones podríamos pensar en una habitación termal. Desgraciadamente no hay constancia en La Valmuza de salas de baños, que sin duda la *villa* hubo de poseer. Tanto planta (similar a Aguilafuente y al *caldarium* original de Vegas de Pedraza antes de transformarse en mausoleo y a tantas trícolas con tal funcionalidad), como tema acuático (fuente, ninfas, conchas, guirnalda de “*flores que estaban enlazadas con peces*”, al decir de Ceán) podrían ser argumentos igualmente pertinentes para su adjudicación termal, pero no existen evidencias arqueológicas de ningún tipo para sostenerlo.

Tampoco hay, es cierto, apoyaturas definitivas para una valoración triclinar del ambiente valmuzano. Los más estrictos paralelos planimétricos: Sádaba, Vegas de Pedraza, Aguilafuente, parecerían descartarlo, o dudar seriamente de tal lectura: Gárgoles, Santervás del Burgo, aunque numéricamente la mayoría de las aulas trícolas se adscriben a *triclinia*.

Sin embargo, faltos de toda documentación arqueológica que contextualice nuestra aula en el marco del presunto peristilo donde se inscribiera, y al albur siempre de otros hallazgos que lo desmientan, nos parece, provisionalmente, menos inoportuno adjudicarle la función de *triclinium*, no sólo por abrirse (siempre como hipótesis) al patio peristilo –aunque la típica entrada tripartita haya sido sustituida por un ingreso aparentemente menos magnífico–, sino por dos principales razones. En primer lugar, por ser nuestra aula variable de una tradición planimétrica ligada fundamentalmente a un tipo de ámbitos de autoridad, cuyo extraordinario predicamento en el Bajo Imperio se tiñó de

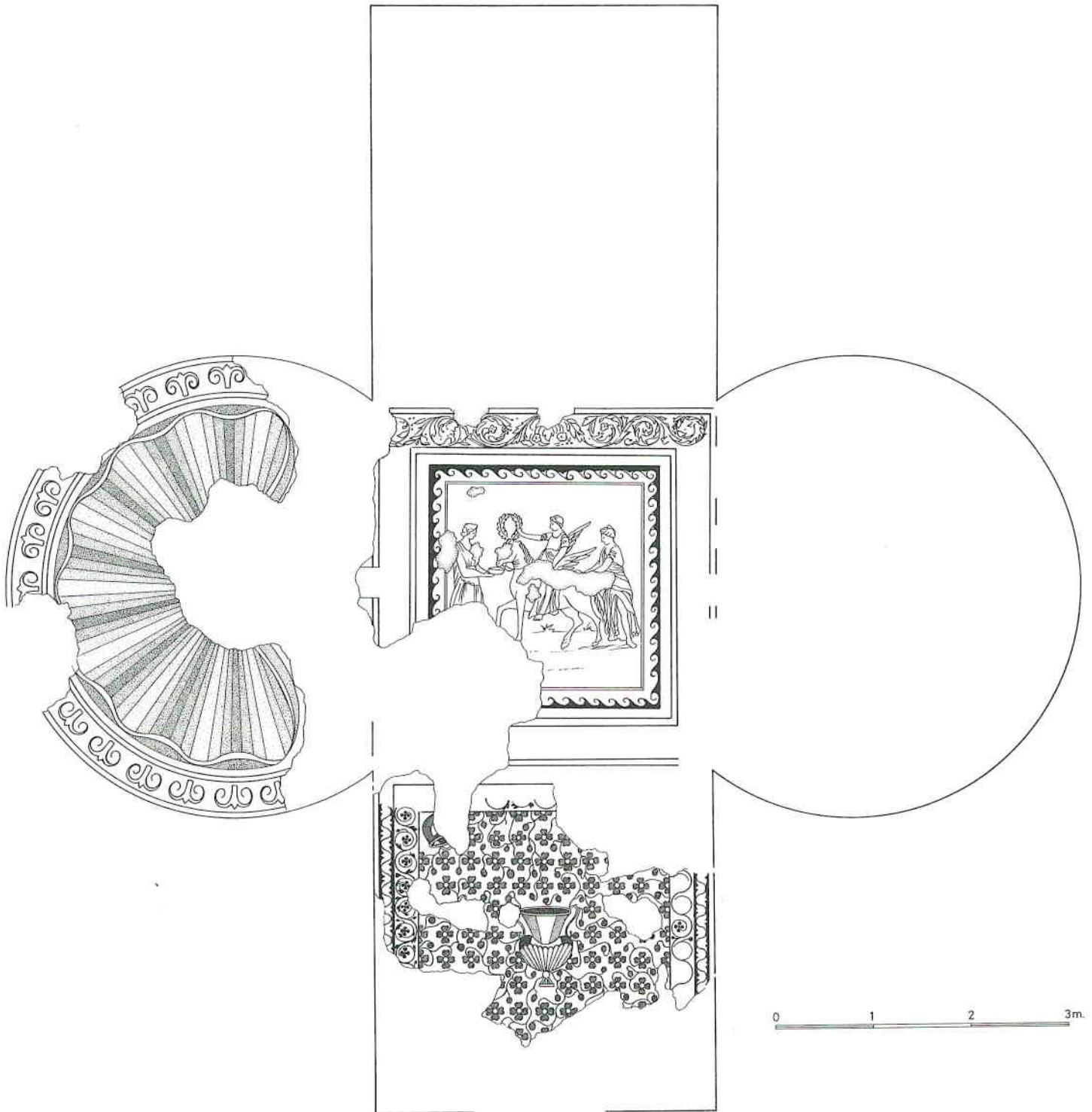
esa aura de sacralidad que afectaba a todo lo relacionado con el poder y que encontró en los *triclinia* de las *villae* tardías su más preciso marco de desarrollo; en segundo término, por la elección de un tema apropiadísimo –Pegaso y las Ninfas– a las pretensiones culturales y a la “resistencia” pagana de los *domini*; ambos, traza arquitectónica e icono musivo, más allá del puro carácter protocolario del primero o de la simple glosa de un mito desgastado del segundo –cuya ambigüedad permitía también una interpretación cristiana– se imbuían de los nuevos paradigmas sociales y religiosos –paganos, cristianos o místicos– que electrizaron a la sociedad tardoantigua: *age of spirituality*¹⁰⁶.

Por fin, si como recuerda Lavin “*todas las actividades del emperador eran sagradas, las ceremonias que acaecían en palacio eran consideradas un ritual sacro, sancti palatii ritus. Y el palacio mismo llegó a ser considerado como un templo*”¹⁰⁷. La fácil extrapolación de este carácter al papel desempeñado por los *potentiores*, infundidos parcialmente de la *virtus* y autoridad imperial en sus dominios, puede explicar no sólo el uso polivalente –sociopolítico y religioso– de los ambientes triclinares, sino su futura y habitual transformación en iglesia cristiana o necrópolis altomedieval.

El mosaico de Pegaso y las Ninfas (fig. 12)

Hemos recogido en páginas precedentes todas las alusiones que atañen a nuestro mosaico, sobre cuya escena central se han realizado diversos análisis con motivo de la publicación de otros ejemplares con el mismo tema. Pero antes de referirnos a ellos, creemos necesaria una somera descripción tanto del suelo en estudio como de sus paralelos, así como un breve repaso del soporte mitológico de la representación. La descripción de la escena figurada sólo puede efectuarse a través del dibujo que se conserva en la Real Academia de la Historia¹⁰⁸ (fig. 3), completado con la reseña que sobre el mismo publicó Ceán Bermúdez de su visita al yacimiento antes de que el mosaico desapareciera¹⁰⁹, ambas de principios del siglo XIX.

Por lo que podemos observar en la mencionada representación gráfica, se trata de una composición centrada por un caballo alado embridado de perfil caminando hacia la izquierda, montado por una mujer, también de perfil aunque con el cuerpo ligeramente vuelto hacia el espectador e inclinado hacia atrás. Viste túnica larga, los cabellos recogidos, y sostiene con su mano derecha sobre la cabeza del caballo una corona de laurel. Otras dos mujeres de idénticas características permanecen en pie y completan la escena: una de ellas encara a Pegaso y le ofrece de beber en un cuenco; la segunda, en actitud casi simétrica detrás del animal y ligeramente inclinada sobre éste, dirige sus manos hacia la grupa, aunque una laguna en el mosaico no permite saber si sostenía algo en



30 ellas. El dato puede, sin embargo, completarse gracias a la descripción de Ceán, en la que comenta que llevaba un pomo en las manos que "...apoyaba sobre el anca del caballo"¹¹⁰. En el fondo se insinúa un amago de paisaje por medio de la delimitación del suelo y la sombra de las figuras, además del esbozo de algunas hierbas.

El mosaico, en el momento de ser dibujado, ya presentaba lagunas importantes que afectaban, principalmente, a la cabeza y parte alta del lomo del caballo y a la esquina inferior izquierda del *emblema*, con la pérdida de la parte baja del vestido femenino.

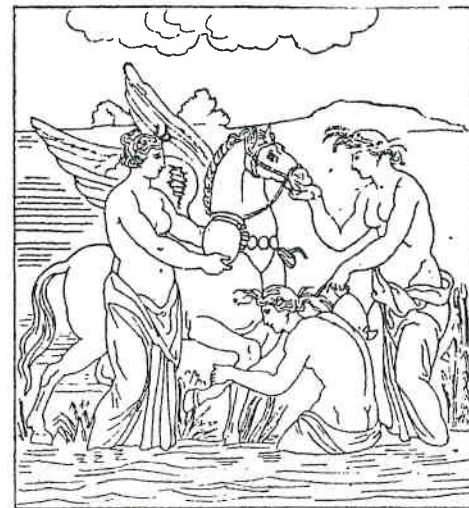
Como ya se ha comentado al hablar de su historiografía, el tema ha sido interpretado como Pegaso cuidado por las Ninfas. Esta iconografía, bien conocida aunque no muy frecuente en época romana, ejecutada sobre diversos soportes, consiste, con variantes, en la representación del caballo alado rodeado de figuras femeninas que le lavan, alimentan y adornan. La escena predomina en ejemplares localizados en *África Proconsularis*, aunque es también significativa en *Hispania*, con quizá cuatro documentos musivos. Se ha conservado principalmente en mosaicos, platos cerámicos, terracotas de revestimiento y un camafeo¹¹¹, aunque hay asimismo noticias referentes a una pintura mural, una lámpara de bronce y un relieve arquitectónico con el mismo motivo. A continuación, y aunque ya han sido descritos en diversas ocasiones, delineamos brevemente sus características como marco de referencia de posteriores consideraciones.

Aproximación al corpus documental

- La lámpara de bronce¹¹², de procedencia desconocida y desaparecida ya en el siglo XVIII, sólo se conoce por un grabado de P. Sante Bartoli. Dos mujeres en disposición simétrica flanquean al hijo de Medusa (fig. 12), una ofreciendo agua en una concha, la otra rociando su grupa con el agua de una jarra. Ambas semidesnudas y los cabellos trenzados con guirnaldas de hojas palustres. Bajo sus pies, sendas máscaras de teatro.



- En pintura mural se conoce, también por un grabado de P. Sante Bartoli de la misma época que el anterior, un panel de la tumba de los Nasonii en Roma¹¹³ (fig. 13). La escena, enmarcada en un paisaje campestre con un monte al fondo y una fuente en primer plano, presenta al caballo, embridado y en posición de tres cuartos hacia la derecha, sumergiendo una de las patas delanteras en la fuente. Tres figuras femeninas le rodean, cubiertas sólo las piernas con un manto y los cabellos recogidos y engalanados con coronas de largas hojas. Dos de ellas se sitúan delante de Pegaso; una, con los pies sumergidos en el agua, le acaricia el hocico con la diestra y sostiene una jarra con la izquierda; la otra se arrodilla en la fuente y sujeta una de las patas del caballo; la tercera mira hacia sus compañeras y, sostiene un cántaro.

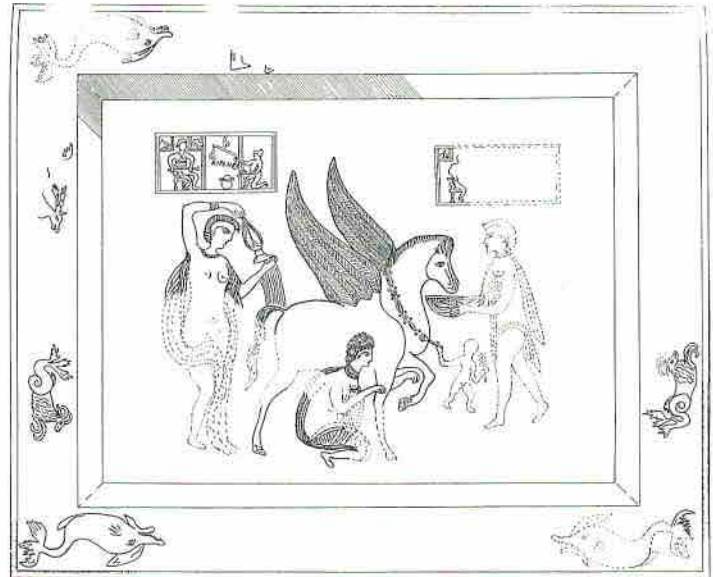


- En relieve de revestimiento arquitectónico, la *Enciclopedia dell'Arte Antica*, en la v. "Costantinopoli", p. 902, recuerda la existencia de un panel con la escena de Pegaso y las Ninfas que, junto a otros once con diversas representaciones mitológicas, decoraban los muros laterales del Propileo de la Puerta Áurea, construida por el emperador Teodosio II. Desgraciadamente, es imposible precisar los detalles de la escena, perdida en la actualidad.

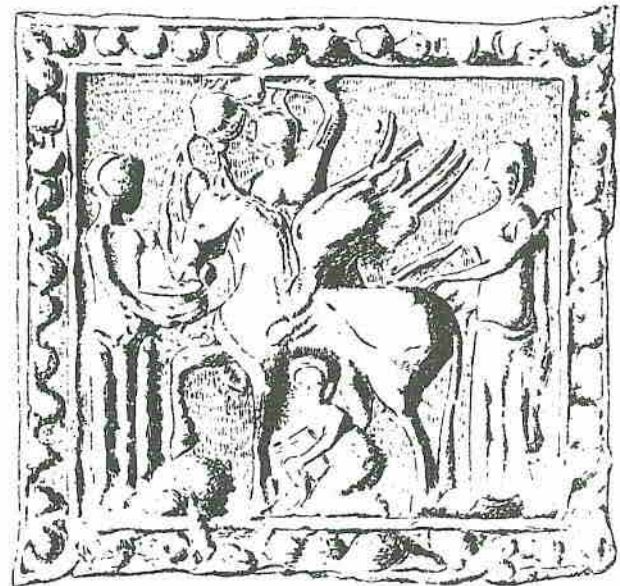
- El cuarto grupo corresponde a unos platos cerámicos rectangulares con borde plano. Se conservan fragmentos de un total de ocho ejemplares más o menos completos que han sido estudiados por Salomonson¹¹⁴ y recogidos por Hayes. Este último los asimila a la forma 56¹¹⁵, siendo el mejor conservado uno casi intacto de Edfú en el Museo de El Cairo¹¹⁶, aunque del mismo país proceden

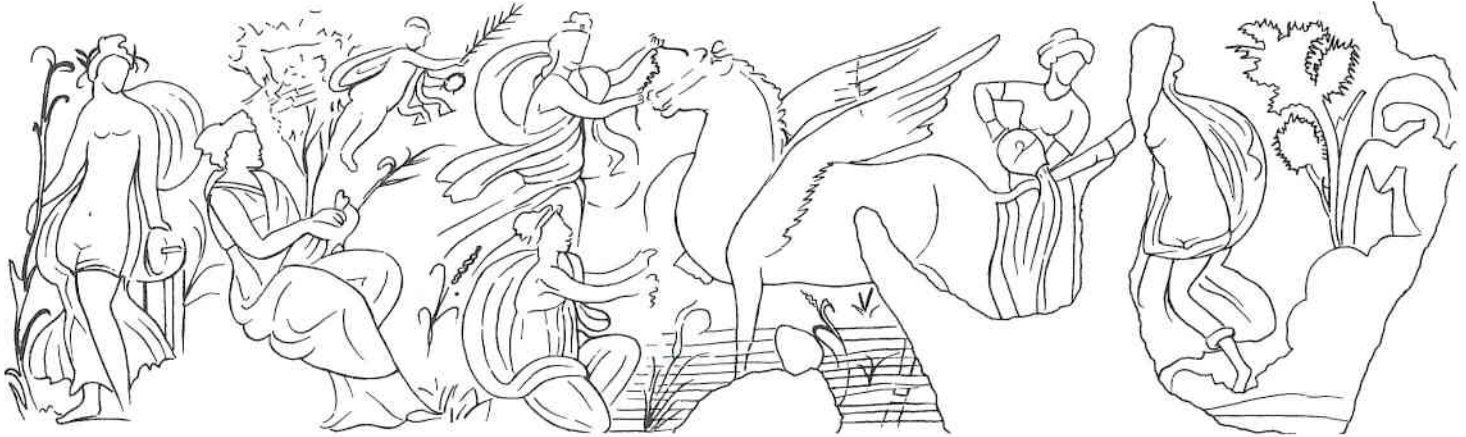
también restos de otras dos bandejas, una en el Instituto Arqueológico de Heidelberg y la otra de Behnesa (*Oxyrhynchus*) en el Museo Nacional de Antigüedades de Leiden. Uno entero se documenta asimismo en Djemila (Argelia), junto con parte de otros dos¹¹⁷. El elenco se completa con restos fragmentarios hallados en Susa (Túnez)¹¹⁸ (fig. 14), Tiddis (Argelia)¹¹⁹ y *Carnuntum* (Austria), que se sabe anterior al 400 d.C. Todos ellos presentan idéntica escena en el fondo del plato, caballo de perfil en actitud de caminar hacia la derecha, conducido por un erote que lleva una rama en una de las manos y con la otra sujeta la guirnalda de flores que decora el pescuezo del animal. A su alrededor se afanan tres muchachas prácticamente desnudas cuyos mantos, sujetos a los hombros, ondean en torno a sus cuerpos; una, frente a él, le ofrece agua en un cuenco; otra, agachada, acaricia sus patas; la última, a su espalda, derrama el agua de una jarra sobre la cola de Pegaso. La técnica de ejecución es el molde, sobre el que posteriormente se realizan incisiones y líneas de puntos para realzar detalles como los cabellos y mantos de las doncellas y las alas y cola del caballo. Las diferencias entre los distintos ejemplares vienen dadas por el resto de los elementos decorativos que completan el fondo del plato, y fundamentalmente por los que aderezan su borde plano. En este sentido, y en relación con los primeros, encontramos motivos subsidiarios que se sitúan fundamentalmente sobre la escena principal. Para el tema de Pegaso y las Ninfas, dos composiciones: una guirnalda de pámpanos emergiendo de dos cráteras, en un ejemplar de Djemila y de *Carnuntum*, y dos paneles de tres cuadritos, representando a Ulises y Circe con la leyenda *KIPKH*, encontrados en Susa y Djemila. Por lo que respecta a las series decorativas del borde, tema de la cacería del león en Edfú; medallones con bustos y erotes pescando en un barco, en Djemila; panel de Circe y figuras femeninas en pie, en *Carnuntum*; delfines y monstruos marinos, en Susa. Algunos de estos motivos se encuentran asociados en estos platos a otros temas de fondo, pero los hay que sólo se han encontrado con el que nos ocupa, como la escena de Ulises y Circe, las figuras femeninas y las temáticas marinas, es decir, amorcillos en actitud de pesca y fantásticos animales pelágicos.

- Un quinto conjunto de elementos, también decorados a molde con el caballo alado y las ninfas, consiste en placas de revestimiento parietal procedentes todas de Túnez, fechadas en el siglo V y que parecen adscribirse a talleres diversos, ya que el motivo presenta algunas variantes. Un grupo corresponde a los ejemplares hallados en Cartago, Bou-Ficha¹²⁰ y Nabeul¹²¹ (fig. 15). Se trata de una composición, como es habitual, centrada por la figura de



Pegaso, en actitud de caminar hacia la izquierda. Las ninfas, esta vez cuatro, semidesnudas delante, detrás y a ambos costados del caballo: de estas últimas, la que figura en primer plano se encuentra agachada y dirige sus manos hacia las patas del animal, aunque mira al espectador; la otra, tras el cuerpo del caballo, llena con una crátera que levanta con ambas manos, el recipiente sostenido por otra muchacha que, delante de Pegaso y vuelta hacia el animal, le da de beber; la cuarta fémina, en escorzo, apoya las dos manos sobre la grupa. En el suelo parece insinuarse una roca bajo la pata levantada del caballo.





Con las mujeres completamente vestidas, un segundo conjunto incluye placas procedentes de Beja¹²², El-Mahrine¹²³ y Bordi El Djerbi¹²⁴, aunque el último caso citado podría ser cronológicamente anterior, ya que no aparece asociado a construcciones paleocristianas, como ocurre en los dos primeros¹²⁵.

- Señalar también la existencia de un camafeo de sardónica con el mismo tema, engarzado en la Cruz de Desiderio. En él se representa la escena con tres féminas, una le asea la cabeza, otra los cuartos traseros y cola y la última por fin, la pata delantera.

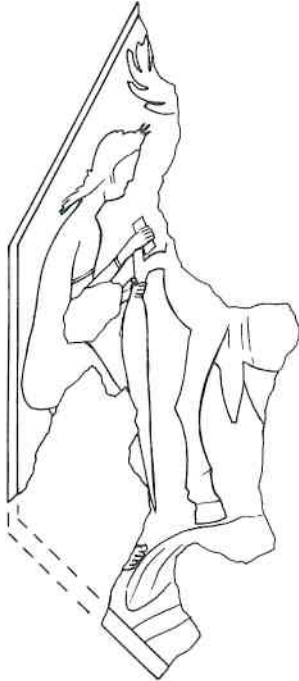
- El grupo más significativo corresponde a los mosaicos, paralelos más directos del ejemplar salmantino.

- El más antiguo y completo de los pavimentos (fig.16) descubrió en la *Villa del Nilo*¹²⁶ de *Leptis Magna* (Libia), formando parte del suelo que cubría el *tepidarium* del edificio, rectangular y con una piscina en cada extremo. En su desarrollo más completo y cuidado, se sitúa en la zona existente entre las dos bañeras y pertenece a una composición que consta de cuatro cuadros rectangulares separados por una cenefa de mosaico en forma de cruz. La temática de los otros tres paneles es la Alegoría del Nilo fertilizador, una marina con pescadores y un puerto de mar al que se dirige un conjunto de barcos tripulados por Erotas. La escena se extiende a lo largo del rectángulo, siempre con Pegaso como protagonista central en actitud de caminar hacia la izquierda y ornado su cuello con guirnaldas. Se ubica en el interior de una fuente representada alegóricamente en el extremo izquierdo como una ninfa cubierta parcialmente con un manto que ondea en torno a su cuerpo, con una caña palustre en una mano y una cratera de la que mana agua en la otra. Alrededor del équido se afanan cuatro figuras femeninas de las que dos, con el mismo atavío, se ocupan del aseo de

la cola, que una sostiene, mientras otra le echa agua de un cántaro; las dos restantes, una en pie y otra arrodillada, vestidas con largas túnicas con mantos que se agitan a su alrededor, se sitúan delante y lo adornan con flores. Otros dos personajes aparecen entre este grupo y la personificación de la fuente y completan la escena; se trata de una tercera mujer también vestida que, sentada en una roca, sostiene en su regazo un aguamanil y un junco; sobre ella revolotea un pequeño genio o erote que, con una rama de olivo y una corona de laurel en sus manos, se dirige hacia el caballo. Todas las figuras femeninas se tocan con guirnaldas formadas por largas hojas. El fondo, evidentemente campestre, se completa con rocas, arbolitos y otros elementos vegetales. El mosaico se ha fechado en el siglo II.

- Otro ejemplar, bastante más fragmentario (fig. 17), corresponde a uno de los vanos de las “termas junto al mar” de Sabratha¹²⁷. Poco puede decirse del edificio y del resto de los mosaicos que lo ornan, y no mucho más del mosaico, del cual se conserva algo de la cenefa geométrica y del octógono en el que se desarrolla la escena central, con parte de una fémina de perfil desnuda, coronada con hojas de junco y que peina la cola del caballo alado; de este último apenas resta una de las patas traseras, parte de la grupa, la cola y el extremo de una de las alas.

- El tercer fragmento (lam. Ib) se localiza en la Casa de las Ninfas de *Neapolis* (Nabeul, Túnez)¹²⁸, en uno de los cubículos que flanquean el gran *oecus* de la casa y a los que se accede por medio de dos atrios gemelos. De este pavimento lo único que se preserva es la cabeza cubierta con plantas acuáticas, el busto desnudo y el brazo izquierdo de una muchacha que se adereza con un collar y un brazalete; en la mano sostiene una guirnalda que dirige hacia la figura de Pegaso perdida, a excepción del extremo de una de las alas. Cronología: siglo IV (posterior al 316-317 d.C.).



- Un cuarto mosaico aparece en Antioquía (fig.18), en la Casa del Barco de Psiques¹²⁹. La estructura de la casa gira en torno a tres estancias principales alineadas, la del centro, más grande, identificada como *triclinium*, que comunican con un espacio rectangular columnado rematado por una fuente de cinco nichos semicirculares. En la casa se conservan otras escenas figuradas en mosaico, como un *emblemata* del Rapto de Europa para el mencionado *triclinium*, otro en el que aparece el barco de Eros conducido por Psiques, rodeado de escenas dionisiacas, y un tercero de Agros y Opora. La escena que nos interesa muestra, en visión frontal, dos figuras femeninas flanqueando al caballo alado, situado éste en un segundo plano respecto a las primeras mediante la colocación del animal en un nivel más alto. De Pegaso que, en ligero escorzo, camina hacia la izquierda y hunde sus cascos en un arroyo o fuente, falta la cabeza y parte del lomo, luciendo, en el cuello, una guirnalda. Las dos mujeres aparecen en visión casi frontal aunque ligeramente giradas hacia el caballo, visten túnica larga y manto y engalanan su cabello con hojas de junco; la de la derecha, superpuesta a la figura del animal, lleva flores en el manto que sujeta con ambas manos; la de la izquierda sostiene una guirnalda que dirige hacia el cuello de Pegaso. Diversas plantas, una línea de horizonte y la sombra de las figuras completan el entorno paisajístico del cuadro. El *emblemata* musivo se enmarca mediante cenefa geométrica compartimentada en

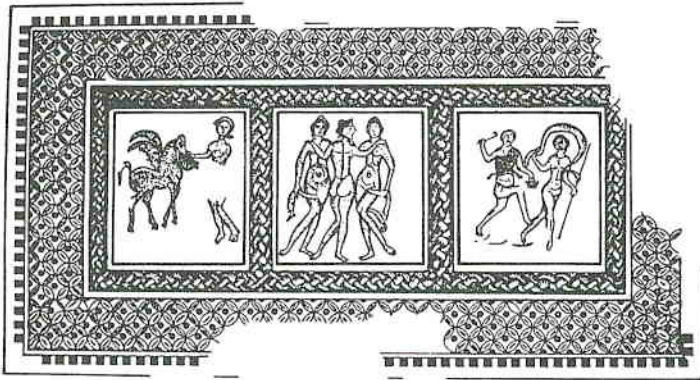


pequeños espacios en los que se dibujan pájaros. Cronología: siglo III.

- Terminamos esta enumeración con un mosaico de Cartago¹³⁰, perdido en la actualidad, del que transcribimos: "...un mosaico notable representando el caballo Pegaso lavado por dos mujeres jóvenes desnudas que tienen en la mano ánforas y esponjas. Un genio alado vierte agua de un vaso sobre la grupa del caballo; a sus pies una mujer exprime el agua de una esponja. La palabra PEGASUS está escrita debajo del mosaico. Desgraciadamente este mosaico fue destrozado en el momento de levantarse".

- Para completar esta visión resta mencionar los mosaicos de la Península Ibérica. Al margen del medallón central del mosaico navarro de las Musas, en Arróniz, el primero corresponde al yacimiento cordobés de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba)¹³¹, compartimentado en tres escenas enmarcadas con cable que se rodean de un campo de círculos secantes (fig. 19). Las composiciones figuradas muestran, de derecha a izquierda, una ninfa perseguida por un sátiro, el grupo de las Tres Gracias y la escena en cuestión, reducida aquí a sólo dos elementos: el caballo alado y una muchacha desnuda coronada de flores, que se gira en tres cuartos hacia el espectador y da de beber al animal en un cuenco.

- El otro paralelo hispano se encuentra en el mismo contexto que el salmantino, el valle del Duero, en la quinta villa vallisoletana de Almenara de Adaja¹³² (lam. Ia). Constituye el *emblemata* de una estancia octogonal y desa-



rolla el esquema en dos planos superpuestos; el inferior, más cercano al espectador, muestra un caballo sin alas en el centro y de perfil hacia la izquierda que, posado sobre una especie de montículo en el que crecen algunos juncos, hunde la pata derecha en el agua, mientras levanta la izquierda en ademán de marcha; ante él se sitúa una doncella que, vuelta de tres cuartos al frente, y cubiertas sus piernas con manto, coloca una guirnalda en torno al cuello equino; detrás, otra muchacha vestida con túnica y manto y dibujada de perfil, posa su mano izquierda sobre el lomo y la derecha en la cola del caballo. Ambas se peinan con moños altos adornados con diademas, luciendo también collares y brazaletes, mientras a sus pies se disponen sendos cántaros. En el plano superior de la escena, otra muchacha semidesnuda se recuesta sobre una roca mientras sostiene con el brazo izquierdo un cántaro del que mana agua y con el derecho un largo junco; se adereza el cabello, recogido, con hojas palustres y, como las otras, luce un collar y varios brazaletes; a sus pies, y a guisa de paisaje, se dibuja un peñasco o montaña adornado con algunas matas.

La tradición literaria

Una vez descritos los documentos en los que aparece la escena, creemos interesante dilucidar su contexto mitológico, es decir, cómo se inserta la representación dentro del ciclo iconográfico del caballo alado. Según las fuentes clásicas, Pegaso es hijo de Posidón y de Medusa y surge, junto con su hermano Crisaor, del cuello de ésta cuando es decapitada por Perseo. Recién nacido, Pegaso sube al Olimpo y pasa al servicio de Zeus con el encargo de llevarle el rayo, hasta que es cedido por los dioses a Belerofontes, también hijo de Posidón. Éste representa al héroe virtuoso por excelencia, que es castigado injustamente por los hombres y, en su desgracia, recibe la ayuda de los dioses. Belerofontes encuentra a Pegaso bebiendo en la fuente corintia de Pirene y lo doma, cumpliendo después con su

ayuda las prácticamente imposibles tareas que le son encomendadas por el rey de Licia, Yóbates, para ocasionar su muerte, entre ellas la de acabar con la Quimera. El soberano licio había sido engañado por su hija Estenebea, que acusó a Belerofontes de intento de seducción, cuando, al contrario, había sido rechazada por éste. Después de vencer el héroe todas las pruebas, Yóbates descubre finalmente la verdad y le ofrece a su hija Filónoe en matrimonio. En el fin de Belerofontes también interviene su amigo alado; ebrio de soberbia (*hybris*), intenta alcanzar sobre su lomo la mansión de Zeus y éste, castigando tamaña insolencia, le precipita al vacío¹³³.

Tras la muerte de su amigo, Pegaso vuelve al Olimpo, pero aún se le relaciona con otro episodio que sucede en la tierra, esto es, con la creación de la fuente Hipocrene. Ya las antiguas tradiciones beocias asimilan el culto a las musas con ésta y con el monte Helicón, surgiendo la primera de la coza de un équido no determinado¹³⁴. Existen, por otra parte, abundantes alusiones posteriores al surgimiento de manantiales a consecuencia de una patada del caballo alado, por lo que reciben la denominación de Pegásides, en quizá una adaptación de la leyenda a las tradiciones locales. Así, encontramos esta referencia en Propercio¹³⁵, Festo¹³⁶, Virgilio¹³⁷ y Ovidio¹³⁸.

Por otra parte, aunque sin referirse a la creación de la fuente, otro episodio mitológico narrado por el poeta helenístico Nicandro¹³⁹ pone a Pegaso en relación con el Helicón, a raíz del certamen de canto que constituye el desafío de las nueve Piérides a las nueve musas, celebrado en el monte por excelencia de estas últimas, y en el que las primeras fueron vencidas y metamorfoseadas en urracas. Cuenta esta versión de la historia que la montaña, complacida por el magnífico concierto, fue hinchándose, amenazando con llegar a la morada de los dioses. Por orden de Posidón, el caballo alado golpeó el monte con uno de sus cascos para que volviera a sus dimensiones habituales. El Helicón obedeció.

Esta versión quizá constituya el origen de la relación del caballo alado con estas diosas dispensadoras del conocimiento, que lleva posteriormente a autores como Horacio¹⁴⁰, Luciano de Samosata¹⁴¹ o Fulgencio¹⁴² a considerar a Pegaso como la alegoría misma de la Sabiduría. Sobre el final de nuestro caballo también existen dos versiones diversas, según una pasa al servicio de la Aurora, según otra, sin embargo, sería catasterizado¹⁴³.

Los ciclos iconográficos del tema de Pegaso

Hasta aquí lo que refiere la tradición mitológica. En lo que atañe a su representación iconográfica, el origen se remonta a los asirios y es introducido en el arte heléni-

co ya en época orientalizante, aunque sin una personalidad precisa. No es hasta el arcaísmo pleno, cuando se individualiza como Pegaso con el firme soporte literario que ya hemos visto¹⁴⁴. En esta última acepción nuestro animal recibe diversos tratamientos, en relación con los distintos episodios de su ciclo. Así, y a grandes rasgos, podemos definir cuatro tipos de composiciones.

- La primera tiene que ver con el Nacimiento de Pegaso, con notable fortuna sobre soportes diversos principalmente en épocas arcaica y clásica griega, como puede verse en una metopa del templo C de Selinunte (Sicilia), un sarcófago del siglo V encontrado en Golgoi o un *lekythos* ático de figuras negras del 480 a.C.¹⁴⁵.
- La segunda se relaciona con la leyenda de Belerofontes, con éste como principal protagonista. Sobre este ciclo existen varios tipos de escenas, de las que la más antigua y extendida puede considerarse la lucha y muerte de la Quimera. Se documenta ya en ejemplares cerámicos protocorintios del siglo VII a.C., y mantiene su popularidad a partir de entonces hasta el final de la época clásica, con numerosas representaciones sobre cerámica, metal, escultura, pintura mural, mosaico y objetos de adorno personal¹⁴⁶. Un segundo tipo lo constituye el encuentro de Belerofontes y Pegaso mientras éste bebe en la fuente Pirene. Podemos destacar, para el caso que nos ocupa: un panel pintado helenístico, procedente de *Stabia* y conservado en el *Museo Nazionale di Napoli*¹⁴⁷; un vaso de plata, perteneciente al Tesoro de Berthouville¹⁴⁸; un sarcófago romano del Museo de Argel¹⁴⁹; y numerosas monedas corintias¹⁵⁰. Menos usuales son las de Belerofontes y Estenebea en presencia del caballo alado, que encontramos sobre soportes diversos a partir de la tragedia de Eurípides¹⁵¹, y la que representa al héroe con Filónoe, también acompañados de su amigo alado. De este último caso sólo conocemos un mosaico, de interpretación bastante controvertida, perteneciente a la *Nympharum Domus* de Nabeul (Túnez)¹⁵².
- Por último, la vinculación del caballo con las Ninfas y el nacimiento de la fuente Hipocrene. A este aspecto del mito vamos a dedicar prioritariamente nuestro interés, ya que pertenece el mosaico que nos ocupa. Se documentan en relación con el tema tres representaciones: a) Pegaso haciendo surgir la fuente con un golpe de sus cascos, reproducido en un único, pero magnífico mosaico de la Casa de las Ninfas de *Neapolis* (Nabeul, Túnez)¹⁵³. b) Pegaso atendido por las Ninfas, que aparece en San Julián de la Valmuza y al que dedicaremos una atención especial. Finalmente, c) Pegaso, el baño de

las ninfas y Diana, que se registra en dos mosaicos de *Volubilis*, aunque en este caso nuestro protagonista es sólo una estatua¹⁵⁴.

35

- Un cuarto grupo de representaciones lo muestra como figura única o en relación con escenas no desarrolladas en su ciclo mítico, fundamentalmente funerarias. Así se encuentra, por ejemplo, en el Gran Camafeo de París, transportando a Germánico o a Marcelo a las alturas¹⁵⁵, en una moneda de Antonino, representando a Faustina¹⁵⁶, y en un bajorrelieve de *Corstopitum* (Corbridge), con la apoteosis de un emperador no determinado¹⁵⁷; como símbolo de inmortalidad en el techo de la Tumba de los *Nasonii*¹⁵⁸.

La escena salmantina, pues, ha de interpretarse de acuerdo con los episodios mitológicos y la iconografía analizadas, aunque resulta difícil precisar con exactitud a qué episodio del ciclo mítico de Pegaso corresponden.

Es posible que el cuadro represente algún momento de la historia del concurso de canto mencionado por Nicandro, lo que pondría al caballo alado en relación con las musas, ya que a éstas se consagra el monte y la fuente.

Esta unión con las musas y la inspiración poética ha querido entreverla Reinach¹⁵⁹ en un verso de Catulo¹⁶⁰ en el que se siente transportar en las alas del Pegaso a la búsqueda de su amigo *Camerius*, lo que ha llevado a éste y otros autores a identificar a las mujeres que acompañan al animal con estas diosas¹⁶¹.

Puede también tener relación, quizá, con la creación de la fuente Hipocrene, escena de cuya representación hay constancia iconográfica al menos en el ya mencionado mosaico de Nabeul, donde tres ninfas desnudas salen del agua que Pegaso acaba de hacer brotar¹⁶². Esta opinión, más aceptada entre los estudiosos del tema, atribuye a las figuras femeninas este carácter de divinidades acuáticas¹⁶³ debido al hecho de que aparecen mayoritariamente desnudas y, sobre todo, al estrecho vínculo que existe entre ellas y las fuentes, de las que son divinidades tutelares. A ello hay que añadir la constatación de que en el episodio del encuentro con Belerofontes en la fuente Pirene, esta última también es personificada por una ninfa.

Aymard¹⁶⁴, en este sentido, insinúa que existe una contaminación iconográfica de los dos temas, que hace que en alguno de los ejemplos que desarrollan la escena de Pegaso y las Ninfas, como los mosaicos de Almenara de Adaja o el de la *villa* del Nilo, aparezca también una representación alegórica del curso de agua de idénticas características a la que se documenta en el encuentro con el héroe. Queremos apuntar aquí una posibilidad, en lo que se refiere a nuestra escena salmantina, y es que en ella confluyan los dos elementos que los diversos autores han

asociado a la misma: la presencia de musas como habitantes del Helicón, en relación con el pasaje mítico narrado por Nicandro, y de ninfas, como divinidades asociadas con el agua y las fuentes. Esa puede ser la explicación de que, en unas ocasiones, las mujeres aparezcan vestidas y en otras semidesnudas y, aún más, que en un mismo mosaico, el de *Leptis Magna*, se encuentren en las dos circunstancias.

En éste, que desarrolla la escena más completa que se conserva del tema, se han dibujado tres figuras ataviadas sólo con manto y otras tres con largas túnicas. Entre las primeras, una es fácilmente identificable como la ninfa que personifica la fuente, y la misma atribución debe considerarse para las otras, que además se encargan del aseo del caballo; las divinidades de largos ropajes, bien permanecen sentadas, bien colocan guirnalda alrededor del pescuezo del animal; un pequeño erote se dirige hacia Pegaso con una corona de laurel en sus manos, símbolo de victoria.

Con posterioridad a este ejemplar de *Leptis Magna*, el más antiguo de los conservados, los documentos se simplifican y se produce una homogeneización de elementos, con predominio de la composición que reúne en torno al caballo dos o tres figuras semidesnudas que se encargan del aseo del mismo, aunque sin faltar las escenas en las que las mujeres aparecen vestidas, o en las que rodean el cuello del caballo con cintas. Sin embargo, no vuelve a encontrarse, a excepción de los ejemplares de la meseta hispana, la mezcla de elementos que encontramos en el mosaico de la *villa* del Nilo, ni cambios de actitudes sustanciales en las figuras que componen el cuadro en relación con este pavimento libio.

El simbolismo

Tras este intento de identificación del tema iconográfico en relación con la mitología, es imprescindible que nos acerquemos al simbolismo que se ha querido otorgar a la escena, analizando el contexto en el que han aparecido los distintos ejemplares y las diversas interpretaciones que se han apuntado.

Una de las más clásicas vincula al caballo alado con la inmortalidad. Así Cumont¹⁶⁵, refiriéndose a las representaciones de Pegaso solo y poniendo como ejemplo la bóveda de la Tumba de los Nasonii, le otorga esta significación y asimila las escenas de emperadores cabalgando al animal con la idea de la ascensión de sus almas al cielo. Este mismo autor¹⁶⁶, con respecto a las musas del Helicón que cantan y bailan en torno a las fuentes de la montaña como coro de Apolo, pero sin mencionar en ningún momento a Pegaso, apunta una idea pitagórica según la

cual estas diosas son las músicas celestes que producen la armonía de las esferas, idea que es recogida por los neopitagóricos de la escuela alejandrina y encuentra eco en el mundo romano, en las doctrinas estoicas y neoplatónicas.

Allays¹⁶⁷ considera también la interpretación funeraria para la simbología del caballo en general, y atribuye al plato hallado en Túnez con la escena de Pegaso y las Ninfas su pertenencia a un iniciado en los misterios de Baco y precisamente relacionado con este culto o con el cristianismo. Las dos ideas se ratifican, a su entender, con la aparición de cráteres y pámpanos en la parte superior de la escena. En cualquier caso, y en conjunto, habla de estas representaciones como talismanes que aseguran la inmortalidad.

Refiriéndose al mismo tipo de platos, pero en un estudio global, Salomonson¹⁶⁸ opina que se utilizan en ceremonias especiales, oficiales o religiosas, tanto cristianas como paganas, pero no apunta nada sobre la posible significación de nuestro tema en particular.

Aymard¹⁶⁹ también abunda en la vertiente funeraria y, en relación con el mosaico de *Leptis Magna*, piensa que el erote simboliza la victoria poética de Pegaso, y lo vincula con el vaso del tesoro de Berthouville, que muestra un atleta con la palma de la victoria en los juegos ístmicos y al caballo bebiendo en la fuente Pirene, representada ésta como una ninfa. La escena de Pegaso atendido por las ninfas es, según este autor, la traducción plástica el *refrigerium animae* y una promesa de inmortalidad bienaventurada.

Darmon trata en detalle el tema de la iconografía del caballo alado al estudiar la *Nympharum Domus* de Nabeul, donde se documenta, al parecer, en tres mosaicos. Propone para la casa varias lecturas¹⁷⁰:

1. *Domus* privada en la que el programa iconográfico de los mosaicos conmemora el matrimonio.
2. Casa privada o *schola* filosófica que desarrolla un ciclo metafórico o alegórico.
3. Edificio público destinado a la celebración de matrimonios.

Si se quiere ver en el conjunto una intencionalidad alegórico-filosófica, podría ponerse en relación con ideas neoplatónicas¹⁷¹, según las cuales el edificio constituye una alegoría de la gruta de las ninfas que describe Porfirio¹⁷² y la simbología matrimonial del complejo se asocia con las bodas místicas del alma y las virtudes necesarias para acceder a ellas, siendo la escena de Pegaso y las Ninfas una personificación de la *pietas*.

Esta idea enlaza con la significación que se otorga a Belerofontes en el pensamiento filosófico tardío, del que se hace eco Fulgencio. En ella, como hemos visto, se

considera al héroe consejero en materia de Sabiduría y a Pegaso la alegoría misma de esta última, siendo la escena de la creación de una fuente la donación de la sabiduría a las musas¹⁷³.

En el primero y el último de los casos, es decir, considerando su relación con el matrimonio¹⁷⁴, Pegaso simboliza todo lo que el hombre debe domar para acceder al mismo, es más, simboliza a la propia mujer. En la escena de Pegaso y las Ninfas aún aparece en estado salvaje; la boda de Belerofontes y Filónoe, con Pegaso como testigo, es la alegoría de la domesticación. Si se contempla el conjunto dentro de la tercera posibilidad, la estancia con el mosaico de Pegaso y las Ninfas sería posiblemente donde se preparaba a la novia para la boda.

Este simbolismo matrimonial también es defendido por López Monteagudo *et alii* a propósito del mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba)¹⁷⁵, considerando la estancia en la que aparece, un *cubiculum*; y, en el análisis de los paralelos, interpreta los platos cerámicos con la representación en estudio como posibles regalos de bodas.

Esta hipótesis, sin embargo, ha sido rebatida para el caso de la *Nympharum Domus* de Nabeul por M.H. Quet¹⁷⁶, quien se inclina para el conjunto de la vivienda por la tesis neoplatónica en relación con la ya mencionada obra de Porfirio y con los pasajes de Fulgencio según la cual, la edificación sería la gruta de las ninfas y Pegaso haría brotar en ella la fuente de la sabiduría, donde las ninfas, personificación de las almas, se bañan para alcanzar la perfección, para apartarse de las tentaciones del mundo y ascender hacia los dioses a lomos del caballo alado. Concluye apuntando el fenómeno que se produce fundamentalmente en época tardía de reutilización de las iconografías mitológicas más antiguas para expresar sentimientos y filosofías.

Recientemente, y refiriéndose a la simbología de los mosaicos hispanos en la que aparece la figura de Pegaso, I. Morand¹⁷⁷ defiende una intencionalidad diferente según el contexto. Desde esta perspectiva, considera el caballo alado de San Julián de la Valmuza como alegoría de la victoria, por su relación con la fuente de las Musas y la actitud de las figuras femeninas, que lo adornan con guirnaldas y coronas triunfales.

Después de este repaso a su adscripción simbólica, creemos ahora interesante ver cómo pueden adaptarse las distintas hipótesis a los casos concretos, analizando los ambientes en los que el tema se documenta. Así, encontramos un contexto termal para los dos mosaicos más antiguos, esto es, los de *Leptis Magna* y Sabratha¹⁷⁸, en el primer caso inmerso en una composición mayor que tiene el tema del agua como protagonista. Para dos de los platos cerámicos, un edificio dedicado

bien al culto a Baco, bien al cristiano¹⁷⁹ y un complejo identificado como *schola* de actores¹⁸⁰. Un contexto cristianizado, para las placas de terracota, utilizadas como revestimiento de iglesias¹⁸¹. Entorno funerario, para la pintura mural de la tumba de los Nasonii. Ámbito de vivienda privada, para las representaciones de Antioquía, aunque sin determinarse la funcionalidad de la estancia en la que aparece. Posibles *cubicula* en la *Nympharum Domus* de Nabeul¹⁸², y en Fuente Álamo de Córdoba¹⁸³. No aparece clara la funcionalidad que se otorga a la estancia de la *villa* vallisoletana de Almenara de Adaja, aunque se apunta su similitud con las aulas señoriales bajoimperiales¹⁸⁴.

Pasemos ahora a analizar, a la luz de los datos expuestos, el pavimento salmantino de La Valmuza. Hemos de señalar, en primer término, que se trata, junto con el mosaico de Antioquía, del único ejemplar de los conservados en el que todas las figuras femeninas aparecen vestidas, aunque en éste las divinidades adornan con guirnaldas el cuello del caballo, mientras que en aquel proceden a su aseo. En segundo, y como hecho más significativo, que solamente en nuestro mosaico aparece una de las musas o ninfas cabalgando sobre Pegaso y sosteniendo una corona de laurel sobre su cabeza, aunque una alusión a la glorificación victoriosa del caballo aparece en la *villa* del Nilo de *Leptis Magna* en la figura del pequeño erote que se dirige volando a coronar al animal.

Queremos destacar aquí también la originalidad del paralelo musivo de mayor proximidad. Nos referimos al mosaico de Almenara de Adaja, único en el que Pegaso no tiene alas. Sin embargo, los dos teselados castellanos sólo tienen en común la elección del tema. Es curioso el hecho de que la iconografía y la organización de la escena presenten diferencias notables, pese a ser casi los únicos ejemplares hispanos y encontrarse dentro del mismo ámbito territorial, lo que da pie a pensar que la concordancia temática no se debe al trabajo del mismo taller, ya que los elementos coincidirían. Es bastante más probable una comunidad de gustos e ideas entre esta aristocracia meseteña bajoimperial, que mueve a encargar unos determinados temas para sus estancias de aparato. La interpretación y grado de conocimiento de estos últimos por parte de los distintos musivarios es lo que marca la diferencia.

Pero desde un punto de vista estrictamente iconográfico, el paralelo más directo en la disposición compositiva de nuestro pavimento charro se encuentra en las placas de terracota de revestimiento encontradas en Bou-Ficha, que sitúan a una de las mujeres tras el cuerpo del caballo, entre la cabeza y las alas, sosteniendo una vasija

de panza redondeada con la que vierte agua en el cuenco del que bebe el animal. En el mosaico salmantino la doncella que cabalga sobre Pegaso también sitúa su cuerpo entre la cabeza y las alas, y la corona de laurel aparece en el mismo lugar que la vasija esférica que sostiene la figura de Bou-Ficha, mientras que las dos mujeres que flanquean al animal aparecen en la misma actitud en los dos ejemplares.

Pasemos, en segundo lugar, a intentar clarificar la funcionalidad de la estancia, y la posible significación de la escena en ese particular contexto, tema éste sobre el que se han barajado diversas hipótesis (*vid supra*). Como mausoleo sólo aparece claramente en la Tumba de los Nasonii. Tampoco nos resulta muy convincente, aunque por motivos en esta ocasión más subjetivos, una adscripción termal. Esta eliminación se debe fundamentalmente a que ninguno de los ejemplares más cercanos en el tiempo y en el espacio, a saber, los hallados en Córdoba y Valladolid, se encuentra en este contexto, considerándose un *cubiculum* el primero, y un espacio de representación alejado de la zona de baños el segundo. Además, los paralelos iconográficos en este tipo de ambientes son los más antiguos.

No debemos descartar por completo una significación matrimonial en el mosaico de la Valmuza, al hilo de la teoría de Darmon sobre la casa de las Ninfas de Nabeul, que López Monteagudo *et alii* recogen para el mosaico de Fuente Álamo. Sin embargo, en estos dos casos se localiza en lugares identificados como *cubicula*, funcionalidad ésta muy poco probable para una estancia de las características de la salmantina, como ya se ha señalado en el apartado precedente. Tampoco podemos rechazar una significación alegórico-filosófica con matices religiosos, igualmente apuntada por Darmon como posible lectura del programa iconográfico de Nabeul y defendida recientemente por Fernández-Galiano, que considera el complejo charro como un santuario dedicado a Diana y las ninfas. A ello habría que añadir su aparición en contexto religioso (cristiano) de las placas de revestimiento mural encontradas en diversos lugares del Norte de África.

Pero no podemos dejar de apuntar una posible elección del tema simplemente siguiendo las modas imperantes en la época. La escena de Pegaso y las Ninfas podría ser reflejo de la intencionalidad del propietario de escoger para sus espacios públicos o de representación un tema que demuestre su alto nivel cultural. En este sentido, podría ponerse en relación con el pasaje de Fulgencio, ya mencionado, en el que la creación de la fuente simboliza la donación del saber a las musas, y que esta donación constituya el motivo por el que se le represente, coronado de laurel, como la alegoría misma de la sabi-

duría. Pudiera ser reflejo también de unas tendencias filosóficas de corte neopitagórico con las que el propietario acaso simpatizara.

Una vez elegido el argumento, la representación más o menos acertada del mismo pasa a depender del grado de conocimiento que de la iconografía propuesta posean tanto el propietario como el artesano que la ejecuta, así como del marco en que la misma ha de insertarse.

Esta consideración puede ser la causa de que en ocasiones aparezcan desnudas, en otras vestidas, ora engalanan al caballo con guirnaldas, ora le asean y den de beber. Quizá en el inicio de la iconografía se diferenciaron las musas –en relación con el mito narrado por Nicandro– y las ninfas –como divinidades de las fuentes–, unificándose y confundiéndose posteriormente. Estas pueden ser las razones de las diferencias que encontramos en ejemplares tan cercanos como los de La Valmuza y Almenara de Adaja, así como justificar el hecho de que el caballo vallisoletano no aparezca alado.

Temas ornamentales de ábsides y brazos de la cruz

En torno al cuadro central de Pegaso y las ninfas se desarrollaban, en los brazos del aula cruciforme, dos esquemas decorativos simétricos¹⁸⁵, a E. y O. dos temas avenerados o conchas vistas en su cara interna y a N. y S. (lám. Vb) cuatro canastos diagonales, con ánfora central, que organizan una decoración de tallos rematados en cuadrípetalas y frutos redondeados que ocupan todo el campo del mosaico (un fragmento del lado meridional aún se conserva *in situ*).

Tanto el tema figurado como los ornamentales se guarnecían además con cenefas: el de Pegaso, de dentro a fuera con una banda negra que enmarcaba la escena, orla de postas y un doble fileteado de teselas negras que encuadraba una composición de roleos de acanto y cornucopias; las veneras igualmente por dos filetes negros sobre teselas blancas que enmarcaban en el exterior e interior una rosca de lises; los temas florales, por último, definidos también por una banda negra, desarrollaban dos cenefas, una de postas y otra de cálices trífidos contrapuestos y adyacentes.

La venera es uno de los temas formales y simbólicos más antiguos en la historia del arte¹⁸⁶. Elemento femenino, “lunar”, húmedo, la concha –como los caracoles y las ostras– son, según Eliade, símbolos de las fuerzas acuáticas, fecundas, sexuales; vinculada a la mujer por la semejanza con sus órganos genitales, en el mundo clásico se asocian habitualmente a encarnaciones femeninas, ninfas¹⁸⁷ o diosas, entre las que destacó Afrodita que, nacida de una de ellas, ilustra el lazo místico entre la divinidad y

su principio. Y este simbolismo del nacimiento y regeneración fue el que inspiró la función ritual de las conchas y el mismo que, desde la prehistoria, le ligó a su simbología funeraria. Tal hecho explica su utilización en sarcófagos con el tema del *thiasos* marino, donde el nacimiento de Venus de la concha del mar era intercambiable con el retrato del difunto en la venera (o con ésta vacía), que así alcanza la inmortalidad¹⁸⁸.

La virtud, pues, sagrada de las conchas acabó transmitiéndose a su imagen como a los motivos decorativos en que a veces se transforma, sea un amuleto profiláctico o la cubierta de un ábside. En este último caso se insertó ya desde el helenismo en la arquitectura del culto a nuestra diosa, cuya concepción urania y asteria, celeste y astral, sugiere que su símbolo, la venera, tuviera connotaciones cósmicas, redundantes en el significado de la semicúpula del ábside, cuando ésta se dispusiera bajo ella¹⁸⁹.

Así se explica igualmente el término venerar, acto de reverencia que se profesa a personas u objetos situados bajo el ábside y comúnmente acompañados de la concha, como sintéticamente expresan nichos (placas-nichos emeritenses) y arcos (vano oriental de ábside de S. Pedro de la Nave, Teodora en el mosaico de S. Vital de Rávena, etc.) con esta representación plástica¹⁹⁰.

Sea lo que fuere, la concha –aparte su carácter reverencial o de puro relleno decorativo¹⁹¹– suele identificar en el mosaico romano un ambiente acuático (termas)¹⁹² o una escena donde el agua y sus encarnaciones mitológicas desempeñan un papel importante¹⁹³ o ambas cosas a la vez, como ocurre en la *villa* de Jurançon, Pont d'Oley (a 3 Km de Pau, Francia)¹⁹⁴.

En este caso de estructura y decoración tan similar al nuestro, las veneras tapizan dos ábsides de una sala terminal triconque cuya exedra central se decora con Neptuno entre dos nereidas.

Más allá de este vínculo acuático, por lo demás lógico, el uso de la concha está ligado estrechamente a la descripción formal del arco de herradura que es el que aparece en la planimetría de La Valmuza. Villalón y Cerrillo al estudiar las relaciones entre aquel y la venera¹⁹⁵ consideran que tal arco se fundamenta en el campo de la plástica en su asociación con la concha, más por razones de ideología que puramente funcionales o de diseño. A veces incluso la forma absidal, referida originalmente a la presencia de la venera, distingue algunos espacios con pavimentos gallonados en los que se mostraría precisamente la relación entre forma y símbolo parlante. Aparte del nuestro de La Valmuza citan otro no demasiado alejado dentro también de la *Lusitania* en Santiago de Ben-cáliz (Cáceres). Aquí bajo las ruinas de una ermita medieval se localizó una zona de termas perteneciente a una

villa romana¹⁹⁶. Esta se componía de un aula rectangular a la que se añadieron en los siglos IV y V, un gran ábside oriental y otra habitación absidada menor, ambas de herradura. Esta última decorada con un mosaico en forma de concha igualmente ultrasemicircular presenta un aspecto general muy parecido al tapiz salmantino. Cerrillo piensa además que la especial tipología de las ruinas debió de favorecer la cristianización del lugar, cosa que guarda también un cierto parentesco con La Valmuza, donde la ermita se asienta sobre construcciones romanas inmediatas al aula cruciforme de Pegaso.

En cuanto a los teselados al N. y S. ya señalamos su conservación parcial. Conocemos asimismo el desarrollo de su decoración gracias a un bosquejo de Gómez-Moreno, aunque el sistema de orlas está alterado respecto al dibujo más antiguo de Secal. El campo pavimental se organiza mediante cuatro vasos o canastos diagonales –situados en los ángulos del cuadrado– y una cratera central. De aquellos parten tallos sinuosos y delgados rematados en cuádrupétalas y frutos redondeados que tapizan toda la superficie musiva.

Naturalmente y por principio, flores y frutos no tienen por qué tener otro carácter que el puramente decorativo, pero en el contexto del aula salmantina bien podrían subrayar, siquiera con el grado de hipótesis, un valor semantizado, regenerativo, en consonancia con los temas de Pegaso y la venera.

Si las composiciones vegetales de superficie son muy escasas en la meseta N¹⁹⁷, el uso compositivo de vasos o crateras diagonales es frecuentísimo en el mosaico tardío pagano y cristiano¹⁹⁸, aunque su redacción formal se preste a distintas soluciones.

Los esquemas diagonales desarrollando una composición axial han sido estudiados por Lavin¹⁹⁹, y entre nosotros Torres les ha dedicado también algunas páginas al analizar los mosaicos de la *villa* del Prado²⁰⁰. Se trata de un patrón cuyo origen remonta a las bóvedas de arista romanas y cuya capacidad ornamental deriva en gran medida de su multiplicidad de puntos de vista. Su aplicación a pavimentos indica, según Lavin, el deseo de tratar el área solada como una unidad. Ordenados unas veces por las figuras de las estaciones (La Chebba, Túnez), árboles (Antioquía), acantos (Dugga, *Thuburbo Maius*, ambos en Túnez) o sobre todo vasos angulares (Udna, Túnez; Banasa, Marruecos); aplicados por lo común a mosaicos figurados de variada temática, el factor que los unifica es el desarrollo vegetal (racimos, zarcillos, acantos, pámpanos, etc.) que partiendo de los esquemas diagonales tupe y disciplina la distribución del campo musivo.

Los paralelos son muy numerosos²⁰¹ tanto en el oriente del Imperio (Antioquía) como sobre todo en el norte de África, documentándose los primeros ejemplares

40 en el segundo cuarto del siglo II (La Chebba), aunque la popularidad del motivo se alcanzaría particularmente en el siglo III (*Hippo*, Argelia; Banasa, *Thuburbo Maius*, etc.) para en la cuarta centuria (Dugga) remitir y simplificar la exuberancia de fronda y vides, acentuándose la tendencia hacia una organización más abstracta de la superficie del suelo²⁰².

Fuera de esta área es difícil trazar su difusión y en *Hispania*, como señala Torres, la formulación del tipo según el cuño africano no ha tenido ningún éxito, aunque el uso de elementos compositivos afines como las cráteras diagonales se registra por doquier en época tardía.

El esquema de La Valmuza parece, sin embargo, una simplificación de las alfombras africanas con temas de prolijos emparrados, compendiados aquí en una fronda escueta y multicolor de flores y frutos, que sustituye cráteras angulares por canastos de cuerpo trenzado y elimina toda referencia figurada, reduciendo el tema central a una pequeña crátera.

Una cierta familiaridad en la composición de nuestro teselado se rastrea en la parte central del supuesto *trichinium* de la *villa* de Almenara de Adaja²⁰³, cuadrangular también y en donde las cráteras gallonadas desparraman acantos que envuelven el campo musivo, describiendo un espacio central donde se inscribe un elemento floral muy estilizado de dieciséis pétalos.

Más pertinente, sin duda, que el esquema es en nuestro mosaico la propia definición de tipos fitomorfos: tallos largos y delgados rematados en una suerte de campanillas y frutos redondeados. Efectivamente, flores y frutos similares brotan de los acantos que a guisa de roleos orlaban la cenefa del mismo pavimento vallisoletano. Torres ya observó que si las guirnaldas de este tipo son universales en el mundo antiguo, desde los primeros ejemplos helenísticos hasta los de época cristiana, en su realización concreta hay un elemento diferenciador basado en la presencia de aquellos tallos, flores y frutos, que precisamente caracteriza a una serie de pavimentos hispanos²⁰⁴. En tres mosaicos de La Olmeda, en uno de Cabezón de Pisuerga, en dos de la *villa* del Prado, en uno de Alcázar de San Juan, en dos de Almenara de Adaja y en un fragmento de Quintana del Marco, encontramos el mismo aire de familia de nuestro teselado²⁰⁵.

Aunque la factura de las florecillas en cada uno de estos pavimentos es diferente, lo que nos interesa destacar es el parentesco con el fragmento de Alcázar de San Juan, sobre cuya estrechísima relación con nuestros mosaicos después abundaremos al referirnos a los del peristilo.

Respecto al sistema de orlas, los paralelos más cercanos se rastrean en los de las *villae* del Prado, Almenara de Adaja y las leonesas de Quintana del Marco y Navatejera. Con-

cretamente con la formada por cornucopias imbricadas y hojas de acanto que parten de dos florones –muy similar a los roleos con florecillas y frutos que guarnecen el cuadro de Pegaso– y que han servido a Torres para distinguir un taller que trabajaría en dichas mansiones²⁰⁶.

En cuanto a las orlas menores (postas y cálices), su relación con los roleos puede observarse igualmente en Navatejera y Almenara²⁰⁷, incluso en Alcázar de San Juan (cálices yostas) aunque aquí con menor contundencia²⁰⁸. Por fin, el tema menos común de las cenefas es el que decora las roscas de las exedras con una especie de lotos avolutados. Gran similitud (aunque con las volutas invertidas) muestran unos pequeños fragmentos de Quintana del Marco, otros tipos afines, si bien transformados en esquemas cuádrupétalos, se documentan en Almenara, Rieves (Toledo)²⁰⁹, *villae* de nuevo claramente enlazadas con La Valmuza desde el punto de vista ornamental, como veremos en el siguiente apartado.

2.4

El área del peristilo

La excavación de 1984-1985

En los meses de octubre de 1984 y 1985 se realizaron dos intervenciones arqueológicas, dentro del plan de investigación del Museo Provincial de Salamanca, dirigidas por María García Morales y Luis Serrano Piedecabras²¹⁰.

El yacimiento se extiende por una superficie mínima de 5.000 m² con estructuras romanas imbricadas con las actuales. Del conjunto pueden destacarse tres zonas, las dos primeras simplemente prospectadas, y sólo la última excavada:

A) Aula cruciforme, de la que como ya señalamos restan algunos fragmentos musivos y otros de fábrica, aprovechados en una vivienda actual. En torno a esta estructura quedan varios vestigios de otras dependencias sobre las que se han practicado enterramientos en época altomedieval.

B) Construcciones de viviendas de operarios agrícolas superpuestas a edificaciones romanas en una potencia de más de un metro. Por ejemplo, la dependencia absidata, que se ha descubierto bajo las actuales paneras de la finca con un mosaico geométrico y paredes de 1 m. 30 cm. de altura decoradas con pinturas.

C) Área de la excavación al SE (lám. IIa) del aula cruciforme con la localización de una vivienda de peristilo. Las

operaciones arqueológicas permitieron exhumar parcialmente el patio central del mismo y una serie de habitaciones dispuestas al E, NE y SE. El conjunto de la edificación seguía un eje NO-SE, salvo una de las habitaciones que responde a otra orientación.

En el patio se encontraron gran cantidad de vestigios de pizarras planas, lo que permite suponer que estuviera pavimentado con este material. Menos fácil resulta la interpretación de una masa de piedras y ladrillos paralelos unidos con argamasa situados en el centro mismo del patio.

El corredor o peristilo se tapizaba con teselados geométricos, aunque algunos tramos se cubrían simplemente con pavimentos de mortero.

Sólo se excavaron algunas estancias abiertas al E (NE y SE) y NO del peristilo. Todas presentaban planta rectangular y eran de diverso tamaño y regularidad destacando, por su estructura, una cripta abovedada de paredes estucadas a la que se accede mediante siete peldaños, situada en la esquina NE.

Cinco de estas salas llevaban un pavimento de hormigón (habitaciones nº 45, 46, 47, 51 y 54), formado por una capa de cantos rodados de talla variable cubierta por una lechada de argamasa de cal y ladrillo machacado; dos estancias, sin embargo, se decoraban con mosaico geométrico y policromo (nº 49 y 50). El hallazgo en una de aquellas de una gran mancha de ceniza con la mayoría de los materiales metálicos localizados en la excavación, induce a pensar que nos encontramos en un área industrial. Actividad por la que también abogan la rudeza (mortero) o sencillez de diseño (teselados) de los pavimentos, la falta de estancias absidadas y el empizarrado y pobre construcción del patio central, todo ello en contraste con la zona occidental del aula de Pegaso con estructuras y ornato musivo más suntuario.

Desgraciadamente la estratigrafía de la *villa* era inapreciable con estructuras a una profundidad que oscilaba entre los 25 y 40 cm. Sobre ellas descansaba la tierra removida por acción del arado, a lo que debe acusarse la práctica desaparición de los muros o su reducida altura y la gran escasez de materiales. De aquellos, los más altos no superan los 20 cm. con una anchura de 40 a 50 cm. La fábrica es de mampuesto de piedras (cuarcitas, areniscas, pizarras), a veces unidas en seco y otras con mortero de cal y tiesto. Sobre esta base, excepcionalmente, van ladrillos revestidos por revoco de cal que oscila entre 1 y 10 cm. y cuyo color debía de variar dependiendo de la altura del mismo.

Respecto a los materiales, sólo tres monedas, en la campaña de 1984: un *dupondius* de Lucio Vero, un *folis* de Constantino y otra de un emperador con una corona radiada en pésimo estado de conservación. Numerosos los

fragmentos de vidrio, muy triturados y poco significativos. Más abundantes los restos cerámicos, entre los que predomina masivamente la cerámica común frente a la escasez de TSH, la mayoría tardía. De los materiales metálicos destacan los de hierro, clavos sobre todo, y otros utensilios propios de las *villae*: una espátula, un cincel, un hacha, una palomilla, una punta de lanza, etc.; entre los de bronce, escasísimos, una pequeña campana y algunos vestigios de difícil clasificación. Del análisis de los restos óseos, por fin, se desprende su pertenencia a animales salvo nueve fragmentos humanos; de aquellos las especies que se reconocen son las de la fauna actual de la zona con la excepción del ciervo y el corzo, desaparecidos hace tiempo.

A pesar de lo reducido del área excavada y pobreza de materiales, del análisis de los cerámicos combinado con la tipología de los mosaicos puede aventurarse una cronología que arrancase a fines del siglo II d.C. para alcanzar su apogeo en la segunda mitad del siglo IV.

La desaparición de la *villa* debió de producirse quizás por un incendio, según evidenció la intervención arqueológica, aunque su datación sea problemática.

Lo que está fuera de duda es su reaprovechamiento como necrópolis visigoda, hecho que coincide con otras *villae* del Duero: Aguilafuente, Palazuelos de Eresma, ambas en Segovia, Baños de Valdearados en Burgos o Los Villares (Villanueva de Azoague) en Zamora y que en la mansión salmantina afectó también al área del aula de Pegaso.

Las tumbas, de las cuales se excavaron ocho, se localizaron sobre muros, mosaicos y el propio patio del peristilo. De lajas de pizarra y sin ajuar sólo una con pequeña jarrita y una hebilla de cinturón anular permite fechar la necrópolis entre los siglos VI-VII.

Mosaicos del peristilo: Ala NO, SE y NE

Los pavimentos del peristilo presentan un mismo esquema de reticulado de bandas salvo una pequeña franja en la esquina SE de octógonos secantes. Por dicha razón realizaremos una ficha técnica y descriptiva primero de los de las alas NO y SE, que son idénticos, y luego del mosaico del ala NE, con cenefas y temas inscritos distintos, para finalmente abordar en conjunto el análisis de todos los teselados.

Mosaico del ala NO y SE (lám. III)

Fecha de excavación: Octubre 1984 y 1985.

Excavadores: M. García Morales, L. Serrano Piedecasas.

Dimensiones: Se desconocen.

Técnica musiva: *Opus tessellatum*.

Tamaño medio de teselas: En la cenefa blanca perimetral

son más gruesas, en orlas y campo del mosaico más pequeñas, aunque no se poseen dimensiones.

Colores y materiales: Negro (pizarra local: S. Pedro de Rozados); blanco (cuarcitas), rosa (porcelanita local); amarillas (fangos carbonatados: arcilla con granos de cuarzo, que se encuentran en estado natural); rojas (arcilla cocida).

Localización: Ala NO y SE del peristilo.

Situación actual: *In situ*.

Estado de conservación: El corredor NO ya en el momento de la excavación se encontraba en muy mal estado de conservación por acción del arado. Cubierto después por una capa de arena se desconoce cuál es su situación actual, pero a la vista de un reconocimiento del lugar hace algunos años, debe de ser mala.

Cama del mosaico: Aunque no se excavaron los lechos de los mosaicos, ya que no se extrajeron, la falta de teselas en algunos puntos permitió analizar su subestructura. Según los datos de excavación las teselas apoyaban en una capa de argamasa que reposa en un lecho de arena fina y suelta, algo más compactada en la base, cuyo componente actuaría de elemento de control de dilataciones que evitan abombamientos.

El lecho de arena descansa sobre una base bien nivelada: lechada de cal y pequeños fragmentos de ladrillo, similar al hormigón hidráulico, pero más fino en grosor y textura.

Por fin, el espacio comprendido entre las teselas y la base del mosaico era de 10 cm.

Descripción: De fuera adentro se desarrolla primero una banda monocroma blanca de teselas gruesas que bordea el perímetro del pavimento. Entre dos filetes negros después, orla de peltas con volutas policromas con apéndice trifido (*Le décor* 58, g)²¹¹.

El campo del mosaico por su parte se organiza en una retícula de casetones ortogonales bordeados por una cenefa de follajes de hiedra (*Le décor* 64, d) con tallitos avolutados y contrapuestos. Los cuadrados se enmarcan bien por una línea de cálices trifidos invertidos y adyacentes (*Le décor* 62, a), envueltos a su vez en una cinta ondulada en degradación oblicua con perspectiva lateral (*Le décor* 61, d), o bien en una onda con fondo degradado horizontal (*Le décor* 60, e). Cada uno de ellos inscribe cuatro acantos diagonales y concéntricos a los que se superpone una cuadripétala.

Mosaico del ala NE (lám. IVb)

Fecha de excavación: Octubre 1984.

Excavadores: M. García Morales y L. Serrano Piedecosas.

Dimensiones: Se desconocen. Más estrecho que el de las alas NO y SE.

Técnica musiva: *Opus tessellatum*.

Tamaño medio de las teselas: *Idem* al anterior.

Colores y materiales: No analizado, pero es de suponer que idénticos a los anteriores.

Localización: Ala NE del peristilo.

Situación actual: *In situ*.

Estado de conservación: Presenta los mismos problemas que las otras alfombras.

Cama del mosaico: No analizada. Debe suponerse una subestructura similar a la descrita.

Descripción: Banda monocroma blanca perimetral. Orla después, entre dos filetes negros de cálices trifidos invertidos y adyacentes (*Le décor* 62, a). El campo del mosaico se organiza mediante retícula de casetones ortogonales, cuyos lados se guarnecen de una lacería policroma de trenzas de dos cabos y cuatro nudos, mientras las esquinas de los cuadrados se ocupan por cuadrados blancos. Cada casetón inscribe a su vez en sus vértices peltas afrontadas idénticas a las antes descritas entre cuyos segmentos cóncavos se localizan florones con aspa central.

Análisis: El esquema de casetones o reticulado de cuadrados con bandas que delimitan aquellos es uno de los más sencillos, antiguos y difundidos del mosaico romano occidental (*AIEMA* 323)²¹² desde el siglo I de la era hasta el V.

En los últimos años ha sido abordado su origen y desarrollo en los talleres del Ródano -que Stern denominó *à décor multiple*- por J. Lancha y en el caso hispano por Fernández-Galiano, al estudiar un pavimento de *Complutum*²¹³.

Nuestro esquema parece relacionarse con un patrón itálico que imitaba techos de *lacunaria* estucados. Su origen remonta a época silana y en la de Augusto cobra una forma específicamente musiva dentro de la técnica blanquinegra, desarrollándose a partir del siglo II de manera policroma, primero en Ostia y Roma, y hasta principios del siglo IV en Aquileya, con la particularidad de que todos estos pavimentos tienen una decoración exclusivamente figurada: animales, pájaros, *xenia*, etc. De los viejos modelos itálicos derivarán el resto de los mosaicos de las distintas provincias romanas.

En *Gallia* el esquema de bandas y cuadrados es tan frecuente que Stern pensó que el tipo se crearía aquí o al menos el tema irradiaría desde los talleres rodanianos. Sin embargo, según Lancha, parece que se trata de un grupo que, arrancando de modelos transalpinos, crea un estilo provincial propio caracterizado por una neta tendencia a agrandar los casetones y acentuar el paso de la simple retícula de compartimentos a la de compartimentos ligados por una trenza u otro tipo de cenefa, perdiendo toda referencia arquitectónica.

No excesivamente frecuente en las provincias orientales, a pesar de los ejemplos antioquianos y chipriotas (Nea Paphos), su irradiación por las occidentales es bastante precoz en el S de *Gallia* (Narbonense) y el NE de *Hispania*,

entre el 50 y el 150. El apogeo del esquema será en el siglo II, salvo en las provincias que no lo emplean más que a través de las imitaciones rodanianas: *Pannonia*, *Germania* y *Britannia*, donde hay que esperar a la época severa.

En el N de África, de *Tripolitania* a *Numidia* el cartón está bien difundido, desde modelos blanquinegros a policromos de fines del siglo IV (Djebel-Oust) con la particularidad de que los casetones se separan muchas veces mediante cables sencillos, lo que coincide con muchos de los patrones hispanos.

En la Península Ibérica la composición es abundante a lo largo de toda la época romana. Sin embargo, como dice Fernández-Galiano existirían distintos modelos de cenefas recuadrantes que conviene estudiar por separado.

En nuestro caso éstas no son muy habituales. La del ala NE parece una simplificación del esquema de casetones separados por cable, que se conoce en *Hispania* al menos desde el siglo II en la Casa Basílica de Mérida en variante blanquinegra y en numerosas casas de *Italica*, policromos y concebidos con una acusada originalidad. Además de otros en la *Baetica*: Cártama (Málaga), y Jimena de la Frontera (Cádiz), y en la costa mediterránea: Moncada (Valencia) y Torre Bell-Lloc (Gerona), el mayor número de pavimentos hispánicos con esta cenefa se localiza entre los mosaicos tardíos del centro peninsular²¹⁴.

Sin querer ser exhaustivos se le puede rastrear en las *villae* de Las Tiendas y la de Solana de los Barros, ambas en Badajoz²¹⁵, en la de Albesa (Lérida) y Artieda de Aragón (Zaragoza)²¹⁶, y en el valle del Duero en las de Quintanilla de la Cueva (Palencia)²¹⁷, Puente Almuhey (León)²¹⁸, Requejo (Zamora)²¹⁹, y las sorianas de Los Quintaneros y Cuevas de Soria, en esta última en cuatro ocasiones²²⁰.

Esquema y dispositivo recuadrante son pues muy comunes en las *villae* de la meseta a lo largo del siglo IV, sin embargo la formulación exacta tanto en la cenefa como en el motivo inscrito en el casetón sólo tienen dos paralelos pertinentes, uno en la alfombra de la habitación nº 2 de La Olmeda (Palencia)²²¹, con ciertas disimilitudes que, en cambio, alcanzan la pura identidad en otro tapiz de Alcázar de San Juan²²².

Pero más allá de este parentesco que podría ser casual, las cenefas y flores inscritas del teselado del ala NO y SE son de nuevo idénticas a otro de los fragmentos musivos (del peristilo) de la misma *villa* manchega²²³.

Efectivamente, estricta concordancia en los follajes de hiedra y en la línea de cálices trífidos, envueltos en una cinta ondulada o bien en una onda, y por último en el mismo esquema vegetal central con acantos diagonales a los que se superpone una cuadrípeta. Mínima diferencia: la orla externa de peltas salmantina en Alcázar de San Juan se sustituye por una onda²²⁴, pero nuestras peltas

vuelven a aparecer en otro fragmento alcazareño, menos avolutadas, si bien desempeñando la misma función marginal de bordura exterior²²⁵.

Por último, en la esquina SE del corredor, parcialmente aislada por la banda de contorno de peltas contrapuestas y como solución al problema del cambio del mosaico del ala NE al de los acantos, aparece una pequeña franja de octógonos secantes. Estos se diseñan en negro sobre el fondo teselado blanco e inscriben triángulos negros unidos por los vértices en los hexágonos y una suerte de cruces de Malta en los cuadrados.

El esquema de octógonos secantes ha sido ya estudiado por uno de nosotros²²⁶. Se trata de un tema que en la musivaria se conoce desde la Casa del Fauno de Pompeya y pervive hasta los siglos VI y VII en las iglesias jordanas. Su particularidad más notable resulta de ser un patrón harto frecuente en el Mediterráneo Oriental y Norte de África y bastante raro al Norte de los Pirineos y los Alpes, si no inédito en gran parte del occidente del Imperio. Es significativa también su abundancia en *Hispania*, sobre todo en época tardía hasta convertirse en tema casi privativo de las basílicas paleocristianas y lugar común de las *villae* bajoimperiales de la Meseta. Tal proliferación en el mosaico y en la pintura (*Clunia*, Santa Eulalia de la Bóveda), quizás explique su éxito entre los relieves hispano-visigodos (Cabeza del Griego) o su repetida aparición en las iglesias asturianas (Santullano, San Miguel de Lillo, San Salvador de Valdediós, Santiago de Gobiendes) y miniatura mozárabe (Biblia de Juan de Albares, entre otros manuscritos), por no hablar de los atauriques geométricos sobre piedra y estuco o azulejería andalusíes.

Abundando sobre el tema, idéntico esquema y fileteado en negro sobre fondo blanco se repite en la cercana *villa* de La Vega (Villoria-Villoruela, Salamanca)²²⁷, aunque los motivos inscritos sean distintos (*vid. infra*).

En cualquier caso, el dispositivo de triángulos, aspas y cruces de La Valmuza vuelve a emparentarse, con pocas diferencias, con otros dos mosaicos de octógonos de la Meseta Sur: uno de Las Tamujas, Malpica del Tajo (Ciudad Real) y otro de S. Blas, Gárgoles de Arriba (Guadalajara)²²⁸. Pero lo más sobresaliente del diseño de nuestro tema, coincidente con los antedichos teselados, es el tratamiento diferencial para cuadrados, con trazos rectos de teselas y hexágonos, dispuestos en dientes de sierra²²⁹, lo que ha sido considerado por Fernández-Galiano como un argumento —entre otros estilísticos y formales— para hablar de un mismo taller que trabajaría en ambas *villae* manchegas²³⁰. Obrador que, como veremos, estaba estrechamente relacionado con el que intervino en Alcázar de San Juan, cuyos vínculos con La Valmuza se hallan fuera de toda duda.

Estancias n° 45, 46 y 48 (excavación de 1984) y 51 y 54 (1985), soladas de hormigón; n° 49 y 50, teselados con alfombras geométricas.

Sala n° 50 (lám. IIb)

Las coincidencias entre los mosaicos de la mansión salmantina y los de las *villae* manchegas citadas no acaban en el peristilo o el aula de Pegaso. La pieza n° 50 de nuestra casa presenta una vez más el mismo esquema de otro pavimento alcazareño, más aún, análogo repertorio decorativo de coronas de hojas de laurel alternadas en oblicuo con cuadrados sogueados y espacios intermedios ocupados por peltas avolutadas, con la única variante de la banda perimetral de peltas contrapuestas en el mosaico salmantino y follaje de hiedras en el de Alcázar²³¹.

Tal esquema (*AIEMA*, 339), definido como una composición de superficie de círculos y cuadrados que determinan rectángulos de lados mayores cóncavos, es otro de los más populares en el mundo tardío²³².

Propio de la *pars occidentalis* del Imperio, según Lancha se trata de un cartón sencillo conocido en África desde la primera mitad del siglo II y copioso después no sólo en este territorio, sino también en *Italia, Gallia e Hispania* hasta el siglo V. En época tardía se impregna de un sentido más ornamental y barroco, como se observa en las basílicas de *Monastero* (Aquileya) o Tarrasa en aquella misma centuria, alcanzando incluso la época medieval.

Pero donde resulta más significativa su abundancia es en las *villae* bajoimperiales del centro peninsular: en Requejo (Zamora), La Malena (Azuara, Zaragoza), Los Términos (Monroy, Cáceres), El Prado (Valladolid) –en esquema lineal– etc.; sin olvidar, sobre todo, los tapices toledanos de Las Tamujas²³³ y Talavera de la Reina²³⁴, el primero prácticamente idéntico al ya citado de Alcázar de San Juan.

Por si ni fuera suficiente tal cúmulo de concordancias entre el teselado de La Valmuza y los pavimentos manchegos, éstos han sido considerados obra de un taller que también trabajó en la *villa* de San Blas (Gárgoles de Arriba)²³⁵, donde existe un aula cruciforme dobleabsidada²³⁶ idéntica a la salmantina, cuyo teselado, del que sólo se conserva un fragmento, era de más cuidada factura que los del resto de la mansión, subrayando así la dignidad del ámbito que tapizaba. Como hemos analizado más arriba, este particular tipo de estructura (diferente, aunque vinculado a las trícoras y tetraconques) no es muy común en la edilicia de las *villae* tardoantiguas conociéndose sólo otros siete casos: Aguilafuente, Vegas de Pedraza, Santervás del Burgo,

Sádaba, Gárgoles, Torre Águila y precisamente La Valmuza, si bien aquí la traza sea en herradura.

Por tanto –otro más en la suma de argumentos aducidos– creemos sobradamente razonable asociar a un mismo obrador itinerante los pavimentos del peristilo y habitaciones orientales con el mismo que intervino en Alcázar de San Juan y las otras dos *villae* manchegas, sin olvidar su participación en algunos del Duero, especialmente Almenara de Adaja.

La proximidad geográfica y los estrechos paralelos de aquellas (Alcázar, Malpica, Gárgoles) obligaron hace ya algún tiempo a plantear su existencia²³⁷, que incluso se ha querido extender a otros palacios del área del Tajo²³⁸, reconociendo que tales mosaicos “*están bajo la misma corriente artística que los de Toledo, Ciudad Real, Madrid o Guadalajara*”.

Torres, partidaria de una difusión más matizada²³⁹ dentro de la submeseta S, ha insinuado asimismo sus conexiones con los teselados de la cuenca del Duero estableciendo lazos entre el pavimento floral del aula cruciforme salmantina y una orla del mismo tipo en Alcázar de San Juan, relacionada con el presunto taller de Almenara-Prado²⁴⁰.

Sala n° 49 (lám. Va)

Mosaico de teselas gruesas de pizarra azul oscuro entre las que se insertan otras blancas describiendo cuadrados (encabalgados).

Para sus excavadores “*todo parece indicar que se trata de una reforma posterior a la construcción de la villa*”. Sin embargo, pavimentos bícromos y de teselas bastas son frecuentes en las *villae* tardías²⁴¹. En el caso de La Valmuza, decoración sumaria y tosquedad de las teselas deben entenderse a nuestro juicio no tanto como resultado de una reforma posterior, sino como la manifestación utilitaria de un espacio funcional sin pretensiones en una pieza del peristilo, donde cinco habitaciones (n° 45, 46, 48, 51 y 54) tienen simplemente pavimentos cementicios.

Sala n° 1

Debido a su mal estado de conservación no se limpió durante la campaña de 1984. A pesar de ello, según sus excavadores parece tratarse “*de un tema geométrico con hojas de acanto muy similar al del ala NE del corredor*”.

2.5

Ensayo de síntesis

Villa romana situada en el *territorium* de *Salmantica*, con una cronología que abarca al menos desde el siglo II

a la segunda mitad del IV, fase a la que pertenecen los restos conocidos desde el siglo XIX y los excavados entre 1984-85. Destruída después y abandonada, sus vestigios fueron reaprovechados como necrópolis en los siglos VI y VII. Ocupación mozárabe durante la primera Repoblación a partir de la cual se convertirá en una granja monástica de la que derivó la actual alquería.

Tipológicamente presentaría una planta compleja acaso con dos patios: el primero situado al SE, organizador de un espacio dedicado probablemente a actividades industriales, y otro al NO, de carácter noble con salas absidadas y mosaicos figurados entre los que destaca el de Pegaso.

Los paralelos son notables con dos *villae* de la misma *Lusitania* de complicada planimetría y estructuradas por dos peristilos: Torre de Palma (Portalegre) y La Cocosa (Badajoz). Parecen menos evidentes con otras de la meseta como Los Quintanares (Soria) y Almenara de Adaja (Valladolid), aunque en los cuatro casos hallamos soluciones triconques y tetraconques, emparejadas desde el punto de vista ideológico y constructivo con el aula cruciforme bilobulada de La Valmuza. Fórmulas planimétricas cuya abundancia en la segunda mitad del siglo IV en otras mansiones del Duero hace sospechar una relación, si no sólo económica, por lo menos ideológica, con el clan familiar o círculo de *potentiores* ligados al emperador Teodosio.

El aula de San Julián se corresponde estrictamente con un grupo de plano idéntico, variante de los modelos trícoros o tetrafoliados antedichos: Sádaba (Huesca), y Vega de Pedraza (Segovia), mausoleos; Santervás del

Burgo (Soria), Gárgoles (Guadalajara), de función indeterminada, y Aguilafuente (Segovia), recinto termal, al decir de sus excavadores; todos ellos, pertenecientes a *villae* tardías.

Por traza e iconografía del tema musivo, la estancia de Pegaso y las Ninfas podría tratarse igualmente de un *triclinium* (u *oecus*), más difícil un mausoleo, una sala termal o incluso un pequeño *sacellum* o templete religioso. Provisionalmente –y siempre a expensas de nuevos datos– nos inclinamos por una solución triclinal, a pesar de ciertos argumentos balnearios nada desdeñables, *triclinium* entendido como espacio de prestigio, representativo, ámbito donde se confunden la imagen áulica, la “resistencia” o síntesis cultural tardopagana y la sacralidad que imprime el poder.

El estudio de los mosaicos permite diferenciar dos obradores o cuando menos, dos grupos de artesanos especializados dentro del mismo taller: uno que trabajó en el aula de Pegaso y otro en el peristilo SE. Tales *officinae* o equipo de operarios son los mismos que intervinieron en las cuencas del Duero y Tajo, cuya unidad arqueológica refrenda el análisis de nuestros teselados. El primero, sobre todo en el de Almenara de Adaja, donde también se registra el tema de Pegaso y las Ninfas, iconografía exclusiva de ambas quintas dentro del conjunto de la Península Ibérica, aunque su redacción sea distinta; el segundo, en la de Alcázar de San Juan y otras *villae* manchegas, aquella estrechamente vinculada con la de Gárgoles, precisamente uno de los paralelos más exactos del aula valmuzana, abierto asimismo (?) al patio peristilo. (F. Regueras y E. Pérez Olmedo)

3

Mosaicos de Zaratán (Campilmojado, Pino de Tormes)

3.1

Las circunstancias del hallazgo

Tuvo lugar, de forma casual, en 1884, cuando se descubre parte de un mosaico romano durante la realización de tareas agrícolas. Inmediatamente se notifica el hecho a la Comisión de Monumentos de Salamanca, que realiza una intervención con el fin de determinar la naturaleza de los restos. El resultado es la localización, junto con otros vestigios romanos, de dos superficies musivas, una de las cuales se exhuma en su totalidad, mientras de la otra sólo se excava un pequeño fragmento.

Estas novedades se recogen en una detallada Memoria enviada a la Real Academia de la Historia y a la de Bellas Artes de San Fernando, incluyendo, además, un dibujo del teselado más completo. Este último, realizado por el profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca, D. Manuel Huerta Fuentes, desgraciadamente no ha podido hallarse en ninguna de las instituciones men-

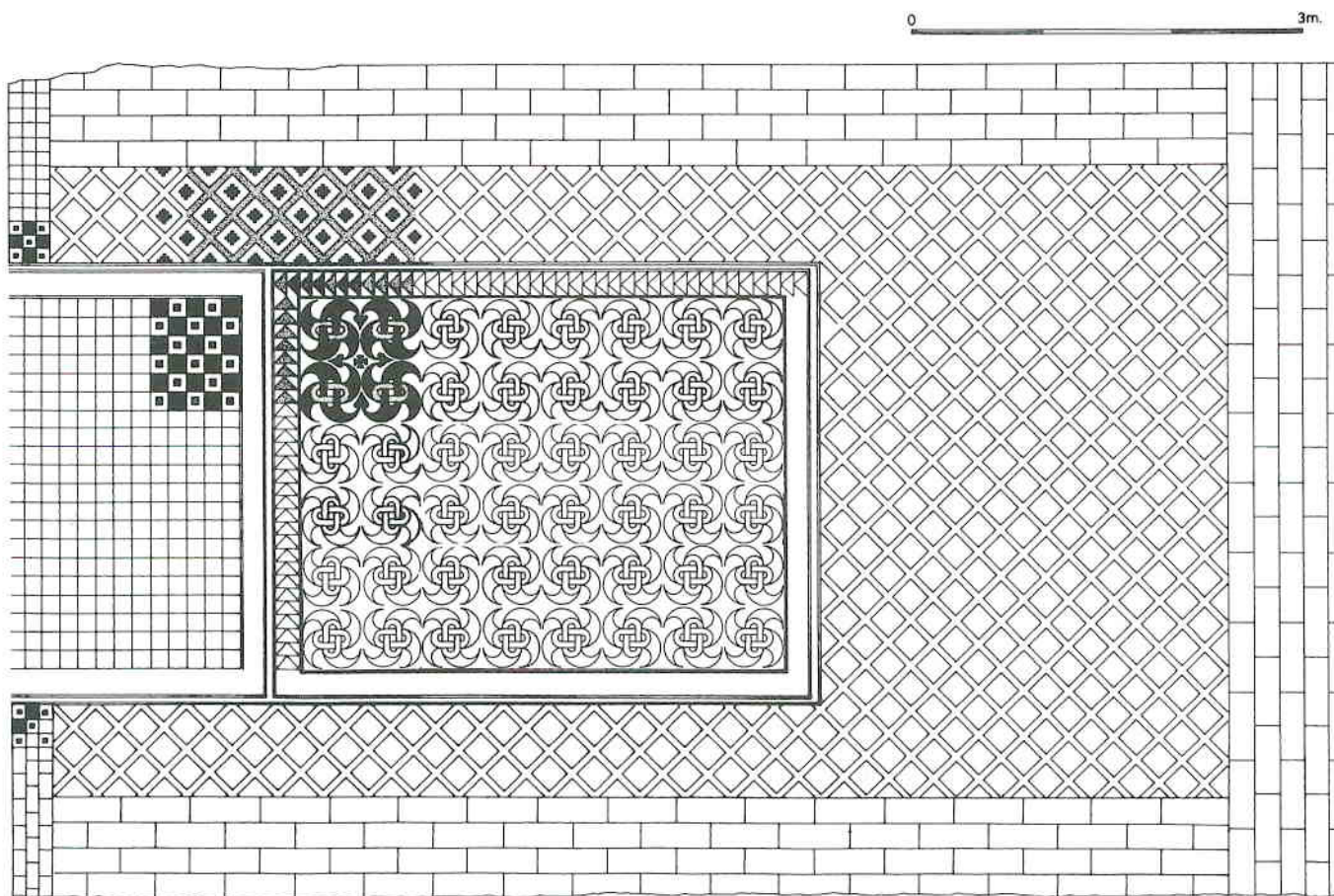
cionadas. La única reproducción conocida del mismo la debemos al padre Morán²⁴² que, en su *Reseña Histórico-Artística* incluye una fotografía del diseño, actualmente en el Museo de Salamanca²⁴³ (lám. VIb). Sobre esta base hemos realizado un diseño (fig. 20), ayudándonos de la descripción para algunos detalles del borde.

Mejor suerte ha corrido el informe sobre el mosaico, redactado por el Presidente de la Comisión, D. Fernando Araujo, y conservado en los archivos de la Real Academia de la Historia. Del mismo reproducimos literalmente los fragmentos alusivos a la localización y descripción de ambos pavimentos:

“En la falda del cerro donde se halla situada la hermosa casa de recreo que los Condes de Cabaña de Silva han hecho construir, junto á la vaya del Palacio de los Oballes, próximo a Zaratán y no lejos del Tormes, se encuentra un extenso valle, no ha mucho tiempo roturado para aprovecharlo en la siembra de cereales, y en el que se tropieza a cada paso con trozos de

47

20 Mosaico de Zaratán (dibujo A. Rodríguez).



48 ladrillos de remota antigüedad, y algún que otro pedazo de baldosa de color oscuro con rústicas labores grabadas en su superficie...”

“...observóse que, mezclados con la tierra, salían algunos pedacitos de vidrio perfectamente geométricos, y piedrecitas coloreadas recortadas con extraordinaria regularidad”.

“...procedióse con cuidado a las excavaciones, hasta que se logró descubrir en su totalidad el notable mosaico que nos ocupa, recubierto por una capa de tierra de medio metro de espesor”.

“Mide este mosaico, de forma rectangular, 60,98 metros cuadrados, teniendo de largo 10,30 metros y de ancho 6,92, y estando compuesto de piedrecitas cúbicas, de un centímetro aproximadamente de arista, de mármoles o pastas duras de diferentes colores, algunos de los cuales se encuentran en estado de descomposición, junto con algunas piedrecitas de vidrio verde; estas son semejantes á las empleadas en el opus greamine y algunas á las utilizadas en el opus alexandrinum”.

“Hállase encuadrado el mosaico, por los lados de N, S y O, por una faja blanca donde hay compartimentos azules de 0,70 a 0,80 metros imitando las hiladas de piedra de un muro de sillería; cerrando el cuadro por la parte de oriente cuatro estrechas fajas paralelas, de 0,70 metros cada una, alternando las blancas con las azules, dentro de este sencillo marco se descubre un elegante fondo cuadrículado, cuyos cuadritos de 0,20 metros de lado se hallan perfilados con azul sobre blanco, y cuyo centro se adorna con otros cuadritos de 0’06 metros compuesto de piedrecitas azules y rojas”.

“Sobre este fondo general del pavimento destácanse, formando como elegante alfombra, de rectángulos de diversa extensión y labor, que, partiendo del lado oriental del mosaico, se prolongan hasta algo mas de los dos tercios de su longitud. El primero de estos rectángulos mide 2 metros de ancho por 2,69 de largo, y se compone de un fondo uniforme de cuadrados azules y blancos alternado de 0,12 de lado y hallandose cercado este fondo por todos sus lados, excepto el de oriente, por una faja roja de 0’19 metros de ancha, que es una de las partes mas destruidas de las obras sin duda por ser las piedras de este color, menos resistentes que las otras a la humedad. A uno y otro lado de este marco, pegando con la cuádruple faja oriental del pavimento, se hallan otros dos rectángulos más pequeños de 1,40 metros de largo por 0,68 de ancho cuyo dibujo no es más que una reducción del que acabamos de describir, teniendo sus cuadros 0,80 de lado y los inscritos en los blancos 0,04”.

“Adosado al rectángulo cuadrículado central, y formando como su continuación, destácase en el centro del mosaico otro nuevo rectángulo que mide 3,70 metros por 2,69, adornado con una cenefa de 0,19 de ancho formada por una serie de triángulos azules sobre fondo blanco, cerrada exteriormente por triple filete, blanco el del medio y azules los laterales. El fondo de este rectángulo es la parte más bella del mosaico; fór-

mase en efecto por una linda combinación de líneas curvas triangulares figurando a manera de molinetes o remolinos de color azul con partes rojas de matices más o menos oscuros, enlazándose unos con otros por medio de unas hojas de donde arrancan, y engalanándose los huecos que dejan entre sí cada cuatro de estos molinetes con unas cruces partes azules con partes de vidrio verde”.

“Unido á este extenso pavimento, se ha descubierto por la parte meridional una pequeña porción, correspondiente sin duda a otra habitación contigua y que, á juzgar por la muestra que en grabado figura, compuesta de una linda combinación de octógonos y cuadrados, que posiblemente serviría de cenefa, no es dudoso que sería tan interesante por lo menos como el que acabamos de describir”.

Sobre los muros comenta:

“...son de ladrillo los robustos muros que encierran el mosaico, y de los que existen todavía trozos de medio metro de altura, descubriéndose aún en ciertos sitios restos del zócalo pintado con un color amarillento en el que resaltan unas líneas más oscuras, y cuyo conjunto presenta el aspecto de una superficie compacta muy semejante al estuco”.

La primera publicación sobre el hallazgo se produce en el mismo año del descubrimiento, breve reseña escrita por Cesáreo Fernández Duro²⁴⁴ para el *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Sin embargo, y a pesar del escaso margen temporal, se cometen ya algunos errores, ya que describe como musivo el recubrimiento del zócalo de los muros, o menciona que el teselado menor corresponde a un pasillo, referencia inexistente en el informe de la Comisión. El resto de los autores que hablan del tema, a excepción del ya mencionado padre Morán, se limita a repetir esta somera noticia²⁴⁵.

3.2 Estudio de los mosaicos

Mosaico nº 1

Descripción: Se basa en el informe transcrito *supra* y en la fotografía realizada por el padre Morán sobre el dibujo de Manuel Huerta.

El pavimento cubre una superficie de 60,98 m², con 10,30 m. de largo por 6,92 de ancho, y está compuesto de teselas de 1 cm. de lado en colores blanco, azul, verde y rojo; los dos primeros tonos se consiguen con materiales lapídeos, el verde con pasta vítrea y el rojo seguramente con terracota. La estancia se delimita en derredor por un muro de ladrillo del que se conservan unos 50

cm. de altura, revestido de pintura mural al menos en la parte correspondiente al zócalo.

De ornamentación totalmente geométrica, el tema más complejo se sitúa en el cuadro central, precedido por una alfombra rectangular en uno de los lados cortos, seguramente correspondiente al umbral, y rodeado de un enmarque homogéneo por los tres restantes.

De fuera a dentro, el mosaico presenta en estos tres lados una banda bícroma de unos 70 cm. de ancho, en esquema isódomo (*AIEMA*, 315) de teselas blancas y azules; el dibujo varía, sin embargo, en la parte del umbral, donde constituye una simple sucesión de tres bandas paralelas en oposición cromática de azul y blanco, entendemos que ocupando la misma anchura que la cenefa isódoma. El campo desarrolla un esquema de cuadrículado de filetes triples dentellados bícromos (*Le Décor*, 124c), con las casillas recargadas con otro cuadrado oblicuo también dentellado, en colores azul y rojo.

La alfombra central, de 3,70 x 2,69 m., consiste en una composición homogénea de ruedas de peltas con nudos de Salomón (*AIEMA*, 456) dibujadas con teselas azules y rojas. Las peltas rematan en ápices acorazonados, y en los espacios resultantes se insertan cuádrupétalas azules y verdes. Se encuadra con cenefa de 19 cm. que dibuja espinas rectilíneas cortas y dentelladas (*Le Décor*, 12a), rematadas por tres filetes; todo ello, en alternancia cromática de azul y blanco. El tapiz que precede a este esquema central, delimitado mediante cenefa roja de 19 cm. de ancho, mide 2 x 2,69 m. y desarrolla un simple ajedrezado que alterna cuadrados blancos que inscriben otro azul, con casillas lisas blancas. Se encuentra flanqueado por dos rectángulos de 1,40 x 0,68 m., con idéntico esquema pero a escala más reducida.

Análisis: No es demasiada la información que puede obtenerse del pavimento, ante la sencillez y amplia difusión de los motivos.

El esquema principal, ruedas de peltas con nudos de Salomón, se encuentra con relativa frecuencia en el repertorio musivo, y comienza a utilizarse durante el primer cuarto del siglo II en Italia, aunque existen también numerosos ejemplares que se adscriben a los siglos III y IV. Las características del motivo y los suelos en que aparecen han sido convenientemente recogidos y analizados por Parlasca a propósito de los mosaicos de Tréveris²⁴⁶, por lo que no consideramos necesario abundar en el tema. Solamente señalar que, como bien indica el autor alemán, en la Península Ibérica tiene bastante aceptación y la mayoría de los ejemplares se datan en los siglos III y IV.

En la muestra hispana el esquema puede presentar un desarrollo lineal para conformar enmarques, o bien aparecer en composición de superficie, como ocurre en el

caso que nos ocupa. Mencionamos aquí simplemente los paralelos a este último.

Con los mismos motivos que el salmantino podemos apuntar un pavimento de la *villa* vallisoletana de Almenara de Adaja²⁴⁷, del siglo IV, otro de la Casa del Anfiteatro de Mérida²⁴⁸, del siglo III, y un panel del peristilo de la *villa* de Liédena, en Navarra, datado por Mezquíriz y Blázquez en el siglo II²⁴⁹, si bien Fernández-Galiano lo considera de inicios del IV²⁵⁰. Con cuádrupétalas en los espacios, pero volutas como remate de las peltas, un suelo bajoimperial de la *villa* de "El Ruedo", en Almedinilla (Córdoba)²⁵¹, y otro de la villa romana de Cortijo Auta, en Riogordo (Málaga)²⁵². En un mosaico desaparecido de la calle Don Jaime I de Zaragoza²⁵³, fechado en el siglo IV, se disponen entre las peltas triángulos de borde escalonado, cuadrados de pico y nudos de Salomón. La versión más sencilla del tema corresponde a un mosaico tardío de Tarragona²⁵⁴ y al tapiz rectangular que flanquea el mosaico de la Loba y los Gemelos de Villacarrillo (Córdoba)²⁵⁵, esta vez del siglo II.

El motivo de damero de la alfombra secundaria es también muy frecuente en la musivaria romana de todas las épocas, por lo que no parece necesario un tratamiento a fondo. Únicamente señalar que está ampliamente documentado ya en el mosaico griego de guijarros, e incluso en algunos ejemplares hispanos datados en el siglo VII a.C.²⁵⁶. El tratamiento particular que recibe en nuestro caso, con gradación interna para conseguir cierto efecto tridimensional no es, sin embargo, tan frecuente, y se considera derivado de motivos helenísticos; Fernández-Galiano realiza un análisis bastante detallado del mismo a propósito de un teselado tardío de Fraga (Huesca)²⁵⁷, por lo que estimamos suficiente remitirnos sólo a los paralelos hispanos. Además del citado pavimento oscense, presentan este esquema en superficie uno del Camino Viejo de las Sepulturas, en Balazote (Albacete)²⁵⁸, que combina cuadros en gradación con otros lisos; también otro de Villaverde Bajo (Madrid)²⁵⁹, en el que alternan cuadros oscuros recargados con cruces, con claros que incluyen cuadraditos en contraste. Se utiliza como cenefa en un suelo de Gárgoles (Guadalajara)²⁶⁰ de la primera mitad del siglo V, con gradación en colores alternos, así como otro de la *villa* de Santa Cruz, en Cabezón de Pisuerga (Valladolid)²⁶¹, de mediados del siglo IV.

La retícula oblicua resulta bastante conocida, asimismo, desde época republicana, y se mantiene con relativo éxito hasta el siglo IV, si bien con algunas variantes. Como el caso concreto que nos ocupa, y centrándonos en la Península Ibérica, podemos apuntar los suelos tardíos de la *villa* de El Romeral, en Albesa (Lérida)²⁶², de Cuevas de Soria²⁶³ y de Los Quintanares, de Rioseco de Soria²⁶⁴.

50 El motivo de enmarque del campo principal, triángulos en línea o “espina de pez”, es habitual en la musivaria romana desde el alto Imperio; en la muestra hispana predomina, como motivo complementario, en teselados bajoimperiales fundamentalmente lusitanos, aunque se documenta también en *villae* tardías del Norte peninsular²⁶⁵.

En conclusión, y a la vista de los paralelos apuntados, podemos adscribir este mosaico cronológicamente a un momento tardío, posiblemente no anterior al siglo IV.

La distribución de los espacios sobre la superficie del suelo, por otro lado, parece apuntar a una funcionalidad triclinar: alfombrilla de entrada ante un recuadro central ornado con el tema más vistoso y complejo, que se rodea por los tres lados restantes de bandas con diseño más simple destinadas a colocar los lechos.

Con respecto a la decoración mural, es bastante probable que se trate de un zócalo imitando los revestimientos marmóreos, ya que “...fondo amarillo con líneas más oscuras en resalte...” es la forma habitual de representación

pictórica del “giallo antico”, uno de los materiales más preciados y utilizados para este tipo de ornamentación.

Mosaico nº 2

Descripción: Al sur del anterior se descubrió parte de otro mosaico que sólo se excavó parcialmente, al parecer, perteneciente a una habitación contigua. En el informe, la parte exhumada se describe como una cenefa, cuyo esquema sería una “...linda combinación de octógonos y cuadrados...”, por lo que seguramente se trate de un diseño de octógonos adyacentes determinando cuadrados (*AIEMA*, 344).

Análisis: La falta de cualquier otra alusión a policromía, características del dibujo o detalles internos hace muy difícil una aproximación estilística o cronológica, teniendo en cuenta la amplia difusión del motivo en la musivaria hispana de todos los periodos, y la multitud de variantes que presenta. (E. Pérez Olmedo).

4

Mosaicos y pinturas de la villa de La Vega (Villoria/Villoruela)

4.1 Contexto histórico y arqueológico²⁶⁶

La *villa* romana de La Vega se halla situada entre los términos de Villoria y Villoruela, en una zona agrícola de regadío muy productiva. Sus coordenadas son 41° 00' 15" de latitud y 01° 41' 50" de longitud (M); hoja M.T.N.: n.º 453 de Cantalpino.

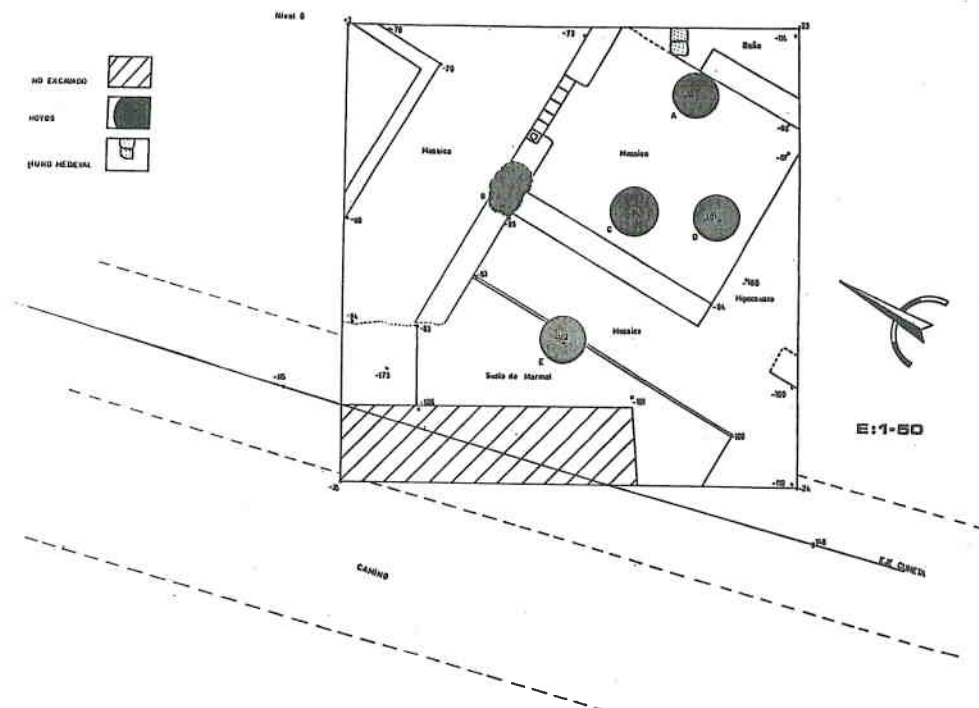
La dispersión de materiales del yacimiento ocupa unas 3 ha., aunque a simple vista no se observan vestigios ni estructuras, que se encuentran a 1 m. de profundidad aproximadamente. A unos 500 m. al Sur se ha localizado una de las necrópolis de la quinta denominada La Rincónada donde se documentan restos de TSHt y monedas de los siglos III y IV coincidentes con los del cercano asentamiento de El Cenizal²⁶⁷.

Hasta 1985 las noticias sobre el yacimiento de La Vega y su entorno eran sumamente vagas, sin que Maluquer hiciese constar su carácter residencial²⁶⁸. Desde entonces se han realizado dos operaciones arqueológicas: una breve (y accidentada) excavación entre los meses de agosto y septiembre de dicho año codirigida por M. García Figuerola y L. Angoso y una prospección sistemática en enero de 1990.

La excavación se llevó a cabo en aquella fecha después de que una zanja hidráulica reventase uno de los

mosaicos luego exhumados. La superficie intervenida fue escasa, tan sólo de 12 por 12 m. habida cuenta del sinfín de problemas con los propietarios de las fincas a lo largo de todos los trabajos. Problemas que afectaron también al correcto discurrir de los mismos, cuando los vecinos "movidos por la curiosidad" destrozaron algunos vestigios musivos; peor aún, el hallazgo de una pintura (ver *infra*) fue tomado como excusa por los dueños del pago para solicitar dinero, llegando a impedir la extracción de la misma, tal y como aconsejaba el restaurador, lo que sólo pudo hacerse finalmente una semana después con presencia de la Guardia Civil. Tan lamentables circunstancias obligaron a que, una vez fotografiados los mosaicos y sin tiempo material para una limpieza mecánica, hubieran de ser de nuevo enterrados.

No obstante, durante la intervención se documentaron distintos ámbitos interpretados al principio como pertenecientes a un área termal: un *hypocaustum* con suelo musivo desplomado entre las piletas de ladrillo (mosaico n.º 3), un pequeño baño semicircular (en el extremo SE de aquel) y los restos de un enlosado de mármol (al O del mosaico n.º 2 y separado de éste por un fino murete) que se creyó poder relacionar con un *apodyterium*. Sin negar el posible uso balneario de tal espacio, la zona excavada (fig. 21) parece reducirse a un ambien-



21 Plano general de la excavación de La Vega, 1985 (según M. García Figuerola).

52 te constructivo situado al S / SE de un peristilo cuya cimentación en esquina, galería pavimentada (mosaico n.º 1) y patio fueron parcialmente exhumados.

El conjunto se organiza a partir de una habitación cuadrangular teselada (n.º 3) a la que se accede a través del corredor del peristilo (n.º 1, A y B). En el lado opuesto al ingreso se localiza el *hypocaustum* y al E el baño semicircular, al que se entra desde aquella pieza. El pasillo más occidental (n.º 2) limita con el enlosado de baldosas de mármol, apenas separados, como acabamos de señalar, por la débil pantalla de un pequeño murete.

A lo largo de la excavación se recuperaron 150 fragmentos cerámicos (común romana, de tradición indígena, TS y paredes finas), algunos vestigios de vidrio, de clavazón metálica y varios restos pictóricos entre los que destacó el antedicho panel de 230 por 70 cm. que representa a un jinete alanceando probablemente a una fiera. En ningún momento se detectó estratigrafía, pues la tierra removida alcanzaba hasta los 60 cm., situándose algunos teselados 30 cm. más profundos.

A pesar de estas limitaciones, la prospección realizada en la villa y necrópolis en 1990 proporcionó suficientes argumentos cerámicos y numismáticos alto y bajoimperiales (aun con la escasez de hallazgos superficiales) que acreditan la larga pervivencia de la mansión a lo largo de todo el Imperio.

Seguramente sobre sus ruinas se levantó una iglesia visigoda, toda vez que en un pago cercano conocido como La Ermita se encontró hace años un fragmento de friso decorado similar a los de Salvatierra de Tormes²⁶⁹. Por fin –y en fecha indeterminada–, aprovechando sus despojos se asentaría un poblado medieval o moderno desaparecido, responsable sin duda de los silos abiertos sobre los mosaicos (n.º 3).

4.2

Estudio de los mosaicos

Presentamos en primer lugar una ficha técnica del conjunto musivo, ya que, debido a los avatares de la excavación, no fue posible precisar datos parciales de cada uno de los pavimentos.

Excavadores: M. García Figuerola y L. Angoso.

Fecha de excavación: Agosto/septiembre de 1985.

Dimensiones: Se desconocen con precisión.

Técnica musiva: *Opus tessellatum*.

Tamaño de teselas: Desconocidas, aunque puede calcularse a una media de 0,5 a 1 cm.

Materiales: Desconocidos, posiblemente caliza y terracota.

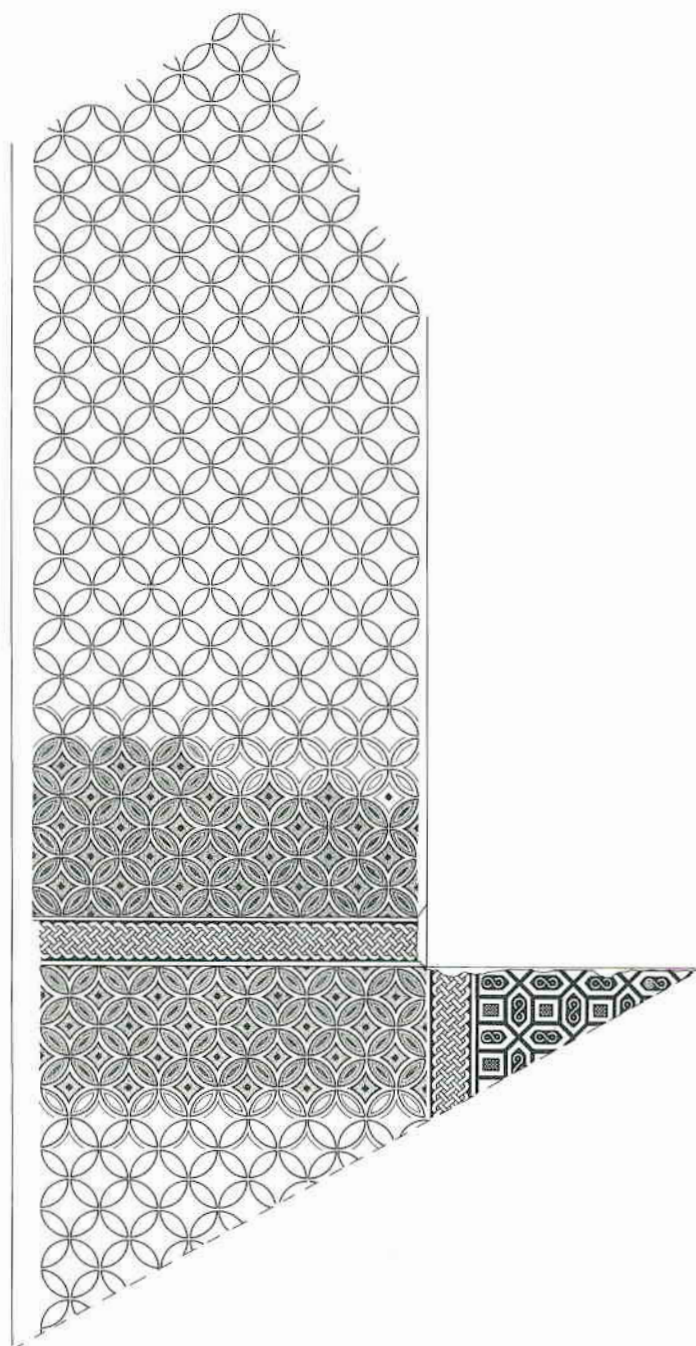
Colores: Blanco, amarillo, rojo y negro.

Localización: n.º 1 (esquemas A y B): corredor del peristilo; n.º 2: pasillo occidental; n.º 3: sala central cuadrangular.

Lecho del mosaico: No analizado.

Situación actual: *In situ*, tapados inmediatamente después de la excavación.

Mosaico del corredor del peristilo: N.º 1 (fig. 22 y lám. VII a y b).



Tapiz continuo compuesto por dos esquemas de círculos (A) y octógonos secantes (B). A intervalos y coincidiendo con el quicio que limita el umbral y la sala cuadrangular o señalando el recodo y cambio de dirección del corredor, aparece una cenefa con una trenza de seis cabos (AIEMA 199). Desgraciadamente, a partir de las fotografías, no puede determinarse cuál sería el sistema de sutura entre el mosaico y el muro, quizás una banda de teselas rojas de terracota más gruesas, como suele ser habitual en los pavimentos tardíos.

Esquema A

Composición ortogonal de superficie de círculos secantes describiendo una serie continua de cuadrifolios y cuadrados curvilíneos (AIEMA 437). Ambos inscriben en su interior motivos ahusados o cuadrangulares semejantes al mayor, buscando siempre el contraste cromático en la definición de cada uno de los motivos repetidos²⁷⁰.

El esquema, por su sencillez y juego formal, es de una extrema ubicuidad en el mosaico romano, aunque existen muchas variantes cromáticas y de motivos inscritos²⁷¹, con superposición a veces de otro patrón geométrico independiente²⁷².

El tema, según Ovadiah²⁷³, sería una creación propia de los mosaístas. Documentado en Pompeya²⁷⁴ en el siglo I de la era, pervive no sólo hasta los siglos V y VI, sino que incluso, en opinión de Barral²⁷⁵, es uno de los diseños claves en la configuración de los pavimentos medievales. En *Hispania* tienen además un interés suplementario, pues traducidos a las tres dimensiones son un *pattern* clásico en la relivaria paleocristiana²⁷⁶ e hispano-visigoda²⁷⁷, desde los más tempranos de Cabeza del Griego hasta los frisos de San Juan de Baños de la segunda mitad del siglo VII, convirtiéndose en tema fundamental de la orfebrería (corona de Recesvinto del tesoro de Guarrazar)²⁷⁸.

En la musivaria los ejemplos y paralelos serían innumerables por lo que remitimos a la bibliografía²⁷⁹. De todas formas, cabe subrayar que nuestro esquema es un lugar común entre los teselados hispanos, densidad que se acrecienta especialmente en los de las *villae* tardoantiguas de la Meseta, donde se documenta en un pavimento teodosiano de La Olmeda (Saldaña)²⁸⁰ y en otros de la cuarta centuria de Villafáfila²⁸¹, El Val (Alcalá de Henares)²⁸² y Los Quintanares (Rioseco de Soria)²⁸³, sin querer ser exhaustivos. Por otra parte, los motivos inscritos de nuestras flores y cuadrados cóncavos encuentran su referente más cercano en un mosaico del corredor S de Los Villares (Santervás del Burgo)²⁸⁴ —que se repite varias veces en otras alfombras de la *villa*—, de la segunda mitad del siglo IV, y en la de Gárgoles (Guadalajara)²⁸⁵, cubriendo asimismo el pasillo del peristilo, de la primera mitad del siglo V.

En todos estos ejemplares se observa una acusada tendencia al abigarramiento decorativo y al efectismo cromático a partir de una reducida paleta, rasgos típicos de la musivaria tardoantigua, lo que coincide con la traza e impacto visual del tapiz salmantino.

Esquema B

Composición de superficie con una red o sistema de octógonos secantes (AIEMA 350)²⁸⁶. Se trata de un tipo de decoración geométrica de origen probablemente arquitectónico, raigambre helenística y gran fortuna posterior, que ya hemos analizado en varias ocasiones²⁸⁷.

En nuestro caso, el polígono se define por un fileteado de dos teselas negras sobre fondo blanco. Los hexágonos, por su parte, inscriben un motivo trenzado en forma de ocho sobre fondo negro y los cuadrados, temas cuadrangulares de menor tamaño; a partir de las fotografías, unos parecen dameros policromos bordeados en negro, alternando con otros cuadrados simples enmarcados por teselas amarillas.

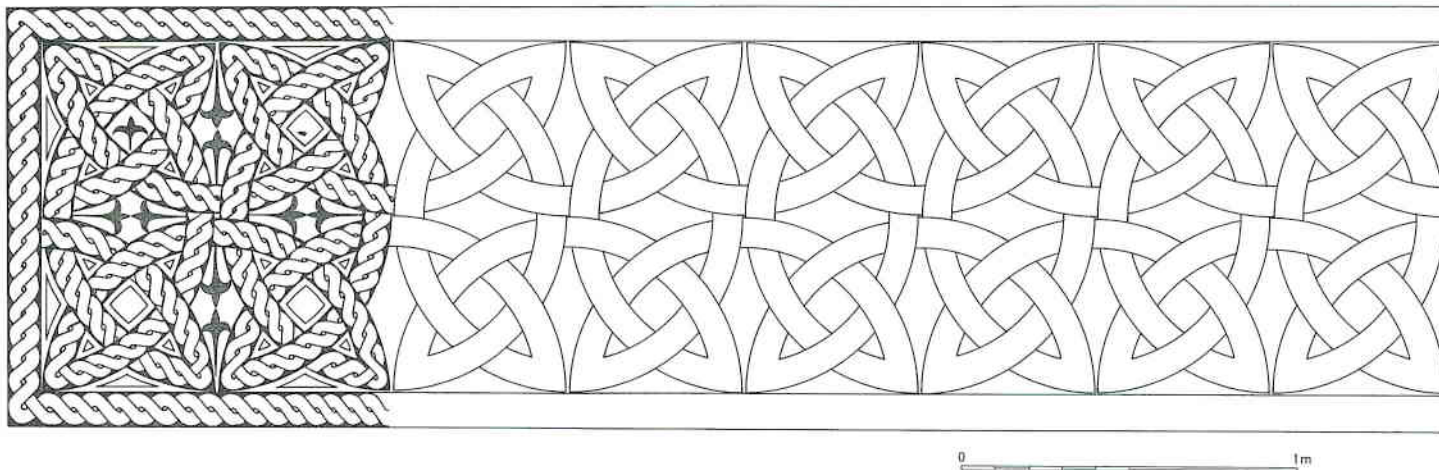
Por sobriedad lineal se empareja con una alfombra del peristilo N de Aguilafuente (Segovia)²⁸⁸ y otras de las *villae* de Dagaroleja (Granada)²⁸⁹ o Bencáliz (Cáceres)²⁹⁰. Tal austeridad diseñativa, compensada de cualquier modo por los temas inscritos, debe entenderse en relación con el papel desempeñado por el mosaico tapizando un corredor de paso, tono menor similar al que adquiere un esquema idéntico en el teselado del ala NE del peristilo de La Valmuza, quinta muy próxima a la nuestra de La Vega.

Mosaico del pasillo occidental (junto al enlosado de mármol). N.º 2 (fig. 23 y lám. VIId).

Difícilmente visible a partir de las únicas fotografías que pudieron tomarse tras su excavación, su esquema es, sin embargo, claramente reconocible: *“Composición ortogonal de cruces de husos en aspa tangentes, dejando entrever una doble composición de círculos secantes y formando rombos cóncavos”*²⁹¹.

La densidad y efectismo del cartón se complica mediante el trazado a compás de los círculos con trenzas de dos cabos, trenzas que también sirven de cenefa perimetral previa a una orla limítrofe con el muro, cuya decoración (quizás teselas rojas de terracota) es imposible determinar a partir de la fotografía. En el abigarrado entrelazo sólo quedan libres pequeños espacios rellenos con triángulos y cuadrados fileteados en negro, para aquellos huecos de igual traza, y tipos cruciformes, para los hexágonos oblongos.

El tema de la cruz de husos —o nudo de Salomón tumbado— (AIEMA 56) puede ser utilizado aisladamen-



te como en la quinta de El Hinojal (Badajoz)²⁹², o inscrito en hilera (o doble red de casetones) como en dos pavimentos de Cuevas de Soria²⁹³, liberándose a veces de esta horma, según aparece en la *villa* aquitana de Montmaurin²⁹⁴, creando una solución intermedia entre la cruz de husos aislados y la trama de círculos secantes, que es el patrón de nuestro mosaico salmantino, donde el tema original se enmascara y oculta.

Relativamente habitual en el Norte de África (*Thuburbo Maius*, Mactar, Achola, Thysdrus, Sabratha)²⁹⁵, en *Hispania* ha sido, al contrario, una composición poco documentada hasta excavaciones y noticias recientes. Tanto Fernández Castro al analizar los teselados de Cuevas de Soria o Rielves (Toledo)²⁹⁶, como Torres, cuando revisa los mosaicos sorianos o los de la meseta norte²⁹⁷, constatan su rareza y su cronología bajoimperial careciendo de paralelismos con anterioridad a la primera mitad del siglo IV, salvo el dudoso caso de Sant Just Desvern (Barcelona)²⁹⁸.

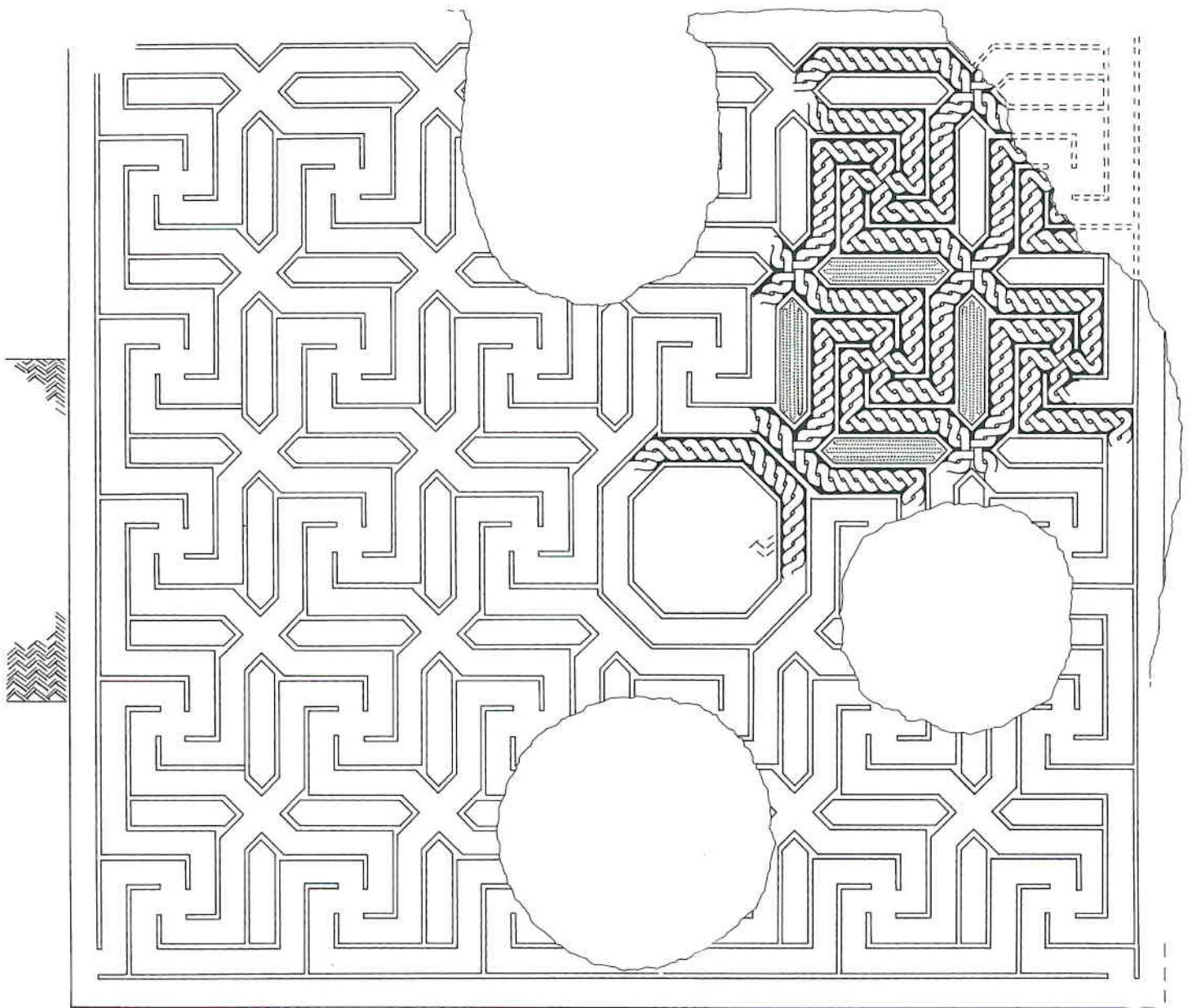
A pesar de que la situación ha mejorado, los pavimentos trazados con este esquema pueden contarse con los dedos de la mano, en franco contraste con la mayoría de los patrones musivos de nuestras quintas, tan repetitivamente similares, si no idénticos. Varios fragmentos, uno de *Uxama*²⁹⁹, otro de la *villa* de Camarzana de Tera³⁰⁰ y por fin un grupo de restos procedentes de La Milla del Río, repartidos entre los museos de León y Arqueológico Nacional³⁰¹; pocas alfombras, empleadas unas veces como composiciones lineales a modo de elementos recuadrantes: panel rectangular de Los Términos (Monroy, Cáceres)³⁰² o en forma de U en Rielves (Toledo)³⁰³. En otras ocasiones—Cuevas de Soria—ocupan el campo que tapiza la cabecera de un ábside³⁰⁴, la superficie de un aula en la antedicha quinta toledana, en Almenara de Adaja (Valladolid)³⁰⁵

y en la de Navatejera (León)³⁰⁶, o el corredor de un peristilo en La Malena (Azuará, Zaragoza)³⁰⁷. Sólo en los dos últimos casos los husos se decoran con trenzas, exactamente iguales a los de nuestro pavimento charro.

Con el tiempo el esquema tendió a simplificar la traza y restringir la paleta, como puede observarse en un fragmento del denominado pórtico A del “palacio de Teodorico” en Rávena, ya del siglo VI³⁰⁸. En cualquier caso, su carácter profuso y pregnancia ornamental le convirtió en uno de los temas favoritos de las basílicas cristianas orientales y del Adriático, dentro de esa *koimé* anicónica que circuló por el Mediterráneo durante los siglos VI y VII³⁰⁹. A ese gusto, si no a la vieja tradición tardorromana renovada de la monarquía astur, se debe su reaparición en los revestimientos pictóricos de Santullano y en la celosía de la ventana S de San Miguel de Lillo³¹⁰.

Mosaico de la sala cuadrada central. N.º 3 (fig. 24 y lám. VIIc).

Único de los mosaicos de la *villa* exhumado en su totalidad, tapizaba una sala cuadrangular que suministra cierto orden al conjunto. Vestigios de un tema polícromo en dientes de sierra ubicados en el centro del lado N indican el umbral de tránsito hacia el peristilo. Perforado por tres silos, el esquema del pavimento es, no obstante, claramente perceptible. Éste lo componen dos de los temas que por separado abundan por doquier en el mosaico romano desde sus más antiguas formulaciones: octógono secantes y meandros de esvásticas³¹¹. No ocurre lo mismo, sin embargo, cuando se vinculan en un solo patrón y menos todavía cuando el tratamiento de ambos diseños se realiza mediante trenzas de dos cabos.



0 1m

56 El esquema (AIEMA 358) puede definirse como una composición ortogonal de superficie formada por octógonos secantes y que se organiza en meandros de esvásticas en trenzas de dos cabos³¹².

Octógonos y meandros son algunas de las tramas favoritas de los musivarios del *África Proconsularis* y *Byzacena* en el siglo II, y es justamente en la segunda de estas provincias, donde encontramos las variantes combinatorias más tempranas de nuestro esquema³¹³. Elaborados siempre en diseños de simple o doble fileteado en negro, muy contrastados sobre un fondo blanco, conocemos al menos seis ejemplares en la región, todos ellos del período antonino-severo. En *Althiburos*³¹⁴, decorando una sala cuadrada de la Casa de la Pesca, escueto tapiz en las Termas del Centro de *Gightis*³¹⁵, mientras que en *Achola* pavimenta el espacio del lecho de un *cubiculum* en la Casa del triunfo de Neptuno³¹⁶ y la exedra H de las Termas del *thiasos* marino³¹⁷; por fin en *Thysdrus* solaban dos ámbitos domésticos, la habitación 16 de la Casa del Pavo³¹⁸ y la n.º 14 de la casa de Jilani Guirart³¹⁹. Recientemente se han publicado³²⁰ los teselados tardíos (fines del IV o principios del V) del denominado Edificio del sátiro y la ninfa de Puppit, uno de cuyos pasillos (V/VI) se reviste con esquema muy simplificado y torpe del motivo que nos ocupa. En él las esvásticas entrelazadas constituyen el núcleo de la ornamentación, mientras que los octógonos se diluyen en formas abiertas donde apenas se intuye el cañamazo poligonal.

Fuera de estas regiones el patrón sólo se documenta esporádicamente: una vez, en el corredor O del Pórtico de los Ríos de la conocida como Casa de los Pórticos de Antioquía³²¹, con ciertos toques de policromía y de época severa; otra, en *Pistoria* (Pistoya)³²², de la primera mitad del siglo III; y por último, decorando el campo de un mosaico absidado de una casa en *Sainte Colombe* (*Vienna*, Vienne) que Lancha sitúa entre el 175-220³²³.

En *Hispania*, en cambio, encontramos paralelos del esquema en un probable tapiz triclinar de *Igabrum* (Cabra)³²⁴, enmarcando un panel con el cortejo de *Dionysos*, tal vez del siglo III; en dos pavimentos de la *villa* de Los Cipreses (Jumilla, Murcia), uno de origen incierto que sólo se conoce por un dibujo del siglo XVIII y otro fileteado en rojo y negro que engalanaba una pieza al N del peristilo de la mansión, ambos del siglo IV³²⁵; y en otro de *Illici* (Elche), perteneciente a la habitación G de la casa de Ibarra, donde sobre los hexágonos irregulares de los lados mayores se distribuye trenza de dos cabos³²⁶.

Es precisamente esta modalidad del cable sogueado, con su modulación textil, barroco abigarramiento y jugosa policromía, la que define específicamente nuestro teselado, de concepción en todo opuesta al linealismo de los ejemplos aducidos. Y no es casualidad, que los únicos paralelos estrictos del mosaico salmantino se localicen en

villae tardías de la meseta hispana, paisaje histórico donde se enclava igualmente la nuestra de La Vega. Así, en dos espléndidas alfombras postconstantinianas, acaso realizadas por un mismo obrador, de la provincia de Soria: la que tapizaba el *triclinium* de Cuevas de Soria³²⁷ y la habitación D, absidata, de San Pedro de Valdanzo³²⁸; en ambos casos conformando un campo musivo cuyo centro se timbra con un motivo quizás “heráldico”, enmarcado por una estrella de dos cuadrados; y en el denominado mosaico del auriga victorioso del *oecus* de la quinta de El Val (Alcalá de Henares, Madrid) de disposición idéntica a los anteriores, si bien presidido por un tema figurado, el auriga vencedor sobre su cuádriga. Similitud que es posible también afectase al octógono central del pavimento charro, el único sin esvástica cableada de toda la alfombra³²⁹, aunque su decoración, a la vista de las fotografías, es irreconocible.

A partir de criterios estilísticos y los datos suministrados por sus excavadores, el teselado podría situarse en torno a mediados del siglo IV³³⁰.

4.3

Pinturas: el panel del *venator* (fig. 25 y lám. VIII a y b)

Las vicisitudes del hallazgo

La decoración pictórica de la *villa* de La Vega ha tenido peor suerte aún que sus mosaicos. Durante la intervención arqueológica de 1985 se descubrieron algunos vestigios con ornamentación geométrica y un gran panel de 230 por 75 cm. en el que se observaba un jinete con lanza, que debió de formar parte de una escena de caza inscrita en un paisaje.

El inusitado descubrimiento que, como se dijo más arriba, generó mezquinas codicias del peor jaez, obligó a retrasar una semana su extracción y a cerrar apresuradamente la excavación, sin tiempo suficiente para documentar con exactitud los teselados. Colmo de infortunios además, extraído y trasladado nuestro lancero para su consolidación, una desgraciadísima restauración acabó por arruinar tan interesante cuadro. Maltrecho y desaguado se conserva hoy en el Museo de Salamanca, donde por un razonable pudor se evita su pública exposición.

A pesar de ello el panel de Villoruera sigue siendo un importante documento arqueológico del pasado de la provincia. Se trata de la primera pintura romana de auténtica entidad que se localiza en Salamanca. Pero lo que hace del *venator* charro una pieza inapreciable es su iconografía, frecuentísima en los mosaicos, pero exigua entre los restos pictóricos de la *Hispania* romana e incluso de todo el Imperio.



La pintura estaba situada en la habitación o pasillo tapizado con el mosaico n.º 2. El muro de soporte era el que corría en dirección N-S y separaba la pieza cuadrangular pavimentada del teselado n.º 3 del citado corredor.

En el momento del hallazgo su conservación era casi óptima, habida cuenta de la extrema fragilidad de los enlucidos pictóricos y del penoso estado en que suelen encontrarse durante la excavación. Además su forma de desplomarse no es nada frecuente, deslizándose en vertical sobre el muro y no vencidos y en negativo los fragmentos sobre el suelo. Efectivamente, la pintura se halló superpuesta al enlucido del zócalo y fragmentada en tres planos principales, de los que el más superficial mostraba la parte hoy conservada. Cabe el supuesto de que un golpe en la parte posterior del muro determinase la caída “a plomo” de una gran parte del panel decorativo, pero resulta más lógico sospechar que la pintura se hubiera desprendido en su zona baja del soporte y que el desplome se produjera por gravedad. Tal hipótesis parece refrendarse por el hecho de que aquel se efectuara al menos en tres momentos, y, puesto que en el último de ellos, el fragmento desprendido, corresponde a la parte superior de la escena representada (jinete), es de imaginar que los dos primeros pertenecerían a la parte baja de la pintura, donde podrían verse el cuerpo del caballo y la presa. Por otro lado, las masas de color que todavía se vislumbran en la lámina correspondiente –por desgracia hoy perdidas– remiten, a nuestro juicio, al cuerpo del corcel. Sea como fuere, el desplome se produjo con posterioridad al abandono de la casa, como prueban la abundancia de grafitos que podían percibirse sobre la pintura.

Apenas descubierta, se avisó a un restaurador que recomendó su cubrimiento con tierra para mantener las constantes de humedad. Hasta ese momento sólo se había limpiado parte del estrato superficial, tal y como puede verse en la lámina correspondiente. Los problemas derivados de la excavación no permitieron la limpieza del resto de los fragmentos hasta el momento de su extracción, justo cuando se localizó la cabeza del caballo, de la que no ha quedado constancia documental. La actuación del restaurador, que se ciñó exclusivamente al conjunto superficial, se llevó a cabo

con evidente descuido e impericia, determinando errores en el acabado, como el de la ubicación de la cabeza del caballo y con ello el sentido mismo de la postura del jinete.

Probablemente fresco en seco, desconocemos las características técnicas de la pintura. Sólo se pudo fotografiar un pequeño resto de mortero adherido a la pared (*trullisatio*) con huellas del cañizo en forma de espina de pez, necesarias para su adherencia a las *directiones* o capas superiores.

Descripción y análisis

A partir de los datos consignados en la excavación, el panel pictórico de La Vega mostraba una escena cinemática inscrita en un paisaje. Entre los fragmentos hoy desaparecidos se advertían masas arbóreas de colores tenues: verdes, amarillos, marrones, de manera que el *venator* -y seguramente la presa- destacaban sobre el fondo paisajístico, concebido asimismo en tonos claros.

El único resto conservado presenta la mitad superior de un jinete que, en un alarde de destreza, se defiende o acierta sobre una pieza que alancea con la mano derecha, mientras con la izquierda consigue mantener el dominio de la montura y tira hacia atrás de las riendas, obligando al corcel a girar la cabeza y acaso a encabritarse en tan súbita parada.

El pintor ha captado la escena desde una perspectiva oblicua, quedando la cabeza del caballo en primer plano, mientras que el brazo que apresta el venablo se contempla como la masa más alejada del punto de visión. Todo ello en aras de un mayor dinamismo, al que contribuye no poco la tensión que se refleja en el brazo izquierdo del jinete, concebido con un fuerte volumen.

El esquema de nuestro caballero es bastante frecuente en el arte antiguo, con pocas variantes. Se encuentra por vez primera en el friso pintado de la fachada de la tumba de Filipo II en Vergina, conocido como la Cacería de Filipo (340-330 a. C.). En esta obra³³¹ (fig. 26), que es punto de partida de un ciclo pictórico y escultórico bien conocido, el de las batallas y cacerías de Alejandro y sus sucesores, encontramos ya, no sólo el uso iconográfico del tema venatorio como retórica y símbolo del poder regio, sino un paso fundamental en la conquista de la profundidad ilusionista, propósito clave de la pintura griega a través de recursos escénicos, como la perspectiva aérea, sombreado, inscripción en un paisaje y escorzos, sobre todo de los caballos, recursos cuyos ecos últimos todavía pueden rastrearse en la postura de nuestro jinete.

El mismo tema se acusa en el mosaico de la cacería de Alejandro del Museo de Palermo³³², que reproduce un original del último tercio del siglo IV (y en uno de los frisos largos del denominado Sarcófago de Alejandro del Museo de Estambul)³³³. Reaparece después en la musiva-

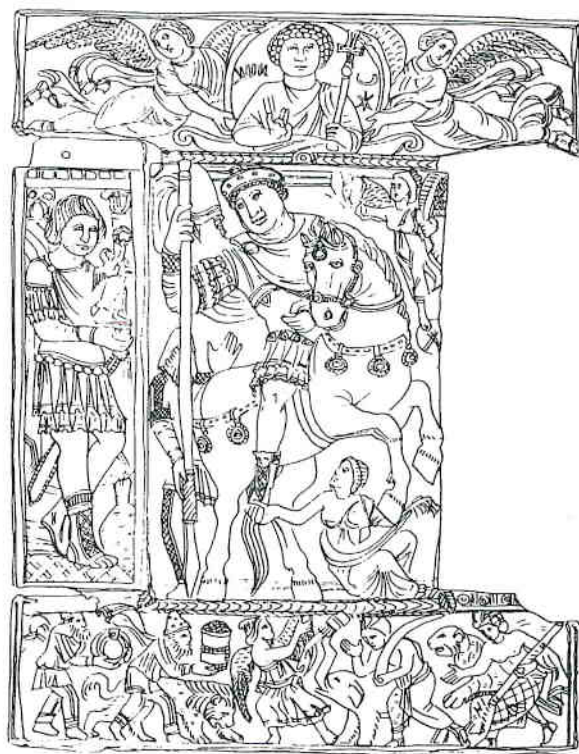


ria romana en un teselado de la primera mitad del siglo III de la *villa* de los *Laberii* en Udna³³⁴ en el triclinio o patio descubierto de la *villa* constantiniana de Antioquía³³⁵ (325-330) en dos ocasiones, percibiéndose ya cierto desaliño formal y una desproporción de tamaño entre jinete y montura. Por las mismas fechas se realizó el mosaico de la Caza Pequeña de Piazza Armerina³³⁶ (lám. VIIIc), en cuyo lado derecho volvemos a documentar el viejo cartón cinegético en una de las variantes más cercanas de nuestro cazador charro.

El tema pervive en el siglo V, en cuya primera mitad debió de realizarse el teselado venatorio que decoraba el pórtico A del denominado “Palacio de Teodorico” en Rávena³³⁷; y más allá de la propia desaparición del Imperio de Occidente, nuestro grupo iconográfico asume en el marfil Barberini³³⁸ (fig. 27), probable imagen triunfante de Justiniano, del segundo cuarto del siglo VI, un especial significado. Retorno y continuidad de un motivo cargado de simbolismo regio, el políptico del Museo del Louvre expresa la potencia del emperador bizantino, coronado por la victoria, al que la Tierra sometida ofrece sus frutos, los pueblos vencidos temen y Cristo, señor del Universo, protege y bendice.

Si el esquema hípico es un *topos* de la imaginería clásica, la presa que se alancea varía en los paralelos aducidos: un león en Vergina y Udna, una pantera y un oso en Antioquía, un jabalí en Rávena, una liebre en Piazza Armerina; por lo que no es posible reconstruir la estampa del animal al que se da alcance, que bien podría ser además un ciervo, caza habitual en numerosos pavimentos y pinturas hispanas.

El caballero salmantino por su parte va aparentemente descubierto, aunque tampoco es posible negar que porte un gorro, acaso de cuero (*galerus*), como el del cazador caído luchando con una pantera del friso cinegético de La Olmeda (grupo 6 de Palol-Cortes)³³⁹; esgrime un *venabulum* a punto de ser lanzado y viste una



túnica azul claro, a modo de *alicula*, con *clavi* oscuros y posiblemente *orbiculi* del mismo color. Del cuerpo del caballo, que apenas se percibe, se conservaba en origen buena parte de la cabeza, frontal al espectador, que lamentablemente se perdió durante las operaciones de limpieza y restauración. No sabemos, ni podremos saber tampoco si el jinete cabalga sobre silla de montar o sobre el *ephippium*, especie de cojín mucho más habitual, que hace las veces de aquella.

El atavío del *venator* muestra la típica moda masculina del siglo IV, especialmente usada por militares y cazadores. En la cuarta centuria se constata un cambio radical en la historia del traje³⁴⁰: del vestido suelto se pasa al cosido y ornado de motivos tejidos, cuya acumulación de elementos (*clavi*, *orbiculi*, *paragandae*, etc.) suele indicar una función elevada, aunque a veces lo utilicen gentes de condición modesta. Sólo desde Teodosio este lujo indumentario se reservará por decreto a una minoría.

Si pocos ejemplos anteriores a Diocleciano documentan la existencia de *orbiculi* (suerte de hombrera redonda o sobre los bajos de la túnica), los *clavi*, bandas o galones que descienden verticalmente desde la espalda hasta la mitad del pecho, se conocen en Siria desde la primera mitad del siglo III. Según Fabre³⁴¹, tal decoración se detecta por vez primera en un fresco de la sinagoga de Dura Europos anterior al 250. A su origen parece refe-

rirse Dión Casio (LXXVII, 3) cuando narra los combates de Caracalla contra los partos y en donde señala que el emperador, no soportando el calor ni las armas, vestía túnica con mangas confeccionada en forma de coraza. Los *clavi* serían una imitación de las *lorae* de aquellas y en su conjunto la túnica de bandas, una interpretación siria de la coraza, en una época en la que, al decir de Vegecio –*Epitoma rei militaris*, cap. XX– la pereza y negligencia de los romanos les llevó a prescindir de sus armas tradicionales, pues las consideraban demasiado pesadas.

Respecto al color azul de la túnica, es muy similar a la que luce el jinete *Marianus* en el mosaico emeritense de la calle Holguín³⁴², de mediados del siglo IV. Más oscura y con anchos *clavi* es la que engalana al lector en la “escena de trono” de Centcelles, que ha sido identificado con un emperador³⁴³. En cualquier caso, conviene no olvidar que el azul es el color que tradicionalmente representaba en las carreras del circo a una de las *factiones* (*veneta*), con las que muchas veces se identificaba la aristocracia.

Como acabamos de ver, es fácil y relativamente común encontrar en la musivaria paralelos ajustados del tema cinegético, esquema figurado y moda de nuestro jinete, en cambio son escasísimas, dentro y fuera de *Hispania*, las pinturas con similar motivo venatorio. Al S de los Pirineos sólo se registran dos ejemplos: las escenas de circo y cacería, de principios del siglo IV, que ornaban el centro de las paredes de una habitación en la casa Suárez Comonte de Mérida³⁴⁴ y el panel recientemente aparecido en una *domus* de la calle Bisbe Cassador de Barcelona³⁴⁵, de la segunda mitad de dicho siglo, con jinete alzando la mano derecha en señal de victoria.

En el primer caso se representan cinco escenas, una de doma de caballo, dos de circo con aurigas vencedores y dos de caza, del ciervo y la liebre. El fondo de las composiciones cinegéticas es una superficie nebulosa, con mínimas referencias paisajísticas. Se subraya así la figura de los cazadores del primer plano, objetivo que igualmente procura el descomunal tamaño de la liebre –caza noble por excelencia entre los romanos– o de los aurigas victoriosos.

Tales rasgos, típicos del lenguaje artístico tardoantiguo (desde el viejo trasfondo del arte provincial), son los mismos que se manifiestan en la pintura de La Vega. Si sobre las insinuaciones paisajísticas apenas podemos juzgar con seguridad, la desproporción del caballero respecto a la montura (a partir de lo que se conservaba de la cabeza) trata de enfatizar su protagonismo en el lance que se desarrolla. Aun así, el gusto por el escorzo del jinete alanceando lateralmente y el corcel embridado que gira el pescuezo, indican, sin la firmeza tridimensional de los cuadros emeritenses, cierto interés ilusionista que en el jinete de *Barcino* parece haberse perdido totalmente.

Es arriesgado, desde esa frágil perduración perspectiva, a falta de otros datos, aventurar o intuir unas fechas. Abad³⁴⁶ supone, para las pinturas de Suárez Comonte, una cronología en torno a principios del siglo IV; más tardía, como ya se dijo, sería la de la calle Bisbe Cassador; en nuestra quinta salmantina, sin embargo, los datos arqueológicos y el análisis de los teselados inclinan a una datación en la segunda mitad del siglo IV, que no casa con la ligereza más antigua que debe de adjudicarse al panel. Bien pudiera tratarse, y no sería caso excepcional, de una instalación en dos fases, decorándose primero las paredes con remodelación posterior de los solados.

En cuanto al significado, los datos y vicisitudes de la intervención arqueológica y del propio hallazgo, no son los más propicios para una ajustada valoración. Desconocemos el ambiente que decoraba, aparentemente un corredor en zona con destino quizás termal, al S de un peristilo no comprobado con seguridad. La iconografía cinegética es además tema universal del arte antiguo en toda época y sobre una amplísima panoplia de soportes (pétreos, cerámicos, metálicos, vidrios, etc.), por lo que su potencial significado, si va más allá del mero adorno, debe establecerse a partir de la función del objeto o el espacio que ocupa la representación.

En el caso de la técnica pictórica, jinetes cazadores y *venationes* de distinto jaez aderezan ámbitos domésticos muy variopintos: uno de los muros del peristilo en Barcelona, sala principal de inconcreto uso, como las de Mérida o la del *Cassegiato degli Aurighi* en Ostia³⁴⁷ de época antonina, con la caza del jabalí y una pantera; en Pompeya engalanan, con motivos similares de luchas entre hombre y animales o de éstos entre sí, la zona media de la pared del *tablinum* y la pared del fondo del peristilo de la *Casa della Caccia antica*³⁴⁸; en otras mansiones ocupan espacios menores, igualmente en el peristilo o el *viridarium*³⁴⁹.

Venationes del mismo signo se utilizaron en otros ámbitos edilicios, como el friso que revestía una pared del *frigidarium* de las Pequeñas termas de *Leptis Magna*³⁵⁰, del segundo tercio del siglo IV, o el que sirvió para decorar hacia el 211-217 el teatro de Corinto³⁵¹. Fuera de la arquitectura doméstica o lúdica, por los mismos años del siglo III, el Mitreo, anejo al campamento militar de Dura-Europos, se enlucía con frescos que representaban a Zoroastro y Mitra a caballo, cazando fieras con arco al pártico modo³⁵².

Este breve inventario de cuadros cinegéticos parece evidenciar una gran coherencia funcional de las pinturas con el destino de la ornamentación. *Viridaria*, peristilos, *tablinum* incluso, por su cercanía al *hortus*, hacen honor, en sus representaciones venatorias, al gusto de los romanos por acoger animales en sus jardines, según una vieja

60 tradición que remonta al *paradeisos* oriental. En las *villae*³⁵³ existían igualmente parques de caza (*theriatropia*) que imitaban los cotos de los reyes helenísticos y sátrapas persas; era moda que aquellos jardines se convirtieran en ciertas ocasiones en una suerte de teatro donde se desarrollaba el espectáculo de la naturaleza y la cacería. Al deseo de eternizar estas puestas en escena idílicas respondería la decoración de nuestras casas campanas.

Igual adaptación al marco manifiestan las *venationes* de teatro, edificio donde, como es sabido, solían representarse espectáculos violentos, más propios del anfiteatro que de la escena; o las del mitreo de Dura-Europos, ámbito misterioso del dios tauróctono, donde la clave dualista del zoroastrismo se expresa en la imagen agonística de la caza.

En el Bajo Imperio el ciclo de las cacerías³⁵⁴ se hizo más frecuente, pues se integró dentro del simbolismo del poder imperial, emulado por los *potentissimi* en sus dominios provinciales, pasatiempo favorito con el que así manifestaban su autoridad sobre el *fundus*. El *topos* milenario de la afinidad caza-guerra adquiere, de este modo, en una sociedad crecientemente militarizada, un sentido cada vez más preciso.

Venationes o monterías, en el desarrollo de estas escenas violentas donde el hombre acaba siempre por vencer, es la *virtus* del emperador la que se exalta y se transmite a sus aristocráticos socios. En su victoria contra la fiera, el cazador se apropia de la energía de la víctima.

Estampa de prestigio, pues, pero asimismo icono profiláctico, pugna y acabamiento del mal que la bestia representa, la imagen cinegética es signo de fortuna y buena suerte. Artemidoro de Éfeso, que escribió en la segunda mitad del siglo II un tratado en cinco libros (*Oneirokritika*) sobre la interpretación de los sueños, se refiere³⁵⁵ a que “*si una persona sueña con que se encuentra en el anfiteatro y consigue dar muerte a un animal, ello es buen augurio y significa prosperidad y riqueza*”. La proliferación del tema sobre todo tipo de objetos

domésticos, y muy particularmente mosaicos: escena de género unas veces, en aparente yuxtaposición inconexa³⁵⁶, trufada otras en clave mitológica (Belerofontes y la Quimera, Meleagro y el Jabalí de Calidón, etc.), subrayaría metafóricamente no sólo la *virtus* del propietario en sus exitosos lances, sus placeres venatorios, sino la venturosa *pregnancia* (*felicitas*) que el icono infunde a la casa entera.

Así se explica, más allá del mero valor decorativo, cierto realismo documental o escenificación mítica, la inclusión masiva de escenas de caza en el ornato de nuestras mansiones tardoantiguas, sobre todo rurales, con algunas salvedades urbanas, entre las que destacan las antedichas pinturas de Mérida y Barcelona. Dentro de las *villae*³⁵⁷, suele ser el *oecus* o sala ceremonial la que se tapiza con esta temática, tanto por su carácter emblemático como porque acostumbra a ser la única sala de la casa que lleva un mosaico figurado.

Fuera de *Hispania*, las escenas cinegéticas se sitúan en vestíbulos, galerías de peristilos, *oecus* y umbrales de éstos³⁵⁸, sin que sean tampoco infrecuentes los baños. Dunbabin³⁵⁹ recuerda algunos norteafricanos en Orleansville, Bordj Rhedir y Ued Athmena, que en pintura pueden extenderse al ciclo venatorio que decora las pequeñas termas de *Leptis Magna*. Ciñéndonos a la propia *Lusitania*, un referente razonable de la pintura salmantina podría ser el vestíbulo o sala de distribución que conduce a los baños y al *triclinium* de la *villa* de El Hinojal, decorado con un teselado que representa la cacería de una pantera³⁶⁰. Acaso a un ambiente similar pertenecería el corredor de La Vega, cuyas paredes se revestían con la escena de nuestro jinete.

Esfuerzo, peligro, paciencia, ardor, astucia, energía, coraje, solaz, retorno atávico a la naturaleza y rito benéfico, ética aristocrática y símbolo de clase, la caza para los antiguos, nos dice Aymard³⁶¹, más que una ocupación era una mística, una metafísica perdida para siempre. (F. Regueras y la colaboración de M. García Figuerola).

5.1

Un descubrimiento reciente

Los vestigios conocidos hasta la fecha en la *villa* de Saelices se localizan en el barrio del Polvorín, al N del pueblo, separado del resto del caserío por el denominado Arroyo Grande, seco en la actualidad³⁶². Los hallazgos se han sucedido, bajo distintos procedimientos, durante la última década (fig. 28).

A principios de los años ochenta se localizaron varios fustes y basas de columnas de piedra arenisca, al realizar obras de cimentación en una casa situada al O de la calle del Molinillo (antes del Palomar).

De nuevo, en 1985, cuando se acometían trabajos de alcantarillado en dicha calle, se descubrieron restos de tejas y ladrillos, algunos fragmentos pictóricos (lám IXb) y de un pavimento reventado por las máquinas. Apareció entonces también, ligeramente al N de lo que semejava el límite de la superficie teselada y en medio de la misma calle, una estructura cementicia de planta circular a modo de aljibe con un conducto para la provisión de agua, que fue igualmente destruido.

En la primavera de 1986 se realizó una cata de 2 por 1 m. y 1,65 m. de profundidad aproximadamente, en una de las cortinas adyacentes al E de la calle donde se habían detectado los hallazgos el año anterior. En ella se documentó parcialmente el extremo de una habitación teselada con un mosaico geométrico y restos de un panel pintado todavía *in situ*. Según su descubridor (Joaquín Rivero) el pavimento se continuaba,

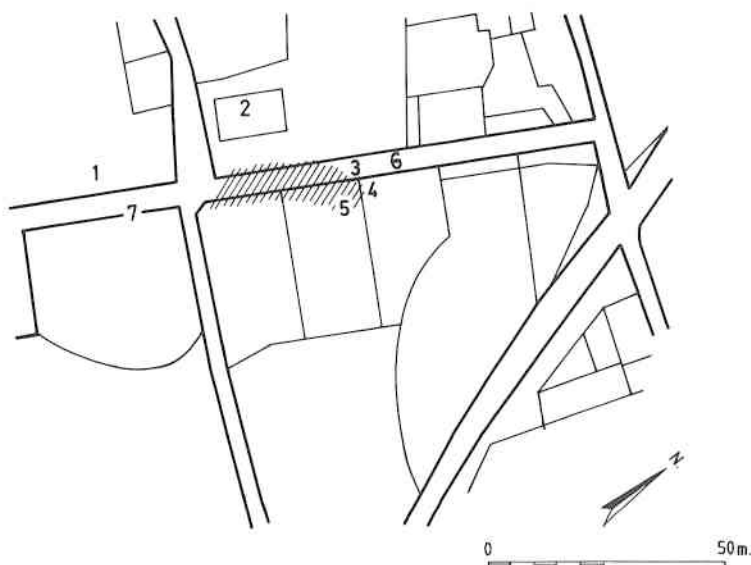
más allá de la cortina, con el ubicado bajo la calle y destruido en 1985. 61

En el invierno de 1995 se exhumaron dos nuevos hallazgos. El primero con ocasión del alineamiento al S de la citada calle del Molinillo hacia el arroyo y la iglesia del pueblo; durante las obras se encontró otra estructura de hormigón de planta en apariencia poligonal, parcialmente derruida. El segundo, producto de una cata irregular de 1 m², llevada a cabo en la cortina contigua al de la del Sr. Rivero y en la que volvió a aflorar el tapiz geométrico documentado hace diez años.

La solicitud y permiso de excavación para la *villa* (M. del Mar Gómez Nieto y M. Concepción Martín Chamoso; *Informe técnico de investigación de los restos arqueológicos de una posible villa romana aparecidos en Saelices el Chico (Salamanca)* 1995), ha permitido llevar a cabo dos intervenciones consecutivas sobre el yacimiento. La primera desde finales de agosto a la segunda quincena de octubre de dicho año y la segunda durante los primeros meses de 1996.

Según informaciones de primera mano a las que hemos tenido acceso, la excavación de otoño de 1995 se ha centrado en el área donde se habían producido los anteriores hallazgos musivos, al E de la calle de El Molinillo. Siempre a tenor de estas novedades y las noticias de prensa (*El Adelanto*, 1-X-1995; *Tribuna de Salamanca*, 4-X-1995 y *El Adelanto*, 15-X-1995) se han realizado cinco catas: unas en las cortinas adyacentes donde se documentaron los dos fragmentos musivos reticulados que, gracias a la intervención arqueológica, han visto confirmada su continuidad pavimental; otras a unos 50

- 1 Estructura probablemente octogonal
- 2 Hallazgos de fustes y basas
- 3 Destrucción de mosaico (1985)
- 4 Mosaico (1986)
- 5 Mosaico (1995)
- 6 Aljibe ?
- 7 Estructura posiblemente relacionada con un jardín



62 m. más al S, en plena calle del Molinillo, con la localización de “una estancia, en la que aparece delimitado un ábside, junto al que aparecieron las basas de dos columnas de estilo clásico y parte del fuste de uno de ellos”, sala posiblemente “relacionada con el agua: una fuente o un estanque”.

En el invierno de 1996 se han exhumado ambos espacios³⁶³. En el primero se documentó un mosaico rectangular reticulado que permite reconstruir el contexto pavimental de los hallazgos musivos anteriores. En el segundo una estructura de mampuesto, probablemente un ninfeo, con cinco exedras o nichos alternativamente cuadrados y semicirculares con restos de pintura y precedido de una suerte de pasillo de pizarra. El más meridional se halla enfoscado de mortero y presenta un orificio de desagüe. El central, abierto al E, da a un ambiente posterior semicircular, con bancada de idéntica traza, y que seguramente abarque el diámetro de toda la estructura, aunque sólo pudo excavar un segmento. En dicho ambiente se vislumbraron vestigios de un posible *hypocaustum*, lamentablemente tampoco intervenidos. Por fin basas y fustes localizados en la campaña de 1995 deben ponerse en relación con este singular complejo.

La movida arquitectura de la *villa* de Saelices con sus exedras curvilíneas y rectangulares, su uso del agua y su ornato de finas columnas, recuerda formulaciones de fachadas de jardines y ninfeos inspiradas en la *frons scenae* del teatro, y más concretamente en el *pulpitum*. Grimal³⁶⁴ cita un modelo pictórico de jardín en Herculano muy similar a la planimetría que nos ocupa. Si además tenemos en cuenta la apertura del nicho central de nuestra estructura a guisa de *valva regia*, la evocación escénica es todavía más evidente. Menos clara resulta la construcción posterior semicircular, de traza con hechura de *cavea*, pero complicada por el barrunto de un posible *hypocaustum*.

En la edilicia vilicaria hispana sólo conocemos un paralelo muy próximo, el edificio denominado de Siete Caños, excavado en 1991 por Arias Fúnez, dentro del magno conjunto de la quinta segoviana de la Cuesta del Mercado donde se ha supuesto nacería el emperador Teodosio³⁶⁵.

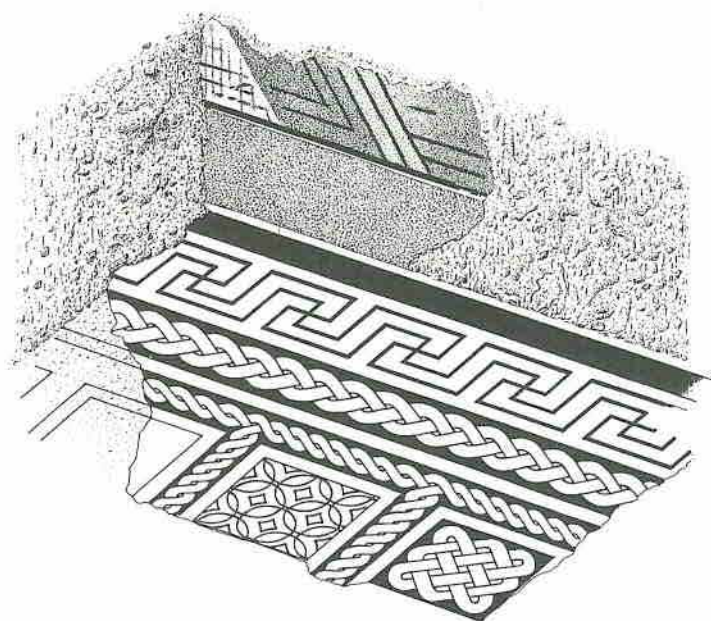
Los exiguos materiales que suministra el yacimiento y el asiento de un hábitat medieval sobrepuesto al romano dificultan enormemente cualquier estimación temporal. Aun así, ciertos vestigios cerámicos y el solapamiento de nuestro edificio por cima de la antedicha estructura poligonal, acaso del siglo II según sus excavadoras, permite sospechar una imprecisa cronología tardía, acorde con el diseño de los teselados.

Los mosaicos

En punto a los mosaicos, su estado de conservación en el momento de los primeros hallazgos (1985, 1986 y 1995) era excelente debido a la capa de arena inferior que los recubría, sin adherencias de ninguna clase, no así durante la intervención de 1996, con disgregación parcial de las teselas de terracota. El tamaño de éstas oscila entre 0,5 y 1 cm. con materiales que parecen de procedencia local (terracota, caliza y quizás pizarra) y que presentan la tetracromía acostumbrada (negro, blanco, rojo y amarillo). Por último, el pavimento descansaba, a través de una fina capa de *nucleus* (2,5 cm.), sobre la roca madre, que en la zona es la pizarra.

Entre los fragmentos recuperados en 1985 destacan dos de pequeño tamaño. El primero, geométrico, tal vez un casetón enmarcado por trenza de dos cabos y cuadrados polícromos inscritos; el segundo, vestigio acaso de una composición figurada, si no esquematización vegetal de un tema irreconocible (lám. IXb).

Más interesante, sin duda, es el extremo de habitación descubierta en 1986, tapizada con un mosaico geométrico y que aún conservaba una parte considerable de la decoración pictórica de la pared. Aunque las fotografías que en su momento se tomaron no son muy claras, se vislumbran varias formas y esquemas compositivos que ha confirmado la excavación de 1996: una composición de superficie reticulada y polícroma delimitada por una cenefa blanquinegra de meandros de esvásticas (fig. 29).



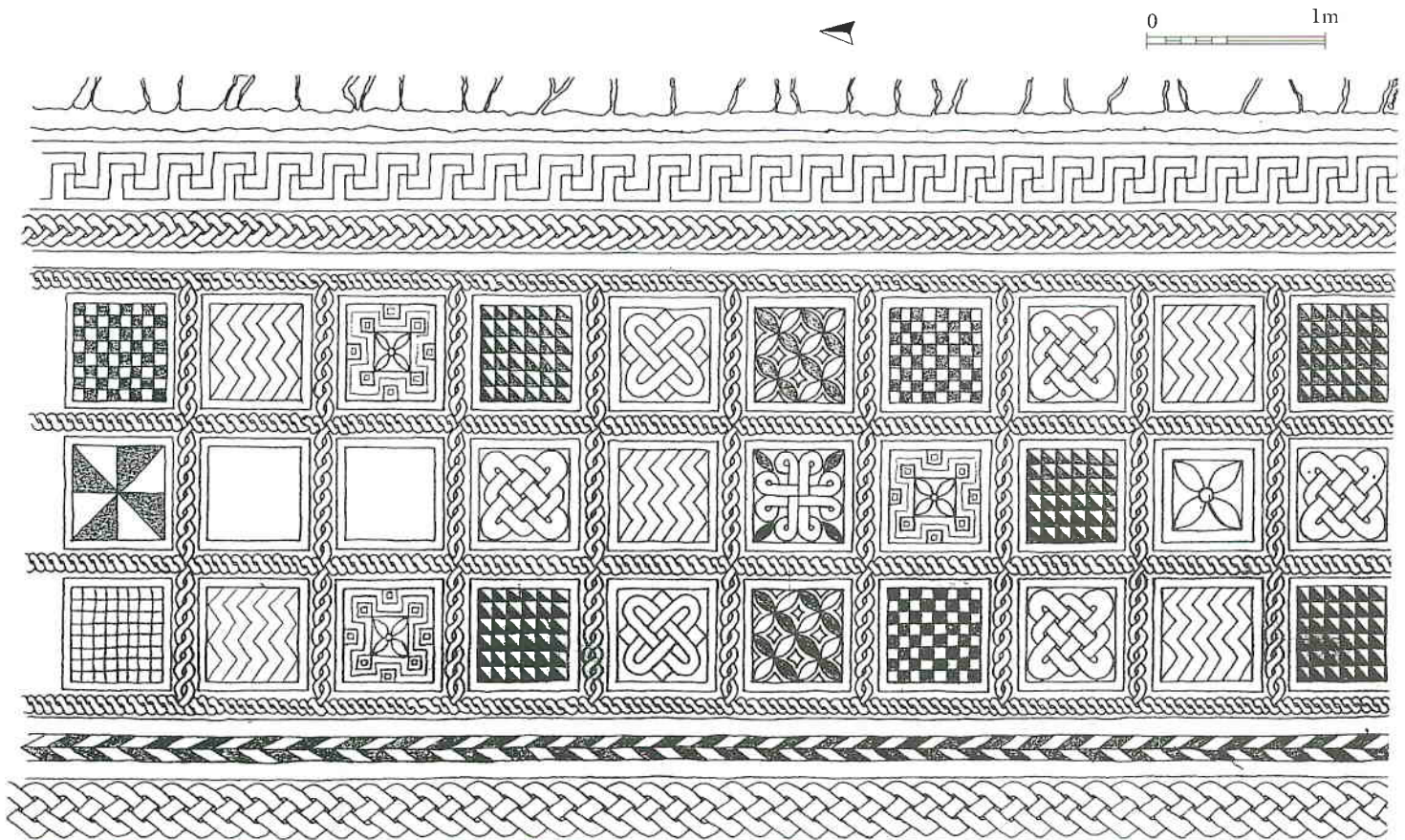
Al mismo mosaico pertenecen los dos motivos parcialmente exhumados en 1995 y que apenas distan algo más de un metro (al SE) de los anteriores, ambos asimismo definidos por trenza polícroma. El primero presenta un damero en negro sobre blanco, el segundo, otro cuadrado con tetrapétalas inscritas y escaques negros en los vértices de aquel y en la mitad del cuadrado enmarcante exterior. Dichos casetones, descontextualizados en su momento, se integraron en la retícula pavimental gracias a la excavación de 1996 (lám. IXc y d).

Por suerte durante dicha campaña se recuperó una considerable extensión musiva que daba coherencia a los restos aparecidos desde 1986, incluso cierto sentido a los pequeños vestigios localizados en la calle de El Molinillo en 1985.

El esquema del mosaico (fig. 30) es un reticulado de bandas o casetones ortogonales similar al mosaico del peristilo de La Valmuza (ver *supra*), patrón isótropo muy adecuado para alfombrar estructuras de estas características. El hallazgo de fustes y basas de columnas en las proximidades del pavimento podría hacer pensar en la existencia de otro peristilo para la *villa* de Saelices. La

documentación, sin embargo, de los susodichos vestigios, única huella de un área teselada al occidente de nuestro mosaico, aconseja ser prudentes. Cabría, pues, desde esta misma cautela, la hipótesis de un pavimento con un motivo central geométrico flanqueado por cuatro reticulados perimetrales de los que sólo conservamos uno. Tal diseño, para tapices de grandes dimensiones está bien atestiguado en el Duero: Requejo³⁶⁶ (Zamora), Cuevas de Soria y San Pedro de Valdanzo³⁶⁷, los dos últimos en Soria, etc.

Sea lo que fuere, nuestro mosaico actual, de tres hileras de casetones, se enmarca por varias composiciones lineales que lo limitan. Junto al muro oriental pintado: meandro de esvásticas de vuelta simple (*Le décor.* 35 d), ancha franja de trenza de tres cabos polícromos sobre fondo oscuro (*Le décor.* 72 d) y listel blanco entre dos filetes negros. La retícula, por su parte, se deslinda por un sogueado, en esta ocasión de dos cabos, que disciplina el relleno ornamental de los casetones. En el otro extremo del enrejado, idéntico listel y fileteado que se duplica al otro lado enmarcando una franja de “espinas de paralelogramos alternados, en oposición de colores” (*Le décor.* 8



64 d). Contiguo a ésta –y apenas visible en la excavación– nueva trenza de tres cabos.

El tema del meandro gamado, cuyo origen según Ovadiah³⁶⁸ es arquitectónico, se conoce en el mosaico romano desde pavimentos de *signinum* a otros muy tardíos. Su definición blanquinegra podría inducir a una cronología altoimperial, como los de Salinas de Rosío (Burgos)³⁶⁹, un teselado con temas báquicos de Itálica³⁷⁰ u otro de la casa del Mitreo de Mérida³⁷¹, pero esquemas bitonales son también muy frecuentes en las quintas tardías: Requejo³⁷², Liédana³⁷³, etc.

El mismo equívoco plantea la espina de pez o paralelogramos alternos, motivo itálico antiguo (siglo I) luego frecuentísimo. Bairrao Oleiro³⁷⁴, al estudiar orlas idénticas en el teselado del elefante y el camello de Conimbriga, registra un amplio elenco en *Gallia*, *Germania*, *Britannia* y en *Hispania* recoge algunos ejemplos de Ampurias, Badalona, Clunia y Mérida, todos anteriores a principios del siglo III, fecha en la que considera que cae en desuso. En nuestro caso, sin embargo, no hay duda de su carácter tardío.

Las trenzas son tan universales en sus funciones de marco y nexos que apenas tienen un valor significativo, aunque su traza traducida al bisel (San Juan de Baños) es uno de los patrones recurrentes del arte hispano-visigodo.

La confirmación, no obstante, de este reaflorecimiento de antiguos temas en los siglos IV y V nos la ofrecen los motivos inscritos en el damero, autentico muestrario de viejos patrones itálicos ahora reelaborados con una sintaxis distinta y de pregnante policromía que ni siquiera disimulan los abundantes registros blanquinegros del teselado. Diez son las figuras geométricas discernibles:

1. damero de cuadrados (*AIEMA* 502)
2. damero de triángulos rectángulos isósceles (*Le décor*. 197 y *AIEMA* 505)
3. aspa de molino (*Le décor*. 17 d)
4. líneas de cheurones policromas (*AIEMA* 309)
5. cuadrifolia inscrita en un cuadrado (*AIEMA* 555)
6. cuadrado, prolongado en los ángulos por cuatro cuadrados, que inscribe una cuadripétala (*AIEMA* 570)
7. red de círculos secantes describiendo cuadrifolios y cuadrados curvilíneos (*AIEMA* 437)
8. variante de nudo de Salomón superpuesto a un cuadrado
9. entrelazo de tres cabos (*AIEMA* 58)
10. nudo complejo de ocho lazos

El ritmo de alternancia y simetría al que –con todas las reservas– parecen someterse nos permite proponer una reconstrucción hipotética de los recuadros no excavados.

Todos los temas, unos como los círculos secantes estudiado más arriba y con paralelos próximos en el pasillo de las termas de La Vega (Villoria-Villoruella), otros como el damero analizado por uno de nosotros en otra ocasión³⁷⁵, son estampas muy difundidas en los mosaicos lusitanos (Mérida³⁷⁶, *villa* de Los Términos, Monroy, etc.) y en menor medida de la meseta con distintas formulaciones y cronologías.

Esta ubicuidad y extensión temporal (desde los pavimentos pompeyanos al siglo V) se aquilata en dirección tardía gracias a tres patrones: el poco común nudo de Salomón superpuesto a un cuadrado, el entrelazo de tres cabos y muy especialmente el complejo nudo de ocho lazos.

El motivo de cestería o nudo de entrelazos múltiples (9) es un recurso ornamental relativamente común en los pavimentos de las mansiones bajoimperiales, dentro y fuera de *Hispania*, gozando siempre de una cierta autonomía como tema de relleno. Así se le documenta en varios mosaicos de los peristilos de las *villae* de Los Cipreses (Jumilla, Murcia) y de Villafranca (Navarra), de la primera mitad del IV³⁷⁷. Pero donde alcanza una extraordinaria ubicuidad es en los tapices de las iglesias paleocristianas de los siglos IV al VI³⁷⁸. La misma clave tardía, todavía más acusada, presenta el nudo de ocho lazos, idéntico a uno de Quintana del Marco (León) y otros de la basílica de Elche (ambos de la segunda mitad del siglo IV) y el susodicho teselado navarro³⁷⁹. En cualquiera de los casos denota siempre una tendencia, sobre todo oriental, hacia la complejidad de traza de los viejos diseños de cestería, tan habituales en el mosaico romano.

Las pinturas

El paramento pictórico de Saelices tiene un doble interés: primero, por ser el único hallazgo de pintura mural romana que se conserva *in situ* (aunque hoy permanezca soterrado y seguramente desvanecido) dentro de la provincia, y en segundo lugar, porque tales hallazgos pictóricos brillan por su ausencia en Salamanca, salvo el ya estudiado de La Vega y otros, de menor alcance, en La Valmuza (ver *infra*: sector o zona B de la excavación de 1984-1985).

En el momento de la excavación se conservaba, muy perdido por las humedades, un panel de aproximadamente un metro de altura (fig. 30). El zócalo o plin-

to inferior se decoraba en rojo, limitado arriba por dos bandas en blanco y negro, ésta más gruesa; en la zona media se vislumbran dos paneles enmarcados por un doble filete negro en el centro de los cuales el tono del fondo se oscurece.

El esquema de repartición pictórica parece responder a la decoración tipo de la pintura mural de las casas romanas en *Hispania*, tripartita según Abad³⁸⁰, habiéndose perdido largos trechos de la parte media y faltando naturalmente el friso. Acaso de un panel superior de aquella zona procederían dos fragmentos recuperados durante la intervención de 1986 dentro del nivel de destrucción de la casa; uno presenta una roseta en rojo vinoso degradado hacia los pétalos, inscrita probablemente en un cuadrado de color gris azulado; el otro, de imposible reconstrucción, muestra una superficie de la misma tonalidad bermeja que el anterior, puntos y temas triangulares en gris y azul negruzco.

Con tan ínfimos datos poco se puede dilucidar, aunque da la impresión de que el modelo común –al decir de Abad– se ha simplificado, reducido a un sencillo sistema lineal sin mayores pretensiones decorativas y al puro contraste cromático o tonal del enlucido, salvo una franja de mayores vuelos decorativos e imprecisa ubicación.

5.2

Conclusión

La *villa* de Saelices el Chico se inscribe, junto con los hallazgos musivos de Barquilla y Las Pizarras (San Felices de los Gallegos), en una trama de quintas romanas en los alrededores de *Mirobriga* (?), hasta la fecha desconocidas. Dicha instalación no resulta sorprendente en tan áspero terreno de penillanura ya que, aún con escasas expectativas agrícolas, nuestros vestigios evidencian una ocupación residencial probablemente vinculada a una explotación ganadera extensiva, como la que tradicionalmente se practica en las dehesas salmantinas. Ignoramos, no obstante, la existencia de otras posibilidades económicas que diesen sentido al fundo (¿las cercanas minas de alumbre?). La excavación ha confirmado parcialmente una hipótesis minera, pero los datos no son suficientes.

De lo que no cabe duda, después de la intervención de los años 1995-1996, es del alcance de la *villa*, no tanto por los mosaicos o pinturas –en la línea de los muy numerosos de la meseta– cuanto por la calidad de sus estructuras arquitectónicas, excepcionales en nuestras mansiones tardías³⁸¹. (F. Regueras y la colaboración de C. Martín Chamoso y A.B. Hernández).

¹ La bibliografía arqueológica de Salamanca está recogida en GARCÍA MORALES 1986, pp. 27-41 (hasta 1982) e IGLESIAS *et alii*, 1991, pp. 175-201. Actualización parcial en BENET 1993, pp. 333-349 (intervenciones 1989-1990), Iº Congreso de Historia de Salamanca, 1, (1989) 1992 (sin apenas novedades en nuestro campo) e *Historia de Salamanca I*, 1997 (con algunas referencias). MARTÍN BENITO Y MARTÍN BENITO 1994, pp. 160-166 (para el área de Ciudad Rodrigo). Un ensayo de sistematización del poblamiento rural antiguo en la provincia a partir de los pocos datos firmes disponibles: SALINAS DE FRÍAS 1992-93, pp. 177-189.

Digresiones sobre la evolución de los estudios arqueológicos salmantinos pueden verse en: MALUQUER 1956 b, pp. 1-4, GARCÍA MORALES 1986, pp. 27-32 y SANTONJA 1991, pp. 7-11.

² MALUQUER 1956 b, p. 33.

³ Utilizamos un criterio simplemente operativo para la consideración de un yacimiento romano como *villa*, bien el más laxo de la *Tabula Imperii Romani*: sitio arqueológico en el que se conocen “restos constructivos, presencia de termas o mosaicos” o el más estricto de GORGES 1979, pp. 14-17, que establece una ficha inventarial de prospección que tiene en cuenta: la elección del lugar con una superficie al menos de 0,5 a 3,5 ha.; restos constructivos importantes: mosaicos, pinturas, columnas, termas, etc.; vestigios agrícolas; material cerámico, numismático y epigráfico que permita una evaluación cronológica.

⁴ CEÁN BERMÚDEZ 1832, p. 424. Sobre la *villa* y los mosaicos de San Julián de la Valmuza ver *infra* con estudio de restos antiguos, excavación de los años ochenta, nuevos hallazgos y toda la bibliografía del yacimiento. Para el marco histórico de la “arqueología” en esta época: DÍAZ-ANDREU Y MORA 1995, pp. 25-31. Sobre Ceán-Bermúdez y su obra anticuaria: CLISSON 1982, pp. 269-277.

⁵ BLÁZQUEZ 1982 a, pp. 19-20, Fig. 12.

⁶ Archivo Histórico Provincial, Sección Gobierno Civil. Caja 4012, leg. 21, carp. 2ª. La adscripción del mosaico a época romana no debió superar un estrecho círculo de eruditos, pues FALCÓN 1867, p. 25, al referirse a la presencia de los *moros* en Salamanca indica entre sus escasos vestigios nombres como la Valmuza y “*ciertos restos casi perdidos de un arábigo mosaico*”.

⁷ A. H. P., Sección Gobierno Civil. Caja 2414, Leg. 24, Carpeta 2ª.

⁸ MADOZ (1845-50) 1984, p. 87 (Carbajosa de la Sagrada) y p. 81 (Cabrillas). Sobre este último hallazgo existe Informe en la R. A. H.: *Antigüedades* 9/3942. Debemos la referencia a Carlos Ortiz de Urbina.

⁹ Conocida por MORÁN 1919, p. 108, su carácter residencial con “*restos de mosaicos de baja época*”, fue confirmado por MALUQUER 1956 b, p. 56.

¹⁰ FERNÁNDEZ DURO 1884, p. 12. Otras referencias bibliográficas en cap. 3: *El mosaico de Zaratán (Campilmojado, Pino de Tormes)*.

¹¹ MORÁN 1922, p. 84 e *idem* 1946, p. 107. MALUQUER 1956 b, p. 57 que recoge también la noticia de que a 500 m. al oeste de la *villa* apareció una sepultura formada por lajas de pizarra con solera de tégulas y sin cubierta. El esqueleto conservaba una sortija de cobre que el autor adscribe a los siglos V-VII (?) en correspondencia con los mosaicos, si bien debe de ser el típico anillo bajoimperial, tan frecuente en los yacimientos de esta época. Otras referencias: GORGES 1979, pp. 344-345 y TIR (K-30), p. 86.

¹² Sobre la personalidad y obra investigadora de César Morán, véase: FRADES 1990, pp. 17-26. El agustino realizó algunas excavaciones en *villae* romanas, pero es poca la información que nos ha llegado de ellas, aunque contemos con algunas fotografías: GARCÍA FIGUEROLA Y ANGOSO 1986.

¹³ Documentado como yacimiento romano por MORÁN 1946, p. 58, durante la prospección realizada con motivo del Inventario de Yacimientos Arqueológicos de la provincia en 1985, García Figuerola localizó pinturas y mosaicos removidos por la vertedera de los arados. El sitio se ubica en una llanura ligeramente elevada sobre el arroyo de La Fuente de la Parra extendiéndose en una superficie de 3 ha. a un lado y otro de la carretera de Béjar. Ver también BENET Y SANTONJA 1990, p. 286 y TIR (K-30), p. 152.

¹⁴ Porquerizas: MORÁN 1923, p. 65. Más tarde MALUQUER 1956 b, p. 95 confirma que “*hay restos romanos en una gran extensión. Con frecuencia aparecen fragmentos de mosaicos, tegula y mucha cerámica*”. Se trata probablemente del mismo yacimiento que Los Villares (Canillas de Abajo), aunque en ocasiones se le ha considerado distinto: GORGES 1979, p. 344 y TIR (K-30), p. 243. Según MALUQUER 1956, p. 56, en un teso “entre las casas y dos regatos (...) aparece abundante cerámica romana, tégulas y fragmentos de mosaicos, citado a veces como del término de Sagos”.

¹⁵ MORÁN 1922, p. 83; MALUQUER 1956 b, pp. 108-109: “*...importantes restos de construcciones romanas con mosaico, abundante terra sigillata y tejas*”. El yacimiento se encuentra estrechamente relacionado con otro del mismo término municipal, El Cenizal, probablemente su necrópolis: ANGOSO 1985, pp. 341-387. Cerca también, entre Aceña de la Fuente y otro pago denominado Huerta, se localizaron vestigios de un sarcófago tardorromano: BENET Y SANTONJA 1990, p. 286.

¹⁶ MORÁN 1922, p. 80; MALUQUER 1956 b, p. 106: “*En la parte oriental de la Dehesa de Medinilla conocida como “Las Pizarras” aparecen restos de mosaicos y tejas romanas*”; MARTÍN BENITO Y MARTÍN BENITO 1994, p. 165, que siguen a Maluquer.

¹⁷ MALUQUER 1956 b, ver Introducción. Sobre las Cartas Arqueológicas, ver VV.AA. (1991) 1993.

¹⁸ SANTONJA 1991, p. 11. Fuentes literarias y datos arqueológicos recientes sobre la ciudad han sido sistematizados por MARTÍN VALLS *et alii* (1989) 1992, pp. 87-115.

¹⁹ IGLESIAS *et alii* 1991, pp. 175-201.

²⁰ Ver nota 4.

²¹ BENET Y SANTONJA 1990, pp. 283-84 y BENET 1993, p. 337.

²² Frustración que no afecta sólo a la investigación romanista: abandono después de dos campañas de la *villa* de La Valmuza, cierre precipitado de la de La Vega, sino, lo que es más serio, frustración de las expectativas profesionales de todo un colectivo de arqueólogos: quiebra casi sistemática de empresas, atonía y defunción de la APACYL y de su *Boletín*, tras varios años y cuatro números de brega tan solidaria como inútil.

²³ El proyecto, en curso de realización, trata de establecer una cartografía exhaustiva del poblamiento rural en la provincia.

²⁴ Yecla la Vieja o Lugar Viejo (Yecla de Yeltes) es un castro vetón de la segunda Edad del Hierro, fuertemente celtiberizado a partir del siglo III. Vestigios romanos a partir del siglo I d. C. y densa ocupación bajoimperial, con frecuentes hallazgos tanto en el área urbana, cementeriales y

sobre todo en las reparaciones de la cerca murada que ciñe el castro. Sólo se conserva del mosaico una fotografía, propiedad de Ricardo Martín Valls, que se expone en el Museo Monográfico del yacimiento.

²⁵ Dichos informes se guardan en la Delegación Territorial de la Junta de Castilla y León, Comisión Territorial de Patrimonio Cultural, Servicio Territorial de Cultura de Salamanca. Sin embargo, en las Fichas del *Inventario Arqueológico de Castilla y León* correspondientes al mismo yacimiento no hay ni la más mínima referencia a dichos hallazgos musivos.

²⁶ Conocidos por bibliografía casi en su totalidad, son los siguientes: 1. La Sinagoga, El Torrejón (Alba de Tormes); 2. Las Quintanas (Armenteros); 3. Los Villares (Boadilla); 4. Los Villares (Carbajosa de la Sagrada); 5. La Vega (Carbajosa de la Sagrada); 6. Los Villares (Farfoleda); 7. La Fuente Blanca (Hinojosa de Duero); 8. Los Bebederos (Huerta); 9. La Piñuela (Huerta). Ver BENET 1991, pp. 11 y ss.

²⁷ Sistematización reciente en SALINAS 1992-93, pp. 177-188.

²⁸ Las publicaciones recientes sobre el tema en el *I Congreso de Historia de Salamanca* (1989) 1992 y en las *Actas de la mesa redonda internacional. El medio rural en Lusitania romana. Formas de hábitat y ocupación del suelo* 1992-93, son, desde el punto de vista arqueológico, bastante decepcionantes y poco añaden a lo ya establecido por SANTONJA 1991 e IGLESIAS *et alii* 1991.

²⁹ SANTONJA 1991, pp. 27-29 y fig. 5, con mapa de dispersión de restos romanos en la provincia.

³⁰ La situación es mucho menos clara en la Tierra de Ciudad Rodrigo (¿*Mirobriga*?), donde sólo se detectan tres *villae* seguras: Barquilla, inédito; Las Pizarras (San Felices de los Gallegos) y Saelices el Chico: MARTÍN BENITO Y MARTÍN BENITO 1994, pp. 160-166.

³¹ VELÁZQUEZ 1989.

³² DELIBES DE CASTRO y SANTONJA 1986, pp. 66-70, lám. XXI. Véanse también los de Galindo y Bernuy.

³³ ROLDÁN 1971, p. 160. El *Iter ab Emerita Asturicam*, una vez pasada *Salmantica* y remontado el valle por Montalvos, descendía por el del Valmuza.

³⁴ SAAVEDRA 1892, pp. 99-100. Cita las crónicas de Aben Alcatia (*Crónica Árabe* I, 10) y Almacarí (Ib. I, 189).

³⁵ LLORENTE 1963-64, 97-98, pp. 80. También BARRIOS GARCÍA 1985, p. 56.

³⁶ GONZÁLEZ 1943, p. 51. Puyol, 1926, p. 403: *et pugnauerunt cum rege Fernando in valle de Muza*, LXXXIII, 10. RODERICUS XIMENIUS DE RADA, 1968, libro VII, cap. XX: *et in valle Muza pariter congregati... cum rege Fernando proelium inierunt*.

³⁷ MARTÍN Y COCA 1987, p. 122, 291: “*Montenegro sea defeso desde la calzada colimbriana fasta la calzada de la aldea de don Velayo como va la carrara a la aldea de Nunno Vela de la Valmuza...*”

³⁸ A.G.S. Gracia y Justicia. Leg. 1250.

³⁹ Declaración que, como tantas otras de la región (Salamanca, Zamora, León, Ávila), hay que relacionar con el nombramiento de Gómez-Moreno como Director General de Bienes Artísticos. Acogiéndose al Decreto Ley de 9-VIII-1926 sobre “*conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional*” la declaración monumental se recoge en la Gaceta de Madrid, n.º 155 del 4 de junio de 1931, pp. 1181-1184.

⁴⁰ HERRERA 1903, p. 517. Leído el informe sobre los *Principales mosaicos encontrados en Itálica*, lo amplía con “*algunos apuntes relativos a los estudios manuscritos exclusivamente sobre mosaicos que existen en nuestra Biblioteca y en la Secretaría...*” (de la Academia de la Historia). El n.º 23 se refiere al informe de V. de la Fuente y el 24 a la “*Descripción del mosaico que existe en San Julián de la Val-Muza*”.

⁴¹ Otras citas ocasionales: BALIL 1978, p. 150, refiriéndose de nuevo a los mosaicos romanos sobre el tema; BLÁZQUEZ 1981, p. 33; HERNÁNDEZ (1985) 1989, p. 238.

Sólo de pasada se ha hecho también mención de los otros fragmentos ornamentales del mosaico: concha (VILLALÓN Y CERRILLO 1988, p. 197) y flores (TORRES 1988, p. 190).

Referencias igualmente exiguas e imprecisas ha motivado el aula cruciforme dobleabsidada, bien por su planimetría: GÓMEZ-MORENO 1966, p. 115, y FERNÁNDEZ CASTRO 1982, p. 207 (que la emparentan con otra de la *villa* de Las Tamujas, Malpica de Tajo, Toledo); bien por el carácter ultrapasado de las exedras: GÓMEZ-MORENO (1906) 1970, p. 370.

Por fin FERNÁNDEZ-GALIANO 1992, p. 21, considera el ambiente como un santuario dedicado a Diana y las ninfas (*sic*).

⁴² BENET (1991-92) 1994, p. 293 y lám. p. 292 abajo, con el mosaico restaurado.

⁴³ GÓMEZ-MORENO se preocupó en varias ocasiones del aula de la Valmuza en su interés por valorar el arco de herradura o su singularidad planimétrica: 1906 (1970), p. 370; 1909, pp. 197-198, donde recuerda el paralelo de la iglesia de Camarzana de Tera, pueblo sobrepuesto a una *villa* romana, en el esquema dobleabsidado similar al de la salmantina; 1966, p. 115, al referirse a estructuras dobleabsidadas contrapuestas a un ámbito rectangular cita el caso de S. Esteban de la Valmuza (Zamora) (*sic*) y Las Tamujas, Malpica de Tajo (Toledo), (*vid. infra*).

⁴⁴ FERNÁNDEZ CASTRO, 1982, p. 207, define el aula de la Valmuza como “*estancia señorial dobleabsidada*” lo que, aparte de impreciso, puede prestarse a errores.

⁴⁵ LAVIN 1962, p. 9.

⁴⁶ ELLIS 1991, p. 119 que recoge también la opinión de Ward-Perkins.

⁴⁷ No existe, que nosotros sepamos, ningún estudio específico sobre el tema, pero no hay duda de su amplia difusión en los ámbitos termales, sobre todo *caldaria*. *Vid. infra*.

⁴⁸ LAVIN 1962, pp. 1-27; breve discusión sobre los orígenes: CRESWELL-ALLAN 1989, pp. 212-214.

⁴⁹ GRABAR 1947, I, pp. 102-119; DUVAL-CINTAS 1976, pp. 853-927.

⁵⁰ Para el primer caso: palacio episcopal de *Bostra* (512), palacio del gobernador de Siria en *Ksr-Ibn Wardan* y sobre todo el palacio imperial de Constantinopla, construido por el *basileus* Teófilo (829-842): LAVIN 1962, pp. 10-11.

Para el musulmán: palacio de Msattà (743) erigido por al-Walid II: CRESWELL-ALLAN 1989, pp. 241-248; GRABAR 1987, p. 247 lo considera “*centro de la nueva autoridad [...] construcción formal del poder más bien que un castillo-palacio*”.

Para el carolingio: trícara lateranense del papa León III (795-800) y aula triabsidada del palacio de Carlomagno en Ingelheim: LAVIN 1962, pp. 12-13.

⁵¹ Son legión las iglesias bizantinas, armenias, y luego eslavas con esta planta. Entre las primeras, se conocen desde los siglos V y VI: catedral

de Hermópolis (Ashmunein), 430-440, KRAUTHEIMER 1984, p. 163, fig. 67; monasterio Blanco (Deir-el-Abid, cerca de Sohag), ca. 440, *Idem*, p. 134, fig. 68; *Hermopolis magna*, primera mitad del siglo V, GROSSMANN 1981, fig. 2, pp. 153-54; convento rojo junto a Sohag, fines del siglo V, *Idem*, fig. 7, pp. 167-170; iglesia en la zona del templo de Hathor (Dandara), *Idem*, siglo VI, fig. 9, p. 170; iglesia de Dair Abu Fana, siglo VI, *Idem*, fig. 10, pp. 170-173; monasterio de San Simeón el Estilita el Joven, al S de Antioquía, 541-556, MANGO, 1975, pp. 27-28, fig. 25; hasta el siglo XIV: S. Elías de Salónica (1365-85), *Idem*, p. 277, fig. 305.

La tradición se prolonga en el mundo eslavo, por ejemplo, la iglesia episcopal valaca de Curtea de Auges (Rumania), de principios del XVI; *Idem*, p. 343, fig. 380; y todavía en el ámbito ortodoxo es posible rastrear una trícora en el refectorio monástico de Vatopedi (Monte Athos) en fecha tan tardía como 1785, manteniendo su ancestral función como lugar donde se come; LAVIN, 1962, p. 15, fig. 14. Para las armenias, numerosas: DONABEDIAN Y THIERRY 1987, *cf.* tipología de plantas (s.p.).

⁵² Iglesia martirial de Marialba (León): SCHLUNK-HAUSCHILD 1978, fig. 7, pp. 12-14 y 147-148, fines del IV-principios del V. No triconque exactamente, pero sí con la presencia de dos pequeños nichos semicirculares junto a la cabecera en herradura, que a su vez tiene tres lóbulos interiores.

San Pedro y cripta de San Miguel de Tarrasa: PUIG I CADAFALCH *et alii* 1909, fig. 355 y 379, de cronología discutida entre el siglo VI y X. Basílica sueva de S. Martín de Dume (Braga): OLIVEIRA FONTES 1992, pp. 217-248, fig. 2, de mediados de la VI centuria, modificada con la misma cabecera en los siglos X-XI y posible precedente de S. Fructuoso de Montelios de la que dista pocos cientos de metros.

Eremitorios de S. Martín de Albelda (Logroño): ÍÑIGUEZ 1971, p. 47, fig. 6, postvisigoda sin datación precisa (VII-IX) que la considera el relicario de la capilla y Cambarco (Ajo, Cantabria): CAMPUZANO 1987, pp. 309-311. Sin mucha seguridad la sitúa “dentro de la tradición hispano-visigoda”, de fines del siglo VIII o principios del IX.

S. Cebrián de Mazote (Valladolid): REGUERAS 1993, pp. 217-228, de principios del siglo X. Forn del Vidré (Gerona), BARRAL 1981, p. 205 (con fig.), fines del mismo siglo. Por la misma época, en tres *scriptoria* probablemente leoneses se iluminaron los Beatos Morgan (segundo cuarto del siglo X), Gerona (975) y Seo de Urgel (en torno al 980), en los que aparecen representaciones triconques ilustrando la imagen eclesial, lo que según WILLIAMS 1991, p. 191 significa “alguna conexión con las fórmulas arquitectónicas del momento”.

Durante el románico el plan triconque es frecuentísimo en Francia, Italia, y sobre todo en Cataluña: PUIG I CADAFALCH *et alii* 1909, pp. 275-290, y especialmente pp. 286-290. Ver también FIERRO-MACIÁ Y DOMINGO 1987, pp. 423-424, fig. 1: Sant Marçal de Terrassola (Torrelavit, Barcelona), iglesia situada sobre un antiguo yacimiento ibérico, una *villa* romana y una necrópolis de inhumación de los siglos IX y X no relacionada arqueológicamente con la edificación actual (XI-XII).

En Cataluña muchas de estas iglesias fueron construidas en el siglo IX, aunque se reconstruyeran con posterioridad.

⁵³ LAVIN 1962, p. 4, nota 29, para el caso de los *triclinaia*; GRABAR 1947, pp. 116-117 sobre mausoleos orientales de época helenística.

⁵⁴ AURIGEMMA 1970, p. 5. Obsérvese la frecuencia de esquemas dobleabsidados con brazo transversal apenas saliente y testeros planos, precedente claro de la tipología de nuestro aula salmantina.

⁵⁵ Inventario reciente, sin contar las hispanas, en NIELSEN 1990, II: *caldarium* de termas de Trajano (fig. 53); de Diocleciano (fig. 57); de

Constantino (fig. 62); de Tréveris (fig. 98); Verdes, *Gallia* (fig. 107), estructura biabsidada con brazos planos, idéntica al *tepidarium* de Champlicu, *Gallia*, (fig. 99); *Aesica*, Greatchesters, *Britannia*, (fig. 135); Colen, *Germania* (fig. 238); Stockstadt, *Germania* (fig. 158); Barade, Brad, *Pannonia* (fig. 178). Termas del N de *Bulla Regia*, *Africa Proconsularis*, trícora sin adjudicación precisa (fig. 258).

Creswell que al principio pensaba en un posible antecedente termal para explicarse el origen de la trícora de Msattá, desestima esta hipótesis en su última publicación: CRESWELL-ALLAN, 1989, p. 212.

⁵⁶ LAVIN 1962, a quien seguimos en adelante, mientras no se señale lo contrario.

⁵⁷ Por planta y evolución histórica encontramos en Montcaret un estricto paralelismo con nuestra aula salmantina. Los sondeos realizados en 1951 sobre la parte O, calefactada, detectaron tres etapas en el monumento. En la segunda es cuando entra en servicio el *hypocaustum* y se construye la sala trilo-bulada. En la tercera, siglo VI, se colmata la pieza y sobre el relleno se sitúa un mosaico. El sitio fue ocupado después en fases sucesivas hasta el siglo XII. Ver: GRIMAL 1951, fig. 1, pp. 114-124.

⁵⁸ LAVIN 1962, nota 75, con bibliografía. Reflexiones más recientes sobre la edificación aristocrática del Bajo Imperio: DUVAL 1984, pp. 447-470; ELLIS 1988, pp. 565-576.

⁵⁹ Estructura aún sin estudiar, existen en *Hispania* al menos otros siete casos similares al aula salmantina: Santervás del Burgo (Soria), Vegas de Pedraza y Aguilafuente (Segovia), Sádaba (Zaragoza), Gárgoles (Guadalajara), Los Casares (Armuña, Segovia) y Torre Águila (Barbaño-Montijo, Badajoz). *Vid. infra*.

⁶⁰ BEN ABED-BEN KHADER 1987, Planos 4, 5, 6 y 7. Con anterioridad, mediados del siglo III, se la documenta en oriente en el palacio del *Dux Ripae* de *Dura Europos*: ROSTOVZEFF *et alii* 1952, p. 1 y ss.

⁶¹ Así lo considera recientemente BALDINI 1994, pp. 308-309, a partir de los modelos constantinopolitanos. Opinión contraria: ELLIS 1991, pp. 119-120. Respecto a la arquitectura doméstica de la *Urbs*: GUIDO-BALDI 1986, *Domus di Largo Argentina*, pp. 175-176, fig. 8 y 9, *Domus in via Giovanni Lanza*, ninfeo (?), pp. 194-197, fig. 29-32, ambas de principios del IV. Ver también p. 212. El nuevo concepto de soberanía que introdujo la Tetrarquía –y después afianzó Constantino– jugó un papel primordial en el desarrollo de una nueva arquitectura. Lavin no cita el palacio de Diocleciano en *Aspalatus* (Split, Croacia) en cuya esquina SO los antiguos planos publicados por Adam en 1764 parecían reflejar una trícora, que ha sido considerada en ocasiones el puntal áulico que favoreció la difusión del tema. Creswell, en cambio, duda de su originalidad y piensa que sólo tendría un ábside: CRESWELL-ALLAN 1989, p. 212. De cualquier forma, planos recientes muestran una estancia tetraconque que tampoco parece muy segura: EAA, VII, fig. 534; Marasovic 1989, recogida por DUVAL 1991, fig. 1.

⁶² Cuando Lavin redactó su trabajo (1962) no se habían descubierto las *villae* de Tellaro, con mosaicos muy similares a la del *Casale*, ni la de *Patti* donde un triconque domina el flanco S del peristilo: VOZA (1980) 1984, I, pp. 5-18, fig. 12. Por otra parte se creía que *Piazza Armerina* había sido erigida por Maximiano Hérculeo (L'Orange-Dyggve 1952, admitido por Gentili, excavador de la mansión), *augustus* con Diocleciano. Como éste había abdicado el 305, retirándose a *Spalatus*, Maximino lo habría hecho al palacio de *Filosofiana* cuyos teselados con los trabajos de Hércules en la trícora triclinal parecían relacionarse. Aunque la *villa* ha sido después atribuida a Majencio (DUNBABIN 1978), ya en los años 60 y 70 se plantearon hipótesis de que el propietario fuera un personaje de rango ecues-

tre o de la burocracia recién ennoblecida. En esta dirección Ruggini 1980, a la que sigue Carandini, han asignado la creación de la casa, que se levantaría entre el 315 y 325, a *L. Aradius Valerius Pruculus Populanus*, propuesta que hoy ofrece más fiabilidad. *Cfr.*: CARANDINI *et alii* 1982, pp. 27-51 con bibliografía y discusión.

Bibliografía reciente sobre la *villa*: DUVAL (1990) 1992, p. 143, que recoge las publicaciones de los últimos encuentros en la Universidad de Catania y el Istituto Gramsci de Roma.

⁶³ LAVIN 1962, fig. 18-26; REBUFFAT 1974, 1, fig. 1, 6-7 (exclusivamente para África); SCAGLIARINI 1992, Desenzano, fig. 13.

⁶⁴ JOHNSON 1982, p. 56. Littlecote Park (*Britannia*), desconectado de estructuras principales de la *villa* ha sido considerado, por su mosaico (órfico) y traza, como una suerte de *temenos* privado dedicado al culto misterioso del héroe tracio. Hacia el 360. Otro ejemplo similar, el templo galo hexagonal de la *villa* de Montmaurin (*Gallia*): FOUET 1965, fig. 1, p. 7.

⁶⁵ El caso más tardío es el del denominado “palacio de Teodorico”, mansión de dimensiones cercanas a *Piazza Armerina* y muy complejo desde el punto de vista constructivo con una cronología que abarca desde el siglo I al VII. El conjunto del siglo V, al que pertenece la trícara, es una adaptación de otro edificio anterior, probablemente a causa de la transferencia a Rávena de la sede imperial el año 402. *Cfr.* MAIOLI 1987, pp. 210-215, con revisión de los problemas y bibliografía actualizada.

Si el tema desaparece en la arquitectura civil, la situación es más problemática en la religiosa: *vid. infra* el caso hispano o el de Castelseprio: ROMANINI 1988, pp. 237-38 y 229, ¿precarolingia?

⁶⁶ Ver nota 50.

⁶⁷ LAVIN 1962, pp. 12-15.

⁶⁸ Para los *martyria*: GRABAR 1947, I, pp. 47-75 y 102-119; KRAUTHEIMER 1984, *passim*; DUVAL-CINTAS 1976, II, pp. 856-927. Para los baptisterios: KATCHATRIAN 1982, pp. 27-28 y *passim*. En las observaciones generales seguimos a Grabar, mientras no se diga lo contrario.

⁶⁹ La *cella memoria* era una construcción en forma de exedra, ábside o hemiciclo, provista de un banco corrido de forma semicircular y destinada a celebrar el aniversario del difunto, los sacrificios mensuales sobre el altar de sus cenizas y los ágapes funerarios. Tales ábsides pudieron después multiplicarse y adquirir un carácter martirial cristiano, extendidísimo a partir del siglo IV. *Cfr.* DACL, II, 2ª parte, pp. 2894-2905; también: DEICHMANN, *Reallexicon für Antike und Christentum, cella trichora*.

⁷⁰ CRESWELL-ALLAN 1989, pp. 212-13.

⁷¹ DUVAL-CINTAS 1976, II, pp. 856-927.

⁷² GRABAR 1947, I, pp. 110-112.

⁷³ Inscripción proveniente de Tolentino (*CIL* IX, n.º 5566; G.B. Montano; *Libro Primo. Scelta de varii Tempietti antichi*, Roma, 1624: tomado de GRABAR 1946, I, p. 114, notas 1 y 4.

⁷⁴ Quince edificios con trícara: Los Quintanares (Soria); Torre Águila (Badajoz); Torre de Palma (Portalegre); Las Mezquitillas (Sevilla); Almenara de Adaja (Valladolid), dos casos; Balazote (Albacete); Vildé (Soria), sólo probable; Palazuelos de Eresma (Segovia); Carranque (Toledo); Torre de Cardeira (Beja); Fonte-dos-Cantaros (Beja); La Olmeda (Palencia); todas ellas pertenecientes a *villae* tardías. La Cercadilla (Córdoba), *palatium* suburbano de la capital de la *Betica* con al menos seis casos de muy variada planimetría, Baños de Valdearados (Burgos), sólo conocida por fotograma aéreo y Rabaçal (Penela, Coimbra).

Trazas afines al triconque: Torre-de-Cordeira y Fonte-dos-Cantaros (Beja).

Seis tetraconques: Centcelles (Tarragona), La Cocosa (Badajoz), Fuente Álamo (Córdoba), La Nava (Badajoz), Renedo (Valladolid) y Rabaçal (Penela, Coimbra).

Ocho cruciformes biabsidadas: La Armuña (Segovia), Aguilafuente (Segovia), Sádaba (Zaragoza), Vegas de Pedraza (Segovia), Gárgoles (Guadalajara), Santervás del Burgo (Soria), La Valmuza (Salamanca) y bloque constructivo al N del peristilo de Torre Águila (Badajoz). Todos, igualmente *villae*.

Vid. infra documentación bibliográfica.

De todas ellas sólo la construcción de Torre Águila (ver nota 93) y la sala XIII de Santervás del Burgo (ambas cruciformes bilobuladas), ésta por asociación a la cámara contigua n.º X, podrían tener quizás una función religiosa (*vid. infra*). De ahí a la revisión “misteriosa” generalizada de los espacios de habitación de las *villae* romanas basándose en la excepcionalidad planimétrica, ciertos restos arqueológicos, alusiones musivas ambiguas y una interpretación unilateral de algunos textos literarios hay, todavía, un abismo. En esta línea *cfr.* la sugerente –por sarpuillar viejos clichés oxidados–, pero quizá interpretación excesiva, de FERNÁNDEZ-GALIANO 1992, pp. 18-22.

Obsérvese, sin embargo, en el caso de Santervás el bien conocido paralelo del esquema de dichas salas con las dos igualmente contiguas de Centcelles, una de las cuales sirvió, según Schlunk 1988, de mausoleo del emperador Constante II.

⁷⁵ Conocida solamente por fotografía aérea, una de Zamora 1989 y otra, más completa, de Del Olmo 1994, a partir de la cual se ha realizado la restitución planimétrica.

⁷⁶ Los pórticos semicirculares son frecuentes en la arquitectura doméstica romana: *Domus Augustana*, *villae* de Montmaurin (*Gallia*), Teting (*Gallia*), Rielves (Toledo), El Val (Madrid) etc y como muestra espectacular debemos citar de nuevo el *palatium* de la Cercadilla. Tal pórtico es conocido en las fuentes tardías como *sigma* (por su similitud con la forma de la mayúscula griega). Asociado a un *triclinium* lo encontramos en *Piazza Armerina* en esquema elíptico, afín al segoviano y otro *triconque sigma* está documentado en Siria el 488. Tal combinación se convirtió después en el más importante elemento del palacio de los emperadores bizantinos del siglo IX: Lavin 1962, pp. 9-12. Dyggve en cambio asoció la estructura de la *villa* siciliana con un mausoleo hípetro de Peçs (*Pannonia*) e incluso creyó poder relacionarlo con un edificio del ceremonial sagrado de corte con basílica hípetra y sala triclinar de ceremonias: tomado de GENTILI 1971, p. 8. En el caso de Palazuelos –de nombre tan elocuente– su breve tamaño (6 m. de anchura máxima) y la superposición de una tumba visigoda en la exedra meridional abre muchas incógnitas: ¿*triclinium* ceremonial para exposición de una escultura votiva, señorial?, ¿mausoleo?, ¿pequeño templete? La *villa* de Palazuelos de Eresma fue excavada en régimen de urgencia en 1991 por Javier Arias Fúnez. Breve noticia sobre la excavación: Mucio 1995, p. 302.

⁷⁷ Sobre Aguilafuente: LUCAS Y VIÑAS 1977, pp. 239-255, fig. 1; sobre Los Quintanares (Rioseco de Soria): ORTEGO 1977, pp. 285-292, fig. 1.

⁷⁸ Según se desprende las últimas excavaciones tal y como gentilmente nos informa J. Cortes.

⁷⁹ Vegas de Pedraza: IZQUIERDO 1977, pp. 213-223, fig. 1 *e Idem* (1989) 1992, fig. 1 y 2 para su ubicación en relación con la *villa* y en el contexto termal reaprovechado en época cristiana; Vildé: GARCÍA MERINO 1977, pp. 41-60, estudia el sepulcro turriiforme de la Torre de

la Mora, necrópolis de la *villa* de Traslasheduertas, situada a unos 80 m. al N. Muy cerca del mausoleo, en un escalón del terreno en la orilla del Caracena existe otra estructura que presenta dos lóbulos o segmentos de círculo secantes y que probablemente pueda ser un sepulcro triconque; Santervás del Burgo: ORTEGO 1985, pp. 189-192, fig. p. 191, con toda la bibliografía anterior del autor; Carranque: FERNÁNDEZ-GALIANO 1991, p. 34 y PATÓN 1992, fig. p. 33 (planimetría).

⁸⁰ A partir de esta información se ha supuesto que nacería en un lugar denominado La Cuesta del Mercado o Los Mercados, hoy conocido también como la *villa* de Teodosio, situado en las inmediaciones del pueblo, sobre una suave loma cercana a la confluencia de los ríos Eresma y Valtoya: ZAMORA 1987, p. 46. La riqueza de materiales: pinturas, mármoles de distintos colores, la convierte en una de las más espléndidas mansiones de la provincia de Segovia, aunque por el momento la fotografía aérea efectuada sobre el yacimiento no ha deparado novedades significativas. Se ha realizado una breve intervención arqueológica en 1991 y en 1993 se excavó y restauraron (J. Arias Fúnez) las pinturas de un edificio absidado conocido como Cinco Caños.

Más interesante, sin duda, es el enorme palacio de Los Casares (Armuña), cuya relación con el clan teodosiano creemos bastante evidente. La duplicación de estructuras simbólicas, aula axial y trícara sobre el extremo del peristilo son idénticas a un reducidísimo número de residencias tardías: Mediana (Servia), Djemila (Argelia), Piazza Armerina y Rávena (Italia). La *villa* segoviana ha sido estudiada por REGUERAS Y DEL OLMO, 1995 (en prensa).

⁸¹ Ver ARCE 1988, pp. 91-98 y 106. En España el primero en insinuar una relación entre las fincas de *Hispania*, y concretamente de la cuenca del Duero, con la familia de Teodosio y Honorio fue PALOL 1977, p. 305 a quien después han seguido la mayoría de los historiadores y arqueólogos: SAYAS (1989) 1990, I, p. 689 para las *villae* palentinas; MAÑANES 1992, p. 41 para Almenara; FERNÁNDEZ-GALIANO (1985), 1989, p. 265 e *Idem* 1991, p. 34, más razonablemente, para Carranque, donde el nombre del propietario –Materno– que aparece sobre uno de los mosaicos coincide con el del hispano Materno Cinegio, que desempeñó importantes cargos junto a Teodosio; *comites, quaestor sacri palatti* y prefecto del pretorio de Oriente desde el 384 hasta su muerte.

Abundando sobre el tema, se ha especulado también con Dídimo y Veriniano, nobles hispanos parientes del emperador Honorio, que luego de tratar de defender infructuosamente los Pirineos (Zósimo VI, 4) con sus ejércitos privados frente al usurpador Constantino III y su general Geroncio, hubieron de sufrir el saqueo de los *Pallantini Campi* (Orosio VII, 40, 4-9), donde hipotéticamente poseerían importantes propiedades.

Sobre los hispanos que ocuparon altos cargos en la administración del Imperio: CHASTAGNOL 1965, p. 269; STROHEKER 1972-74, p. 587; MATTHEWS 1975, pp. 107-108 y 110-111. Una revisión de los problemas con opinión contraria a que las posesiones del clan teodosiano se localizaron en la Meseta y sí, en cambio, en *Lusitania*, ARCE 1988, pp. 95-96.

⁸² SANTOS 1977, pp. 367-370, fig. 1, también SANZ GAMO 1957, fig. 1, con bibliografía anterior.

Villa con ocupación de los siglos I al V y que según su excavador (Santos) su apogeo coincidiría con los siglos II y III. Tiene razón, sin embargo, GORGES 1979, p. 179, cuando considera al conjunto como unas termas monumentales de una gran *villa* áulica cuya datación habría que situar en el siglo IV.

⁸³ Forma parte de un ambiente probablemente destinado a *frigidarium* (cortesía de J. Cortes).

⁸⁴ VIANA 1946, p. 104, fig. 16.

⁸⁵ Reexcavada en 1993 con el fin de consolidar sus ruinas.

⁸⁶ HIDALGO Y MARFIL 1992, pp. 277-308. HIDALGO Y VENTURA 1994, pp. 221-240 y sobre todo pp. 236-237 y HALEY 1994, pp. 208-214. Bibliografía completa del yacimiento hasta principios de 1995: HIDALGO *et alii* 1995, pp. 34-43, con bibliografía anterior.

⁸⁷ FERNÁNDEZ CASTRO (1979) 1982, pp. 381-389.

⁸⁸ Para la primera: GORGES 1979, fig. LIX, pp. 465-466. Situada al NE, planta cuadrada con estructura cruciforme trebolada inscrita y precedida de entrada rectangular. Se decoraba con un mosaico con representación de caballos. La segunda, rematada en un ninfeo ha sido publicada recientemente: PESSOA 1995, fig. 1, pp. 471-491.

⁸⁹ PALOL 1967, p. 135, fig. 46 la incluyó en el apartado de “edificios de carácter funerario o martirial” sin precisar su función. *Idem* Torre de Palma, p. 135-136. De aquí proviene la tentación de muchos estudiosos de convertir en mausoleos todo tipo de estructura trícara cuyo significado concreto se desconoce. GORGES 1979, pp. 374-375, fig. XLVI interpreta el *trifolium*, en cambio, como *triclinium*. No conviene olvidar, en cualquier caso, la existencia cercana a la *villa* de una necrópolis visigoda.

⁹⁰ FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, lám. II. Ubicada al SE del peristilo, simétrica a otro aula cruciforme de ábside cuadrado al NE, ambas abiertas a los pasillos S y N de aquel. Según amable comunicación personal de su excavador D. Fernández-Galiano “considera la posibilidad de que sea un mausoleo”. De lo que no cabe duda es de que la sala de aparato principal de la casa (*oecus* o *triclinium*) es otra estancia rectangular de mayores dimensiones situada en el centro del ala oriental y flanqueada simétricamente por otras absidadas, poligonales y las antedichas cruciformes en los extremos.

⁹¹ Las estancias X y XIII (en la numeración de Ortego, su excavador) han sido interpretadas siempre de manera poco firme. Para el propio ORTEGO 1956, p. 193, la sala X, ovalada y con nichos diagonales, por disposición, excepcionalidad planimétrica, alusión musiva de Ceres relacionada con los fenómenos naturales y hallazgo de fragmentos escultóricos tal vez cultuales, tendría una función religiosa. La sala XIII, en cambio, se correspondería con el *oecus*. GORGES 1979, p. 146, insiste en la derivación termal de dichas plantas cuyo uso religioso pagano entre los latifundistas tardorromanos podría generar otro funerario. FERNÁNDEZ-CASTRO 1982, p. 116 desestima su uso funerario sin decidirse entre salas de recepción o termas. CABALLERO 1984, p. 438, señala que, a pesar de su paralelismo con Centelles “no podemos asegurar su uso funerario”.

⁹² ELLIS 1988, pp. 573 y ss.

⁹³ Interpretado primero el triconque como *martyrium* de Santa Eulalia y del siglo V: RODRÍGUEZ MARTÍN 1988, fig. 5, p. 216, el mismo autor lo valora en su tesis doctoral como la sala más prestigiosa de la *villa*: RODRÍGUEZ MARTÍN 1993, pp. 123-144. En la misma quinta existe un edificio posterior (siglo V), posiblemente de uso religioso, situado al N del cuerpo principal de la casa, estructurado por una sala cruciforme biabsidada con un ámbito triconque hacia el S y dos octogonales al N y O: *Idem* 1993, pp. 140-141.

⁹⁴ Ver nota 73.

⁹⁵ SCHLUNK-HAUSCHILD 1978, pp. 15-17 y 119-121. No seguro.

⁹⁶ SCHLUNK-HAUSCHILD 1978, fig. 6; SERRA RAFOLS 1952, pp. 119-130 con paralelos. Para Renedo, probable *martyrium* asociado a

- 72 una basílica doble absidada ver: REGUERAS y DEL OLMO 1997, pp. 56-58. En *Hispania* se conocen otras tres tetraconques: Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba), también perteneciente a una *villa* y que ha sido interpretado como sala termal o *triclinium*: DAVIAULT *et alii* 1987, pp. 17-18 y 79 y La Nava (Cabeza del Buey, Badajoz), tal vez *cal-darium* de un complejo balneario: CALERO 1988, fig. 2 (ámbito C), pp. 164-165 y Rabaçal: PESSOA 1995, fig. 1, p. 476, ¿triclinio al aire libre?
- ⁹⁷ BALIL 1994, p. 82; MAÑANES 1992, p. 46, sin definirse.
- ⁹⁸ GARCÍA Y BELLIDO 1962, pp. 13-19; *Idem* 1963; PALOL 1967, pp. 132-135; LOSTAL PROS 1980, pp. 73-78.
- ⁹⁹ En las proximidades de Tarragona existió un edificio de plan cuadrado con nichos semicirculares en los ángulos, alternados con otros rectangulares situados en el centro de las cuatro caras. Se trataba de un mausoleo habitual en Italia, pero ajeno a nuestros prototipos. Conocido por una vieja litografía: PUIG I CADAFALCH 1934, p. 143, nota 2, fig. 166, que cita a Laborde, *Voyage I*, lám. LVII, p. 35.
- ¹⁰⁰ SERRA RAFOLS 1952, p. 120, pensaba que en época cristiana, trifolios y tetraconques acusaban en el exterior los ábsides.
- ¹⁰¹ KRAUTHEIMER 1984, pp. 36-38 y 73.
- ¹⁰² Y también de baptisterios: DUVAL-CINTAS 1976, p. 897. Uno de planta similar al aula cruciforme de La Valmuza es el de *Conimbriga*: MACIEL 1992, fig. 4, lám. II, b. Sobre los baptisterios hispanos: SCHLUNK-HAUSCHILD 1978, fig. 27.
- ¹⁰³ FERNÁNDEZ-CASTRO 1982, p. 116. El único caso seguro es el de Centelles y forma parte de una planimetría lineal totalmente distinta a las de las *villae* de peristilo.
- ¹⁰⁴ *Vid. supra*; también los problemas que plantea la trícara NO de Almenara de Adaja.
- ¹⁰⁵ DUVAL-CINTAS 1976, p. 871.
- ¹⁰⁶ Ver *passim*: *Age of Spirituality*, catálogo de la exposición celebrada en el *Metropolitan Museum* de Nueva York en 1977. También BROWN 1988, segunda parte, *passim*.
- ¹⁰⁷ LAVIN 1962, pp. 16-17.
- ¹⁰⁸ BLÁZQUEZ 1982, p. 16, fig. 12.
- ¹⁰⁹ CEÁN 1832, p. 424.
- ¹¹⁰ CEÁN 1832, p. 424.
- ¹¹¹ De época lombardo-carolingia (*Museo Civico de Santa Giulia*, Brescia), se encuentra en el extremo inferior del reverso de la cruz, coincidiendo en el anverso con el famoso retrato tardorromano sobre vidrio de una madre y sus dos hijos: MANSUELLI 1988, ilustr. p. 235. Lamentablemente no hemos podido conseguir ninguna reproducción del camafeo.
- ¹¹² GUIDI, 1933, pp. 22-25 y fig. 16.
- ¹¹³ GUIDI 1933, p. 22, fig. 15. Ver también Sante 1706, lám. XX y MICHAELIS 1910, p. 106, fig. 4, XX.
- ¹¹⁴ SALOMONSON 1962, pp. 73-74.
- ¹¹⁵ HAYES 1972, pp. 83-91.
- ¹¹⁶ Museo del Cairo, n.º de inventario 46742. Ver también ALLAYS 1959, p. 45, fig. 4.
- ¹¹⁷ Ver también ALLAYS 1959 y BABELON 1920.
- ¹¹⁸ Ver también FOUCHER 1965, pp. 40-42 y fig. 54 y 56.
- ¹¹⁹ ALLAYS 1959, p. 47, nota 16 y fig. 3.
- ¹²⁰ BLANCHÈRE-GAUCKLER 1897, pp. 210-211.
- ¹²¹ DARMON 1980, p. 42.
- ¹²² BLANCHÈRE 1888, p. 313 y Lám. XIII.
- ¹²³ BABELON 1923.
- ¹²⁴ POINSSOT-LANTIER 1923 y MAURIN-PEYRAS 1971, pp. 33-34, fig. 2.
- ¹²⁵ MAURIN-PEYRAS 1971, p. 34.
- ¹²⁶ GUIDI 1933, pp. 19-26.
- ¹²⁷ GUIDI 1933, p. 22.
- ¹²⁸ DARMON 1980, pp. 98-103.
- ¹²⁹ LEVI 1947, pp. 173-175.
- ¹³⁰ GUIDI 1933, p. 22.
- ¹³¹ LÓPEZ MONTEAGUDO *et alii* 1988, pp. 786-795 para Fuente Álamo. Se ha propuesto también que ésta sea la escena del medallón central del mosaico de las Nueve Musas de Arróniz, Navarra (LANCHA, 1994, 303-310). Se basa para ello en la incorrecta restauración de la cabeza masculina y la *villa*, que no corresponden a ese lugar; en la probabilidad, por las características de la túnica y el calzado, de que los pies conservados pertenezcan a una mujer; y en la existencia de un negativo fotográfico inédito en el que se ve un personaje femenino con corona de hojas palustres que quizá pueda identificarse con una ninfa, aunque no se sabe con exactitud a qué parte del mosaico correspondería.
- ¹³² MAÑANES 1992, pp. 68-71, lám. XVI. Dicho autor inscribió una comunicación con el título: "El mosaico de Pegaso y las ninfas de Almenara-Puras (Valladolid)" en *Le Temps dans les mosaïques de Hispanie: Iconographie, modes d'association, contexte historique et architectural. Colloque International*, Lyon, 29, 30 de abril y 1 de mayo de 1993, que no pudo ser leída. Está previsto, sin embargo, su publicación en las Actas.
- ¹³³ RUIZ DE ELVIRA 1965, p. 303-306; GRIMAL 1965, v. "Pegaso".
- ¹³⁴ Pausanias IX, 31, 3; Hesíodo, *Teog.* 6; Estrabón VIII, 6, 21, y IX, 2, 25.
- ¹³⁵ Propercio, *Elegías*, III, 3, 1-4: "*Visum eram molli recubans Heliconis in umbra Bellerophontei qua fluitumor equi, reges, Alba, tuos...*"
- ¹³⁶ Festo, s. v. *Pegasides*: "...*dictae a fonte quem Pegasus ictru unguulae dicitur aperuisse...*"
- ¹³⁷ Virgilio, *Catal.*, XI, 2, [*App. Verg.*].
- ¹³⁸ Ovidio: *Tristes*, III, 7, 15; *Heroidas*, XV, 27.
- ¹³⁹ Nicandro, *Heteroioumena*, libro 8 (perdida, aunque resumida por el mitógrafo del siglo II Antonino Liberal, *Metamorfosis*, IX). Ovidio, *Met.*, V, 294 en adelante, también recoge el episodio, pero no hace referencia a Pegaso, aunque menciona a la fuente Hipocrene como fuente de Medusa.
- ¹⁴⁰ Horacio, *Carm.*, IV, II, 26.
- ¹⁴¹ Luciano de Samosata, *Astr.*, 13.

- ¹⁴² Fulgencio de Ruspe, *Mithologiarum Liber*, “*Fabula Bellerophontis*”, III, 1: “*Pegaseon, id est fontem aeternum. Sapientia enim bonae consultationis aeternis fons est*”. Y también “*Ideo et Musarum fontem ungula sua rupisse fertur; sapientia enim dat Musis fontem*”.
- ¹⁴³ Sobre las distintas variantes del mito ver GRIMAL, *Diccionario*, v. Pegaso; también RE, v. *Pegasos*; y YALOURIS 1987.
- ¹⁴⁴ EAA, v. Pegaso.
- ¹⁴⁵ YALOURIS 1987, p. 42-43, n.º 21 y 48-49, n.º 26 y 27 respectivamente.
- ¹⁴⁶ YALOURIS 1987.
- ¹⁴⁷ GUIDI 1933, pp. 25-26 y fig. 14.
- ¹⁴⁸ PICARD 1952, p. 84, fig. 5.
- ¹⁴⁹ AYMARD 1935.
- ¹⁵⁰ AYMARD 1935, p. 163, con bibliografía.
- ¹⁵¹ Ver QUET 1985, p. 881.
- ¹⁵² DARMON 1980, pp. 163-175, lám. LXXXVIII; ver también QUET 1985, pp. 876-904, fig. 9.
- ¹⁵³ DARMON 1980, pp. 98-103, lám. XXXIV-XXXV.
- ¹⁵⁴ REBUFFAT 1965.
- ¹⁵⁵ YALOURIS 1987, n.º 59.
- ¹⁵⁶ COHEN, II, p. 395, n.º 1185.
- ¹⁵⁷ Ver REINACH 1920, p. 212, con bibliografía.
- ¹⁵⁸ MICHAELIS 1910, lám. 2.
- ¹⁵⁹ REINACH 1920, p. 216.
- ¹⁶⁰ Catulo, LV: “*non si Pegaseo ferar volatu*”.
- ¹⁶¹ AYMARD 1935, p. 163: las identifica como musas, aunque señala su parecido con las ninfas; REINACH 1920, p. 216.
- ¹⁶² DARMON 1980, pp. 98-103, lám. XXXIV-XXXV. Ver también QUET, pp. 871-876.
- ¹⁶³ ALLAYS 1959, p. 55; QUET 1985 pp. 866-871 y 904-916; DARMON 1980, pp. 98-103; LÓPEZ MONTEAGUDO *et alii* 1988, pp. 788-789. GUIDI 1933, pp. 20-26, por su parte, considera que son ninfas, pero las asimila a las musas y las denomina *Pegasides*.
- ¹⁶⁴ AYMARD 1935, p. 164.
- ¹⁶⁵ CUMONT 1924 y 1966, p. 466.
- ¹⁶⁶ CUMONT 1966, pp. 253-288.
- ¹⁶⁷ ALLAYS 1959, pp. 55-58.
- ¹⁶⁸ SALOMONSON 1962, pp. 53-95.
- ¹⁶⁹ AYMARD 1935, pp. 178-179.
- ¹⁷⁰ DARMON 1980, pp. 226-239.
- ¹⁷¹ DARMON 1980, pp. 227-230.
- ¹⁷² Porfirio, *De antro nympharum*.
- ¹⁷³ Fulgencio de Ruspe, *Mithologiarum Liber*, III, 1.
- ¹⁷⁴ DARMON 1980, pp. 226-227 y 230-239.
- ¹⁷⁵ LÓPEZ MONTEAGUDO *et alii* 1988, pp. 794-795.
- ¹⁷⁶ QUET 1985.
- ¹⁷⁷ MORAND, 1994, 199-200.
- ¹⁷⁸ GUIDI 1933, p. 1 y 22.
- ¹⁷⁹ ALLAYS 1959, p. 58.
- ¹⁸⁰ FOUCHER 1965, pp. 40-42.
- ¹⁸¹ BABELON 1923, pp. LXXVI-LXXVII.
- ¹⁸² DARMON 1980, p. 40.
- ¹⁸³ LÓPEZ MONTEAGUDO *et alii* 1988, p. 795.
- ¹⁸⁴ MAÑANES 1992, p. 46.
- ¹⁸⁵ Se trata de una presunción razonable, aunque sólo se posee documentación de uno de los esquemas de cada lado.
- ¹⁸⁶ ELIADE 1983, pp. 137-164; para el motivo en el arte clásico: BRATCHKOVA 1938.
- ¹⁸⁷ Atributo de las ninfas: *DACL* I, 2ª parte, p. 1431, Fig. 1891. Sobre una fuente agallonada aparecen asimismo las ninfas en el mosaico de Hilas y las ninfas de la *villa* de Los Villares de Quintana del Marco (León).
- ¹⁸⁸ GOODENOUGH 1965, 12, p. 147. Sobre su uso como señalización de tumbas, de donde el hombre saldría un día: *DACL* III, 2ª parte, pp. 2905-2906.
- ¹⁸⁹ VILLALÓN Y CERRILLO 1988, p. 190.
- ¹⁹⁰ VILLALÓN Y CERRILLO 1988, p. 190.
- ¹⁹¹ *Clunia*, sin asociaciones significativas: FERNÁNDEZ-GALIANO 1980, fig. 1.
- ¹⁹² Hilas y las ninfas de S. Romain en Gal: LANCHÁ 1990, lám. 47, pp. 94-96; Timgad: GERMAIN 1973, lám. II, p. 115, lám. LVIII, pp. 116, *frigidarium*.
- ¹⁹³ *Navigum Veneris* de la Quintilla (Murcia): RAMALLO 1985, fig. 17, pp. 95-98.
- ¹⁹⁴ BALMELLE 1980, pp. 160-161, lám. XCIV-XCVI, del siglo IV “*como mínimo*”.
- ¹⁹⁵ VILLALÓN Y CERRILLO 1988, pp. 194-196.
- ¹⁹⁶ CERRILLO 1982, p. 167.
- ¹⁹⁷ TORRES 1990, p. 230, sólo recuerda el mosaico de la *villa* de Santa Cruz, Cabezón de Pisuega (Valladolid), y otro inédito de la de San Martín de Losa (Burgos).
- ¹⁹⁸ REGUERAS 1990, pp. 649-650, TORRES 1988, p. 185.
- ¹⁹⁹ LAVIN 1963, p. 192: Antioquía y sobre todo, pp. 219-222: norte de África.
- ²⁰⁰ TORRES 1988, pp. 183-186.
- ²⁰¹ Pueden verse registrados en ambos autores, en particular LAVIN 1963, lám. 12 y 53-60.

- 74 202 LAVIN 1963, p. 222.
- 203 TORRES 1988, lám. XIII, 1.
- 204 TORRES 1988, pp. 190-191.
- 205 PALOL-CORTÉS 1974, lám. XXXIII-LXXV, en un óvalo formando pareja con otro afrontado; MAÑANES *et alii* 1987, lám. XII; TORRES 1988, lám. II y VII; BLÁZQUEZ 1982, lám. X; Torres 1988, lám. XIII, 1 y 2 y REGUERAS *et alii* 1994, ilustr. 18.
- 206 TORRES 1990, p. 229, con bibliografía.
- 207 TORRES 1990, lám. III, 1 y Torres 1988, Lám. XIV, 2.
- 208 BLÁZQUEZ 1982, lám. 10, 11 y 12.
- 209 Para el caso leonés, véase REGUERAS *et alii* 1994, ilustr. 34 c; para el vallisoletano, MAÑANES 1992, p. 58, lám. V y BLÁZQUEZ 1982, p. 71, fig. 39, para el manchego.
- 210 La información que sigue está tomada de: M. GARCÍA MORALES y L. SERRANO PIEDECASAS: *Memoria del yacimiento arqueológico de San Julián de la Valmuza*, Salamanca 1983; *Idem: Informe de la campaña de excavación de 1984*, Salamanca 1984; *Idem: Informe de excavación de 1985*, Salamanca 1985. Todos ellos son inéditos y se conservan en el Servicio de Arqueología de la Junta de Castilla y León. Aunque hubo un plan de excavaciones para 1986, se desestimó la prosecución de las mismas en tanto no se consolidasen las estructuras descubiertas, situación que se mantiene hasta la fecha. Recientemente ha sido publicado por la Junta de Castilla y León, pero aún no distribuida, la memoria de excavaciones de la villa: M. GARCÍA MORALES y L. SERRANO PIEDECASAS: *La villa romana de San Julián de la Valmuza, Estudios y catálogos* 6, Valladolid 1996.
- 211 En lo sucesivo utilizaremos tal nomenclatura para VV.AA.; *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, París, 1985: *Le décor*, más lámina y letras correspondiente. Lo mismo para VV.AA. *Repertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, AIEMA, París, 1973: AIEMA más el número que corresponda.
- 212 Ver nota anterior.
- 213 A cuyas conclusiones nos remitimos: LANCHÁ 1977, pp. 32-56 y FERNÁNDEZ-GALIANO 1984, pp. 41-44.
- 214 Para las referencias bibliográficas: FERNÁNDEZ-GALIANO 1984, pp. 41-44.
- 215 BLANCO 1978, n.º 62, lám. 93; Álvarez 1976, p. 450, lám. XI.
- 216 DÍAZ CORONEL-PITA 1966, lám. IV; OSSET 1967, fig. 7-8, en dos pavimentos.
- 217 GARCÍA-GUINEA 1982, lám. 18.
- 218 FERNÁNDEZ ALLER 1976, fig. 4.
- 219 REGUERAS 1990, pp. 654-656, lám. VII-VIII.
- 220 BLÁZQUEZ-ORTEGO 1983, lám. 3; fig. 7, 9, 11 y 17.
- 221 PALOL 1986, fig. p. 44.
- 222 BLÁZQUEZ 1982 a, lám. 1, pp. 23-24, con paralelos para las peltas contrapuestas a los que se pueden sumar también los del pavimento n.º 2 de Requejo (Zamora): REGUERAS 1990, fig. 9.
- 223 BLÁZQUEZ 1982 a, lám. 3 y 4. Sobre la situación reciente de los mosaicos alcazareños, véase: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ 1993, p. 61.
- 224 BLÁZQUEZ 1982 a, lám. 3, n.º 14.
- 225 BLÁZQUEZ 1982, lám. 5 y 44.
- 226 REGUERAS 1990, pp. 663-666 y 1991, p. 176.
- 227 Ver infra: *Mosaicos de la villa romana de La Vega (Villoria-Villoruela)*.
- 228 BLÁZQUEZ 1982 a, fig. 24 y FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, lám. III.
- 229 Tratamiento idéntico, aunque invertido en las otras dos villae castellanias.
- 230 FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, p. 18.
- 231 BLÁZQUEZ 1982 a, lám. 13, fig. 17, p. 27, con algunos paralelos.
- 232 Ver REGUERAS 1990, pp. 652-854, lám. V, y LANCHÁ 1977, pp. 85-101, lám. XLIII-XLX, al primero de los cuales remitimos para los paralelos y bibliografía.
- 233 BLÁZQUEZ 1982 a, fig. 22, p. 47.
- 234 BLÁZQUEZ 1982 a, fig. 21, con otros paralelos.
- 235 FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, lám. II-VII, pp. 17-22, con toda la bibliografía anterior.
- 236 FERNÁNDEZ CASTRO, 1982, p. 207, al referirse a las estancias señoriales dobleabsidadas cita dos: la de La Valmuza y la de Las Tamujas (Malpica del Tajo) que posee una sala (15,50 x 4,90 m.) realizada con dos ábsides contrapuestos (fig. 68). El ámbito cruciforme de Gárgoles no había sido publicado todavía.
- 237 FERNÁNDEZ-GALIANO 1980, p. 127 y ss.; *Idem*, 1987, pp. 17-22.
- 238 BLÁZQUEZ 1982 a, p. 48, indica la posibilidad de una misma *officina* para Malpica, Alcázar y Talavera de la Reina (Toledo).
- 239 TORRES 1988, p. 189, considera a Alcázar como uno de los focos de difusión a cuyo taller se deberían también los de Malpica, dejando sólo "sentir su influencia" en Talavera, Albadalejo, Rielves y Cabaña de la Sagra. Ver también nota 71.
- 240 TORRES 1990, p. 233.
- 241 Requejo: REGUERAS 1990, lám. XIII, n.º 1, p. 665, con referencias.
- 242 MORÁN 1946, p. 116.
- 243 Agradecemos al Director del Museo de Salamanca, D. Manuel Santonja, que nos haya proporcionado una copia de la citada fotografía.
- 244 FERNÁNDEZ DURO 1967, p. 64 MALUQUER, 1956 b, p. 93.
- 245 GORGES 1979, p. 235 y TIR (K-30), p. 251.
- 246 PARLASCA 1959, pp. 132-134.
- 247 NIETO 1943, lám. VI.
- 248 BLANCO 1978 b, n.º 34, p. 43, lám. 67a.
- 249 BLÁZQUEZ Y MEZQUÍRIZ 1985, pp. 36-37.
- 250 FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, p. 116.
- 251 HIDALGO 1991, pp. 326-330 y lám. I.
- 252 ARCOS Y ÁLVAREZ 1988, pp. 172-174, lám. 9 y 10.
- 253 FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, pp. 47-48.

- ²⁵⁴ PUIG 1934, p. 367, fig. 489.
- ²⁵⁵ BLÁZQUEZ 1981, pp. 72-73, lám. 60.
- ²⁵⁶ GARCÍA-GELABERT Y BLÁZQUEZ 1989, p. 116 y fig. 2.
- ²⁵⁷ FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, n.º 127, pp. 89-93, lám. XXXIX.
- ²⁵⁸ BLÁZQUEZ *et alii* 1989 b, n.º 30, pp. 38-40, fig. 7 y lám. 11.
- ²⁵⁹ BLÁZQUEZ, 1982 a n.º 37, p. 53 y lám. 39.
- ²⁶⁰ FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, n.º 4, pp. 21-22 y lám. VI.
- ²⁶¹ MAÑANES *et alii* 1987.
- ²⁶² BLÁZQUEZ *et alii* 1989 b, n.º 7, lám. 4.
- ²⁶³ BLÁZQUEZ Y ORTEGO 1983, n.º 59, p. 68 y fig. 8.
- ²⁶⁴ *Ibidem*, n.º 2, pp. 19-20, lám. 2.
- ²⁶⁵ Un estudio bastante detallado en FERNÁNDEZ-GALIANO 1984, pp. 184-185.
- ²⁶⁶ Los datos de excavación y prospección recogidos en este apartado proceden de: GARCÍA FIGUEROLA, M. y ANGOSO, L.: *Informe de la excavación de la villa romana de "La Vega" (Villoria-Villorueta, Salamanca)*, Salamanca 1986. GARCÍA FIGUEROLA, M.: *Informe. Prospección de villas romanas en Salamanca*, Salamanca 1990, pp. 56-65. GARCÍA FIGUEROLA, M.: *Memoria histórico-descriptiva del yacimiento así como de su estado de conservación con referencia a los materiales hallados que avalan su categoría cultural*, Salamanca 1990 (se refiere a la villa de La Vega). Inéditos, todos estos informes han sido consultados con permiso de los autores.
- ²⁶⁷ ANGOSO 1985, pp. 341 y ss.
- ²⁶⁸ MALUQUER 1956, p. 121.
- ²⁶⁹ MALUQUER 1956 a, pp. 104-105 y MALUQUER 1956 b, p. 89. Sobre la escultura de época visigoda en la provincia de Salamanca: BARROSO Y MORÍN 1992, pp. 41-73.
- ²⁷⁰ SALIES 1974, p. 15, fig. 14, 54; *Kreisssystem* II y 69; *Orthogonalrapport*.
- ²⁷¹ *Le décor*, 237, 238, 239; ver sobre todo 238 a y c y 237 d.
- ²⁷² FERNÁNDEZ-GALIANO 1985, p. 221, fig. 15, lám. CXIII.
- ²⁷³ OVADIAH 1980, p. 157.
- ²⁷⁴ BLAKE 1930, lám. 24:4.
- ²⁷⁵ BARRAL 1979, pp. 42-53.
- ²⁷⁶ SCHLUNK Y HAUSCHILD 1978: columna de La Alberca (Murcia), lám. 65.
- ²⁷⁷ La evolución del tema musivo al relieve puede verse en PALOL 1967, fig. 90.
- ²⁷⁸ El motivo ha sido estudiado por VILLALÓN 1984, pp. 332-334.
- ²⁷⁹ BLÁZQUEZ-MEZQUÍRIZ 1985, pp. 42-43; PALOL-CORTÉS 1970, p. 90; FERNÁNDEZ-GALIANO 1985, pp. 221-222.
- ²⁸⁰ PALOL-CORTÉS 1970, fig. XI.
- ²⁸¹ REGUERAS 1985, pp. 45-46, fig. 5.
- ²⁸² FERNÁNDEZ-GALIANO 1985, fig. 15.
- ²⁸³ BLÁZQUEZ Y ORTEGO 1983, lám. 2, n.º 3.
- ²⁸⁴ BLÁZQUEZ Y ORTEGO 1983, lám. 21, p. 78.
- ²⁸⁵ FERNÁNDEZ-GALIANO 1987, pp. 18-19, lám. IV.
- ²⁸⁶ SALIES 1974: *Oktogonsystem* II, pp. 10-11, fig. 3, 38.
- ²⁸⁷ REGUERAS (1988) 1990, pp. 663-666 y en la propia provincia salmantina (San Julián de la Valmuza), ver *supra*.
- ²⁸⁸ LUCAS Y VIÑAS 1977, lám. III, abajo.
- ²⁸⁹ BLÁZQUEZ 1982 b, fig. 7, n.º 30 (según Gómez-Moreno).
- ²⁹⁰ CERRILLO 1982, lám. II, 6.
- ²⁹¹ *Le décor*. 246, con variantes a-i.
- ²⁹² ÁLVAREZ 1976, fig. 5; segunda mitad del siglo IV.
- ²⁹³ FERNÁNDEZ CASTRO 1983, fig. 13 y 17. Fines del siglo IV.
- ²⁹⁴ BALMELLE 1980, lám. XXXVI, p. 87.
- ²⁹⁵ Ver referencias en *Le décor*, 246.
- ²⁹⁶ FERNÁNDEZ CASTRO 1983, fig. 12, pp. 71-72 y *Eadem* 1982, fig. 41 y 42, p. 72.
- ²⁹⁷ TORRES (1989) 1992, p. 847; *Idem* 1990, p. 227.
- ²⁹⁸ Publicado ya por PUIG I CADAFALCH 1909, I, fig. 272, p. 234, que lo considera de época severa, el pavimento ha sido después estudiado por BALIL 1962 y BARRAL I ALTET 1978, pp. 124-125, lám. LXXX 2-4, que insiste en la dificultad de su datación entre fines del siglo II y la primera mitad del IV.
- ²⁹⁹ GARCÍA MERINO 1971, fig. 5, pp. 87-88.
- ³⁰⁰ REGUERAS 1985, pp. 41-42, lám. III. B y fig. 4, B: segunda mitad del siglo IV.
- ³⁰¹ MAÑANES 1983, p. 143, lám. XVII; BLÁZQUEZ *et alii* 1989 a, p. 41, lám. XXI, n.º 24, que citan algunos paralelos en Creta y Albania.
- ³⁰² Inédito. Ver CERRILLO *et alii* 1991, pp. 379-386 con toda la bibliografía anterior sobre el yacimiento. Probablemente de la segunda mitad del siglo IV, última fase de la villa.
- ³⁰³ Ver nota 296.
- ³⁰⁴ Ver nota 296.
- ³⁰⁵ MAÑANES 1992, lám. XIV, mosaico n.º XIII.
- ³⁰⁶ Para Rielves ver nota 296; para Navatejera: DÍAZ JIMÉNEZ 1922, pp. 450-453. fig. 3 y LÓPEZ MONTEAGUDO Y MAÑANES 1993, fig. 13, pp. 31-32.
- ³⁰⁷ ROYO GUILLÉN 1992, estancia 19, fig. 6, p. 155, postconstantiniano.
- ³⁰⁸ BERTI 1976, lám. XLI, fig. XVII (primer cuarto del siglo VI) y lám. XLIII, 54 (mediados del VI), pp. 73-75, con otros paralelos altoadriáticos y orientales.
- ³⁰⁹ Ver SCHLUNK-BERENGUER 1957, p. 39, nota 28: basílica de Korpaltios en Rodas; p. 39, nota 27: iglesia de Gylbagdsche en Asia Menor; y otros pavimentos de la zona de Rávena (Pomposa, Rávena, Grado) citados por el mismo autor en p. 39. Sobre los mosaicos de Pomposa véase: STERN, H.: "Le pavement de la basilique de Pomposa

- 76 (Italie)”, *Cahiers Archéologiques*, XVIII, 1968, que no hemos podido consultar.
- ³¹⁰ SCHLUNK 1957, pp. 39-41, lám. 19, 2 (Santullano), fig. 39 (San Miguel de Lillo). Previamente, recuerda el estudioso alemán, se le documenta en unos relieves hispano-visigodos de Cabeza del Griego, con infraposición de otro esquema lineal (fig. 34 y 35).
- ³¹¹ Sobre este tema en su variante de “paletones de llave”: GUIMIER-SORBETS 1983, pp. 195-213.
- ³¹² *Le décor*, 17 Id; también variantes e-g. Ver asimismo SCHMEL-ZEISEN 1992, esquema 098, 14.
- ³¹³ PICARD 1968, pp. 103-104.
- ³¹⁴ ENNAÏFER 1976, p. 63 y lám. XXXIII y XXV.
- ³¹⁵ Conocido solamente por un dibujo: CONSTANS 1914-15, p. 75, lám. X.
- ³¹⁶ GOZLAN 1992, n.º 46, lám. XLV, fig. 53, pp. 167-168.
- ³¹⁷ PICARD 1968, fig. 4, pp. 103-104 (segunda mitad del siglo II).
- ³¹⁸ FOUCHER 1961, p. 10, lám. XII c (hacia el 180).
- ³¹⁹ FOUCHER 1960, lám. IX c, pp. 41-42. Señala otra decoración análoga en Sidi-Bu-Ali, de principios del siglo III, hecha de trenza que “*apri-siona compartimentos cuadrados*” –probablemente similar a la nuestra– que no hemos podido contrastar: FOUCHER, L.; “Note sur deux signa-tures de mosaïste”, *Karthago*, IX, p. 131.
- ³²⁰ BEN ABED BEN KHADER (1990) 1994, fig. 7.
- ³²¹ LEVI 1947, I, fig. 42 y II, lám. XCVIII c.
- ³²² *Notizie degli Scavi di antichità* 1904, p. 257, fig. 112.
- ³²³ LANCHI 1977, pp. 114-115 y *Eadem* 1981, n.º 349, pp. 182-183, lám. XCVII a.
- ³²⁴ BLANCO 1981, p. 696, fig. 398.
- ³²⁵ RAMALLO 1985, fig. 28 y lám. LXIII, pp. 132-133.
- ³²⁶ Conozcemos la noticia indirectamente, a partir de RAMALLO 1985, p. 133; IBARRA, 1879, p. 197, lám. XXIII.
- ³²⁷ FERNÁNDEZ CASTRO 1983, n.º 57, lám. 25, pp. 65-67. Pieza central del ala E de la casa que ya desde Taracena se considera el triclinio.
- ³²⁸ JIMENO *et alii* (1988-89) 1991, fig. 7, lám. IV, 2, pp. 425-28. Extenso mosaico de 9,8 x 9,7 m. cuya cabecera con ábside apenas fue excavada.
- ³²⁹ En el dibujo del mosaico sólo se contempla la superficie documentada en la excavación, a la que habría de sumarle casi con seguridad una hilera de semioctógonos más al S, hundida entre las piletas del *hypocaustum*. De esta manera el antedicho octógono presentaría un cierto carácter centralizado con tres filas a N y S y dos a E y O.
- ³³⁰ MÉNDEZ-RASCÓN 1989, pp. 51-58, lám. p. 55 y RASCÓN *et alii* 1991, pp. 183-200, para los aspectos cronológicos.
- ³³¹ ELVIRA 1985, pp. 19-40, fig. 2.
- ³³² ELVIRA 1985, fig. 9.
- ³³³ POLLIT 1989, lám. 37.
- ³³⁴ LAVIN 1963, lám. 75.
- ³³⁵ LEVI 1947, I, pp. 226 y ss., lám. LII; matizaciones cronológicas y funcionales de la pieza: BARATTE 1978, lám. 119 y 121, pp. 110-118.
- ³³⁶ CARANDINI *et alii* 1982, I, fig. 96.
- ³³⁷ BERTI 1976, pp. 46-47, lám. XIX.
- ³³⁸ GABORIT-CHOPIN 1992, lám. 20, pp. 63-66.
- ³³⁹ PALOL-CORTÉS 1974, p. 59, fig. 20, lám. LXXII.
- ³⁴⁰ FABRE 1973, p. 109.
- ³⁴¹ FABRE 1973, p. 120, de quien tomamos las citas de autores latinos que aparecen en las líneas siguientes.
- ³⁴² ÁLVAREZ MARTÍNEZ 1990, lám. 40-41, pp. 89-91.
- ³⁴³ SCHLUNK 1988, II, C 3, lám. 20 y I, pp. 141-142. También HAUSCHILD Y ARBEITER 1993, pp. 58-71 y 92.
- ³⁴⁴ ABAD 1982, I, pp. 344-350 y II, lám. 113-116.
- ³⁴⁵ Conocemos las noticias del hallazgo (agosto de 1994) por la prensa y otros medios de comunicación. Posteriormente se celebró una pequeña exposición: *Un barceloní del segle IV* en el *Museu d’Historia de la ciutat*, en cuyo folleto (sin fecha ni autor) aparecen reproducidos los fragmentos de la pintura del *dominus* de la casa como *venator*.
- ³⁴⁶ ABAD 1982, I, p. 350. Una visión reciente sobre *pictores et albari* en el mundo romano: GUIRAL Y MOSTALAC 1994, pp. 139-158.
- ³⁴⁷ BORDA 1958, p. 304, lám. p. 305 arriba.
- ³⁴⁸ BARBET 1985, lám. 141, p. 200.
- ³⁴⁹ DESCOUDRES 1987, fig. 11, lám. V, 6 (según pintura de Rochette de 1844), pp. 136-138; BARBET 1985, casa de Menandro, p. 194, lám. 133.
- ³⁵⁰ BORDA 1958, p. 354 y lám. p. 355.
- ³⁵¹ FABRE 1973, fig. 6, p. 118, con bibliografía.
- ³⁵² BORDA 1958, p. 325 y lám. p. 324.
- ³⁵³ GRIMAL 1984, pp. 292-294.
- ³⁵⁴ El tema y significado de la caza en el mundo romano tiene una amplia bibliografía. A título indicativo pueden consultarse: AYMARD 1951; CUMONT 1966, pp. 439-456 (sobre el simbolismo funerario); LAVIN 1963, pp. 181-353; DUNBABIN 1978, p. 46; BLÁZQUEZ Y LÓPEZ MONTEAGUDO 1990, pp. 59-88; LÓPEZ MONTEAGUDO 1991, pp. 497-529; GUARDIA 1992, pp. 325-335. Los tres últimos para el caso hispano.
- ³⁵⁵ Citado por ARCE 1990, pp. 19-20.
- ³⁵⁶ Así considerado tradicionalmente, el gran friso de la caza que configura el umbral del *oecus* de la quinta de La Olmeda (Palencia), puede ser un excelente ejemplo del carácter apotropaico de la iconografía venatoria. Dentro de las escenas que se representan, el grupo 3 de Palol-Cortés muestra un jinete que cabalga hacia la izquierda, mano derecha levantada, escudo y lanza en la izquierda, que mira hacia atrás, donde hay una pantera abatida y un caballo con *ephippium*, sin montura; el caballero salta sobre un promontorio y arriba a la derecha se diseña una especie de maqueta edilicia que los autores identifican con una imagen emblemática de la *villa*.

No se ha observado que dicho jinete se encuentra en el centro mismo de la composición cuyo eje arranca abajo, de la mata entre el *venator* atacado por tigresa (grupo 2) y el can con los cuartos delanteros levantados del grupo 7, continúa en otro perro en disposición invertida del mismo grupo y culmina en nuestro caballero victorioso. Tal eje, situado precisamente en el umbral de la pieza más solemne y suntuosa de la casa, en el umbral –subrayamos– cuyas connotaciones antropológicas de símbolo de paso están fuera de duda, prolonga la articulación ceremonial de la mansión que uniría, a través del peristilo, el complejo de las termas al O con el aula de recepción del *oecus* al E. Nuestro jinete además levanta el brazo derecho, signo habitual de triunfo, que la malherida pantera refrenda, pero a diferencia de la palma abierta, tan habitual de los *venatores* victoriosos, su mano define un gesto diferente, mano sabázica, luego trasmutada en *benedictio latina*, con el meñique y anular plegados y los otros dedos extendidos. Tal ademán, desconocido en otros pavimentos cinégeticos, suerte de higa o *fascinum* contra el ojo, es signo profiláctico cuya bondad había de implicar al pavimento entero.

De esta manera, por cima de la inconexa yuxtaposición de cartones compositivos, de la mezcolanza exótica y “realista” de la caza, o de otros posibles significados simbólicos, cobraría sentido la proximidad de la representación de la *villa*, participe asimismo del carácter benefactor que el simulacro venatorio concedería a toda la casa.

- ³⁵⁷ GUARDIA 1992, p. 331.
- ³⁵⁸ GUARDIA 1992, p. 331.
- ³⁵⁹ DUNBABIN 1978, pp. 265, 40-43 y 267.
- ³⁶⁰ BLANCO 1978, lám. 94 b, fig. 5.
- ³⁶¹ AYMARD 1951, pp. 467-468 y *passim*. Asimismo interesante Schnapp 1990, 2, pp. 49-59, referido al mundo griego.
- ³⁶² Noticias y descripción de lugares de hallazgos, cortesía de Joaquín Rivero. Información sobre la *villa*, mosaicos y pinturas descubiertos en la década pasada: MARTÍN BENITO Y MARTÍN BENITO 1994, pp. 162-164 y fotos 19 y 20.
- ³⁶³ Noticias suministradas gentilmente por M.^a Concepción Martín Chamoso, excavadora de la *villa*.
- ³⁶⁴ GRIMAL 1984, fig. 30, pp. 270-273.
- ³⁶⁵ ZAMORA 1987, p. 46
- ³⁶⁶ REGUERAS 1990, lám. I-III.
- ³⁶⁷ BLÁZQUEZ Y ORTEGO 1983, fig. 6; JIMENO *et alii* 1991, fig. 3 y 7.
- ³⁶⁸ OVADIAH 1980, p. 100.
- ³⁶⁹ ABÁSULO 1985, pp. 382-388, fig. p. 383, arriba.
- ³⁷⁰ BLANCO 1978 a, lám. 13, n.º 3, pp. 27-28, segunda mitad del siglo II o principios del III.
- ³⁷¹ BLANCO 1978 b, lám. 41, p. 39, siglo II.
- ³⁷² REGUERAS 1990, lám. IX, pp. 656-659.
- ³⁷³ BLÁZQUEZ Y MEZQUÍRIZ 1985, fig. 15 (A-10) y fig. 17 (A-2).
- ³⁷⁴ BAIRRAO OLEIRO 1992, pp. 128-129.
- ³⁷⁵ REGUERAS 1991, pp. 133-136.
- ³⁷⁶ Ver paralelos de (6) en el teselado del cazador del jabalí, en la *villa* de El Hinojal: BLANCO 1978 b, fig. 12, p. 52, siglo IV. Sobre (2), muy popular en Mérida desde el Siglo III al V, ver: ÁLVAREZ 1990, lám. I, p. 32 (mosaico de Orfeo, siglo IV) y BLANCO 1978 b, lám. 26, B, p. 34 (campo circundante del mosaico de ANNIUS PONIUS). Para (3), consultar igualmente: ÁLVAREZ 1990, lám. 46, p. 93, motivo pompeyano, aquí de mediados del siglo IV.
- ³⁷⁷ Pavimentos n.º 1, 2 y 3 de Villafranca: BLÁZQUEZ-MEZQUÍRIZ 1985, p. 79, lám. 57-60. Mosaicos del peristilo de Jumilla: RAMALLO 1985, fig. 25, p. 138 y fig. 22, pp. 128-132.
- ³⁷⁸ Elche: SCHLUNK Y HAUSCHILD 1978, lám. 37, segunda mitad del siglo IV; San Severo de Classe: FARIOLI 1975, fig. 5 y 8, pp. 19-21.
- ³⁷⁹ Referencias en REGUERAS *et alii* 1994, p. 50, lám. 35.
- ³⁸⁰ ABAD 1982, I, pp. 286-287.
- ³⁸¹ Sobre éstas hemos abundado recientemente: PÉREZ OLMEDO, REGUERAS, MARTÍN CHAMOSO y HERNÁNDEZ 1997, (en prensa). Otras referencias a la *villa*, posteriores a la redacción de éste texto: MARTÍN CHAMOSO y HERNÁNDEZ, 1997.

- ABAD, L. (1982): *Pintura romana en España*, Sevilla-Alicante.
- ABÁSULO, J.A. (1985): “Época romana” en *Historia de Burgos. Edad Antigua*, I, Burgos.
- Age of SPirituality. Late Antique and early Christian art. Third to seventh century* (1977): Catálogo de la Exposición, Nueva York.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1976): “La villa romana de El Hinojal en la Dehesa de las Tiendas (Mérida)”, *NAH*, 4, pp. 435-488.
- (1990): *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida.
- ALLAYS, Y. (1959): “Plat a Djemila à décor mythologique”, *Libyca*, VII, pp. 43-58.
- ANGOSO, L. (1985): “El asentamiento rural romano de “El Cenizal”, Salamanca, pp. 16-17.
- ARCE, J. (1988): “Gerontius, el usurpador”, *España entre el mundo antiguo y el mundo medieval*, Madrid, pp. 68-121.
- 1990. “Los bronceos romanos de España”, en *Los Bronceos romanos en España*, Madrid, pp. 15-25.
- ARCOS, E. y ÁLVAREZ, A. (1988): “Análisis de la naturaleza, estructura y tecnología del conjunto de mosaicos de la villa romana del Cortijo Auta (Riogordo), villa romana del Cortijo Vila (Alameda) y del ninfeo romano de Carnicería de los Moros (Antequera)”, *Mainake*, X, pp. 159-180.
- AURIGEMMA, S. (1960): *L’Italia in Africa. Tripolitania, I. I mosaici*, Roma.
- (1970): *Les Thermes de Diocletien et le Musée National Romain*, Roma.
- AYMARD, J. (1935): “La legenda de Bellerophon sur un sarcophage du Musée d’Alger”, *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire, École Française à Rome*, LII, pp. 143-184.
- (1951): *Essai sur les chasses romaines*, París.
- BABELON, E. (1920): “Note sur un fragment de poterie à figures”, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, pp. 231-234.
- (1923): “Seance de la Commission de l’Afrique du Nord: El-Mahrine”, *Bulletin Archéologique*, pp. LXXIV-LXXVIII.
- BAIRRAO, J.M. (1992): *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal. Conimbriga. Casa dos Repuxos*, Conimbriga.
- BALDINI, I. (1994): “Case e palazzi a Costantinopoli tra IV e VI secolo”, *XLI CARB, Ravenna, Costantinopoli e Vicino Oriente. In memoria F. W. Deichmann*, pp. 279-311
- BALIL, A.: “Mosaico de Belerofonte y la Quimera de Torre Belllloch (Gerona)”, *AEArq.*, XXXIII, 1960, pp. 98-112.
- (1978): “El mosaico de Ucero. Observaciones sobre la cronología hispánica del mito de Belerofonte”, *Celtiberia*, 56, pp. 143-152.
- (1994): “Arte de la época romana”, *Historia del arte de Castilla y León*, (1989), Valladolid, pp. 69-124.
- BALMELLE, C. (1980): *Recueil Général des mosaïques de la Gaule, IV, Aquitanie 1*, París.
- BARATTE, F. (1978): *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, París.
- BARBET, A. (1985): *La peinture mural romaine*, París.
- BARRAL, X. (1978): *Les mosaïques romaines et medievales de la Regio Laietana*, Barcelona.
- (1979): *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona.
- (1981): *L’art pre-romànic a Catalunya. Segles IX-X*, Barcelona.
- BARRIOS, A. (1985): “Repoblación de la zona meridional del Duero. Fases de ocupación, procedencia y distribución espacial de los grupos repobladores”, *Studia Histórica* III, 2 pp. 33-82.
- BARROSO, R. y MORIN, J. (1992): “La escultura de época visigoda en la provincia de Salamanca”, *Salamanca. Revista provincial de estudios*, pp. 29-30.
- BEN ABED BEN KHADER, A. (1987): *Thuburbo Maius. Les mosaïques dans la region ouest*, Corpus de mosaïques de Tunisie II, 3, Túnez.
- BEN ABED BEN KHADER, A. (1994): “L’édifice du Satyre et de la Nympe de Puppit”, *VI Coloquio Internacional sobre el Mosaico Antiguo*, Palencia-Mérida (1990), Guadalajara, pp. 239-251.
- BENET, N. (1993): “Arqueología preventiva y de gestión. Salamanca”, *Numantia*, 4, pp. 333-349.
- (1994): “Arqueología preventiva y de gestión (1991-1992). Salamanca”, *Numantia*, 5, pp. 287-296.
- BENET, N. y SANTONJA, M. (1990): “Arqueología preventiva y de gestión (1984-1985)”, *Numantia*, III, pp. 281-293.
- BERTI, F. (1976): *Mosaici Antichi in Italia. Aemilia: Ravenna*, Roma.
- BLAKE, M.E. (1930): *The pavements of the Roman buildings of the Republic and Early Empire*, MAAR, VIII.
- BLANCO FREIJEIRO, A. (1978a): *Corpus de Mosaicos de España. II. Mosaicos romanos de Itálica (I)*, Madrid.
- (1978b): *Corpus de Mosaicos de España. I. Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid.
- (1985): “Escultura, pintura decorativa y mosaicos” en *Historia de España* de Ramón Menéndez Pidal, II. 2,

- 80 España Romana. La Sociedad. El Derecho. La Cultura, Madrid, pp. 649-706.
- BLANCHERE, R.M. la (1888): "Carreaux de terre cuite à figures découverts en Afrique", *Revue Archéologique*, I, pp. 303-322.
- BLANCHERE, R.M. la y GAUCKLER, P. (1897): *Catalogue des Musée et Collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie: le Musée Alaoui*, París.
- BLÁZQUEZ, J.M. (1981): *Corpus de Mosaicos de España. III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid.
- (1982a): *Corpus de Mosaicos de España. V. Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid.
- (1982b): *Corpus de Mosaicos de España. IV. Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J.M. y ORTEGO, T. (1983): *Corpus de Mosaicos de España. VI. Mosaicos romanos de Soria*, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J.M. y MEZQUÍRIZ, M.A. (1985): *Corpus de Mosaicos de España. VII. Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J.M., LÓPEZ, G., NEIRA, M.L. y SAN NICOLÁS, M.P. (1989a): *Corpus de mosaicos de España. IX. Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.
- (1989b): *Corpus de Mosaicos de España. VIII. Mosaicos romanos de Lérida y Albacete*, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J.M. y LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1990): "Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza", en VV.AA. *Alberto Balil. In Memoriam*, Guadalajara, pp. 59-88.
- BORDA, M. (1958): *La pintura romana*, Milán.
- BRATSKKOVA, M. (1938): "Die Muschel in der antike Kunst", *Bulletin de l'Institut d'Archéologie Bulgare*, XII.
- BROWN, P. (1988): *La societa e il sacro nella tarda antichità*, Turín.
- CABALLERO, L. (1984): "Arqueología tardorromana y visigoda en la provincia de Soria", *Iº Symposium de arqueología soriana*, Soria, pp. 433-458.
- CALERO, J.A. (1988): "El complejo termal de "La Nava" (Cabeza del Buey, Badajoz). Cuatro campañas de excavaciones (1979-1983)", *Extremadura Arqueológica*, I, pp. 155-166.
- CAMPUZANO, E. (1987): "La ermita rupestre de Cambarco (Cantabria)", *BSAA*, LIII, 1987, pp. 509-311.
- CARANDINI, A. et alii (1982): *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1832): *Sumario de las Antigüedades Romanas que hay en España*, Madrid.
- CERRILLO, E. (1982): "Excavaciones en la villa romana de Santiago de Bencáliz (Cáceres). Un asentamiento rural en la vía romana de la Plata", *NAH*, 4, Madrid, pp. 165-212.
- CERRILLO, E. et alii (1991): "Excavaciones arqueológicas en la villa romana de "Los Términos", Monroy (Cáceres)". Actuaciones y propuestas de futuro", *Extremadura Arqueológica*, II, pp. 379-386.
- CLISSON, J. (1982): *Juan Agustín Ceán-Bermúdez escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo.
- COHEN, H. (1955): *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain*, II, Graz.
- CONSTANS, L.A. (1916): "Rapport sur une mission archéologique à Bon-Ghone (Gighlis), 1914-15", *Nouvelles Archives des Missions scientifiques et littéraires*, I, XXI, 14, París.
- CRESWEL, K.A.C.; ALLAN, I.W. (1989): *A short account of Early Muslim architecture*, Gloucester.
- CUMONT, F. (1924): "Pegase et l'apothéose" *Bulletin Societe Archéologique Alexandrie*, 20, 1924, pp. 193-195.
- (1966): *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Bibliothèque Archéologique et Historique, XXXV, París 1942 (1966).
- CHASTAGNOL, A. (1968): "Les espagnols dans l'aristocratie gouvernemental", en VV.AA. *Les empereurs romains d'Espagne*, París, pp. 269-291.
- DARMON, J.P. (1980): *Nympharum Domus. Les pavements de la Maison des Nymphes à Néapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leiden, E.J. Brill ed.
- DAVIAULT, A. et alii (1987): *Un mosaico con inscripciones*. Série Etudes et Documents, Madrid.
- DEICHMANN, F.V.: *Reallexikon für Antike und Christentum*, 2 cella trichora, pp. 943-954.
- DELIBES, G. y SANTONJA, M. (1986): *El fenómeno megalítico en la provincia de Salamanca*, Salamanca.
- DESCOEUDRES, J.P. (1987): "The australian expedition to Pompei. Contributions to the chronology of the four pompeian style", *Aventicum V, Pictores per provincias*, Cahiers d'archéologie romanche, 43, Avenches, pp. 135-148.
- DÍAZ CORONEL, L. y PITA, R. (1966): "Una villa romana con mosaicos en Albesa (Lérida)", *IX CNA*, (Valladolid 1965), Zaragoza, pp. 348-357.
- DÍAZ JIMÉNEZ, E. (1922): "La villa romana de León", *BRAH*, 80, pp. 446-457.
- DÍAZ-ANDREU, M. y MORA, G.: 1995. "Arqueología y política: el desarrollo de la arqueología española en su contexto histórico (1)", *Trabajos de Prehistoria*, 52, n.º 1, 1995, pp. 25-31.
- DONABEDIAN, P.; THIERRY, J.M. (1987): *Les arts arméniens*, París.
- DUNBABIN, K.M.D. (1978): *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Oxford.

- DUVAL, N. (1984): "Les maisons d'Apamée et l'architecture palatiale de l'Antiquité tardive", *Colloque Apamée de Syrie* (1980), Bruselas, pp. 447-470.
- (1991): Recension de "VV.AA. Diocletian's Palace America-yugoslav joint excavations 5, Minneapolis 1989", *JRA*, 4, pp. 378-384.
- (1992): "Le palais de Milan parmi les residences imperiales du Bas-Empire", en *Felix Temporis Reparatio. Atti del Convegno archeologico internazionale*, Milán (1990), pp. 137-145.
- DUVAL, N. y CINTAS, J. (1976): "Le martyrium de Cincari et les marthyri triconques et tetraconques en Afrique", *MEFRA*, 88, pp. 853-927.
- ELIADE, M. (1983): "Apuntes sobre el simbolismo de las conchas", en *Imágenes y Símbolos*, Madrid, pp. 137-155.
- ELVIRA, M.A. (1985): "Anotaciones sobre la cacería pintada en la tumba de Filipo", *AEArq*, 58, pp. 19-40.
- ELLIS, S. (1988): "The end of the roman house", *AJA*, 92.4, pp. 565-576.
- ELLIS, S. (1991): "Power, Architecture and Decor: How the late Roman Aristocrat Appeared to his Guests", *Roman Art in the Private sphere. New perspectives on the architecture and decor of the domus, villa and insula*, Michigan, pp. 117-140.
- ENNAÏFER, M. (1976): *La cité d'Althiburos et l'édifice des Asclepieia*, Túnez.
- FABRE, G. (1973): "Recherches sur l'origine des ornements vestimentaires du Bas-Empire", *Karthago*, XVI (1971-72), pp. 107-128.
- FALCÓN M. (1867): *Salamanca artística y monumental o descripción de sus principales monumentos*, Salamanca.
- FARIOLI, R. (1975): *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Rávena.
- FERNÁNDEZ ALLER, C. (1976): "Mosaico romano en Puente Almuey (León)", *NAH*, Madrid, pp. 375-389.
- FERNÁNDEZ CASTRO, M.C. (1982): "Mosaicos de Rielves" en Blázquez, J.M., *Corpus de Mosaicos de España. V. Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, pp. 61-75.
- (1983): "Mosaicos de la villa romana de Cuevas de Soria", en Blázquez, J.M. y Ortego, T., *Corpus de Mosaicos de España. VI. Mosaicos romanos de Soria*, Madrid, pp. 59-79.
- FERNÁNDEZ DURO, C. (1884): "Descubrimiento de Antigüedades en Salamanca", *BRAH*, 5, p. 12.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1980): *Mosaicos hispánicos de esquema a compás*, Guadalajara.
- (1984): *Complutum, II. Mosaicos*, EAE, 138, Madrid.
- (1987): *Mosaicos romanos del convento cesaraugustano*, Zaragoza.
- (1989): "La villa de Materno", *Mosaicos romanos. In memoriam Manuel Fernández-Galiano*, (1985), Madrid, pp. 255-269.
- (1991): "La villa de Materno, Carranque, Toledo", *Revista de Arqueología*, 127, pp. 26-36.
- (1992): *Las villas hispanorromanas*. Cuadernos de Arte Español, 26, Madrid.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. (1993): "Recuperación del patrimonio arqueológico en Alcázar de San Juan", *Revista de Arqueología*, 142, p. 61.
- FERRO-MACÍA, J. y DOMINGO, R. (1987): "Excavaciones en la Iglesia de Sant Marçal de Terrassola (Torrelavit, Barcelona)", *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval española*, Madrid, pp. 421-428.
- FOUCHER, L. (1960): *Decouverts archéologiques à Thysdrus en 1960*, Túnez.
- (1961): *Decouverts archéologiques à Thysdrus en 1961*, Túnez.
- (1965): *La maison des masques a Sousse. Fouilles 1962-63*, (Notes et Documents, IV), Institut d'Archéologie, Tunis.
- FOUET, G. (1965): "La ville gallo-romaine de Montmaurin vers le milieu du IV^e siècle", *Actes du XVIII^e Congrés d'études régionales tenu à Saint-Gaudens* (1962), Tarbes, pp. 1-15.
- FRADES, M.J. (1990): "Introducción" en Morán, C, *Obra etnográfica y otros ensayos. I. Salamanca*, Salamanca, pp. 17-26.
- GABOIRT-CHOPIN, D. (1992): "Les ivoires du V^e au VIII^e siècle" en VV.AA. *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, París, pp. 63-66.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1962): "La llamada "Sinoga" de Sádaba", *BRAH*, CLI, pp. 13-19.
- (1963): *La villa y el mausoleo de Sádaba*. EAE, 19, Madrid.
- GARCÍA FIGUEROLA, M. y ANGOSO, L. (1986): *Informe de la excavación de la villa romana de "La Vega" (Villoria-Villorueta, Salamanca)* Salamanca, (inédito).
- GARCÍA FIGUEROLA, M. (1990a): *Memoria histórico-descriptiva del yacimiento (de la Vega) así como de su estado de conservación con referencia a los materiales hallados que avalan su categoría cultural*, Salamanca (inédito).
- (1990b): *Informe. Prospección de villas romanas en Salamanca*, Salamanca (inédito).
- GARCÍA GUINEA, M.A. (1977): "Los mosaicos tardorromanos de Quintanilla de la Cueva (Palencia)", *Segovia y la arqueología romana*, Barcelona, pp. 187-191.

- 82 GARCÍA MERINO, C. (1971): "La ciudad romana de Uxama", *BSAA*, XXXVII, pp. 85-91.
- (1977): "Un sepulcro turriforme en la Meseta Norte: el yacimiento arqueológico de Vildé (Soria)", *BSAA*, XLIII, pp. 41-60.
- GARCÍA MORALES, M. y SERRANO, L. (1983): *Memoria del yacimiento arqueológico de San Julián de la Valmuza*, Salamanca (inédito).
- (1984): *Informe de campaña de excavación de 1984*, Salamanca (inédito).
- (1985): *Informe de excavación de 1985*, Salamanca (inédito).
- (1997). *La villa romana de San Julián de la Valmuza*, Estudios y catálogos, 6, Madrid, 1996.
- GARCÍA MORALES, M. (1986): "Bibliografía básica para la Prehistoria y Arqueología de la provincia de Salamanca", *Estudios Arqueológicos*, I, 1986, Museo de Salamanca, pp. 27-41.
- GARCÍA-GELABERT, M.P. y BLÁZQUEZ, J.M. (1989): "Consideraciones en torno a los mosaicos de cantos rodados de Cástulo (Jaén)", *Mosaicos Romanos, Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa*, Madrid, 1985, 1989, pp. 113-130.
- GENTILI, G.V. (1971): *La villa impériale de Piazza Armerina*, Roma.
- GERMAIN, S. (1973): *Les mosaïques de Timgad*, Paris.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1909): "Santiago de Peñalba": *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, año VII, pp.
- (1919): *Iglesias mozárabes*, Madrid.
- (1966): "Primicias del arte cristiano español", *AEA*, pp. 154-155.
- (1967): *Catálogo Monumental de España. Salamanca*, Madrid.
- (1970): "Excursión a través del arco de herradura", (1906), recogido en *Retazos*, Madrid, pp. 361-399.
- GÓMEZ-MORENO, M.^a E. (1991): *La Real Academia de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental de España*, Madrid.
- GONZÁLEZ, J. (1943): *Regesta de Fernando II*, Madrid.
- GOODENOUGH, E.R. (1965): *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, 13, Nueva York.
- GORGES, J.G. (1979): *Les villas hispano-romaines*, Paris.
- GOZLAN, S. (1992): *La maison du triomphe de Neptune à Achora (Botna, Tunisie). I. Les mosaïques*, Roma.
- GRABAR, A. (1946): *Martyrium I*, París.
- GRABAR, O. (1987): "The date and meaning of Mshalta", *DOP*, 41, pp. 243-247.
- GRIMAL, P. (1951): "Informations", *Gallia*, IX, pp. 114-124.
- (1965): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona (1991).
- (1984): *Les jardins romains*, París.
- GROSSMANN, P. (1981): "Esempi d'architettura paleocristiana in Egitto dal V al VII secolo", *XXVII Corsi di cultura dell'Arte Bizantina e Ravennate*, pp. 125-147.
- GUARDIA, M. (1992): *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en España*, Barcelona.
- GUIDI, G. (1933): "La Villa del Nilo", *África italiana*, V, enero-junio, pp. 1-56.
- GUIDOBALDI, F. (1986): "L'edilizia abitativa unifamiliare nelle Roma tardoantica", *Società romana e impero tardoantico. III. Roma: Politica, economia, paesaggio urbano*, Bari, pp. 165-237.
- GUIMIER-SORBETS, A.M. (1983): "Le méandre à pannetons de clef dans la mosaïque romaine", en *Mosaïque. Recueil d'hommages à Henri Stern*, París, pp. 195-213.
- GUIRAL, P. y MOSTALAC, A. (1994): "Pictores et albari en el mundo romano", en VV.AA. *Artistas y artesanos en la Antigüedad Clásica*, Mérida, pp. 137-158.
- HALEY, E. W. (1994): "A palace of Maximianus Herculus at Corduba?", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphie*, 101, pp. 208-215.
- HAUSCHILD, T y ARBEITER, I. (1993): *La villa romana de Centcelles*, Barcelona.
- HAYES, J.W. (1972): *Late Roman Pottery, The British School at Rome*, Londres.
- HERNÁNDEZ, M. (1989): "Notas sobre el programa iconográfico de las Musas y Maestros de Arróniz (Navarra)", *Mosaicos romanos. In memoriam Manuel Fernández-Galiano* (1985), Madrid, pp. 215-247.
- HERRERA, A. (1903): "Informes. Principales mosaicos encontrados en Itálica", *BRAH*, 43, pp. 512-518.
- HIDALGO, R. y MARFIL, P. (1992): "El yacimiento arqueológico de Cercadilla: avance de resultados", *AAC*, 3, pp. 277-308.
- (1994): "Mosaicos con decoración geométrica y vegetal de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)", *AAC*, 2, 1991, pp. 325-362.
- HIDALGO, R.; VENTURA, A. (1994): "Sobre la cronología e interpretación del palacio de Cercadilla en Córdoba", *Chiron*, 24, pp. 221-237.
- HIDALGO, R. et alii (1995): "El yacimiento de Cercadilla en Córdoba", *Forum de Arqueología*, 1, pp. 34-43.
- IBARRA, A. (1879): *Illici. Su situación y antigüedades*, Alicante.
- IGLESIAS, L., RODRÍGUEZ, M.B. y SÁNCHEZ, M. (1991): "Arqueología y Prehistoria de Salamanca, Intervenciones

- y bibliografía actualizada”, *Del Paleolítico a la Historia*, Salamanca, pp. 175-201.
- ÍNIGUEZ, F.: 1971. *Arte medieval navarro*, I, Pamplona.
- IZQUIERDO, J.M. (1977): “Mausoleo de época paleocristiana en las Vegas de Pedraza (Segovia)”, *Segovia y la arqueología romana*, Barcelona, pp. 213-222.
- *Idem* (1992): “La transición del mundo antiguo al medieval en Vegas de Pedraza (Segovia)”, *III Congreso de Arqueología medieval española. II. Comunicaciones* (1989), Oviedo, pp. 89-95.
- *Iº Congreso de Historia de Salamanca*: 1992. Tomo I, Salamanca.
- JIMENO, A., ARGENTE, J.L. y GÓMEZ, J. (1991): “La villa de San Pedro de Valdanzo (Soria)”, *Zephyrus*, XLI-XLII (1985-89), pp. 419-454.
- JOHNSON, P. (1982): *Romano-British Mosaics*, Aylesbury.
- KATCHATRIAN, A. (1982): *Origine et typologie des battistère paleochrétiens*, Mulhouse.
- KRAUTHEIMER, R. (1984): *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid.
- LANCHA, J. (1977): *Mosaïques géométriques. Les ateliers de Vienne-Isère*, Roma.
- (1990): *Les mosaïques de Vienne*, Lyon.
- (1994): “La mosaïque des Muses d’Arróniz (Navarre). Un approche du pavement originel et quelques hypothèses sur l’identification des certains personnages”, *CMGR*, París, 1994, pp. 303-310.
- (1997): *Mosaïque et culture dans l’Occident romain (I^{er}-V^e s.)*, Bibliotheca Archaeologica 20, “L’Erma” di Bretschneider, Roma.
- LAVIN, I. (1962): “The house of Lord. Aspects of the role of Palace Triclinia in the Architecture of late Antiquity and Early Middle Ages”, *The Art Bulletin*, XLIV, pp. 1-27.
- (1963): “The hunting mosaics of Antioch and their sources”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17, pp. 179-353.
- LEVI, D. (1947): *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., BLÁZQUEZ, J.M., NEIRA, M.L. y SAN NICOLÁS, M.P. (1988): “El simbolismo del matrimonio en el mosaico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) y otros mosaicos hispanos inéditos”, *Latomus*, XLVII, fasc. 4, pp. 785-803.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.: 1991. “La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo”, en *Antigüedad y Cristianismo*, VIII, pp. 497-512.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. y MAÑANES, T. (1993): “Mosaicos de León”, en Blázquez, J.M. *et alii*, *Corpus de Mosaicos de España. X. Mosaicos romanos de León y Asturias*, Madrid.
- LOSTAL, J. (1990): *Arqueología del Aragón romano*, Zaragoza.
- LUCAS, M.R. y VIÑAS, P. (1977): “La villa romana de Águila-fuente (Segovia)”, *Segovia y la arqueología romana*, Barcelona, pp. 239-256.
- LLORENTE, A. (1963-64): “Toponimia árabe, mozárabe y morisca en la provincia de Salamanca”, *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, XII-XIII.
- MACIEL, M.J. (1992): “Vectores de arte paleocristà em Portugal nos contextos suévico e visigótico”, *XXXIX Corso di Cultura dell’Arte Bizantina e Ravennate*, Rávena, pp. 435-495.
- MADOZ, P. (1984): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar (1845-50)*, Salamanca, Valladolid.
- MAIOLI, M.G. (1987): “L’edilizia privata tardoantica in Romagna: appunti sulla pavimentazione musiva”, *XXXIV Corso di Cultura dell’Arte Bizantina e Ravennate*, pp. 209-251.
- MATHEWS, I. (1975): *Western Aristocracies and Imperial Court A.D. 364-425*, Oxford.
- MALUQUER J. (1956a): “La escultura visigoda de Salvatierra de Tormes”, *Zephyrus*, VII, pp. 87-91
- (1956b): *Carta Arqueológica de España, Salamanca*, Salamanca.
- MANGO, C. (1975): *Arquitectura bizantina*, Madrid.
- MANSUELLI, G. (1988): *La fine del mondo antico*. Storia universale dell’arte, U.T.E.T., Turín.
- MAÑANES, T. (1983): *Astorga romana y su entorno*, Valladolid.
- (1992): *La villa romana de Almenara-Puras (Valladolid)*, Valladolid.
- MAÑANES, T., GUTIÉRREZ, M.A. y AGÚNDEZ, C. (1994): *El mosaico de la villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid)*, Valladolid.
- MARTÍN VALLS, R. *et alii* (1992): “Arqueología de Salamanca”, en *Iº Congreso de Historia de Salamanca*, Salamanca (1989), pp. 87-115.
- MARTÍN BENITO, J.I. y MARTÍN BENITO, J.C. (1994): *Prehistoria y Romanización de la Tierra de Ciudad Rodrigo*, Salamanca.
- MARTÍN CHAMOSO, C. y HERNÁNDEZ, A.B., (1997): “La villa romana de Sahelices el Chico”, *Revista de Arqueología*, 191, pp. 50-53.
- MARTÍN, J.L. y COCA, J. (1987): *Fuero de Salamanca*, Salamanca.
- MAURIN, L. y PEYRAS, J. (1971): “Uzalitana; la région de l’Ansarine dans l’Antiquité”, *Cahiers de Tunisie*, 19, pp. 11-103.

- 84 MÉNDEZ, A. y RASCÓN, S. (1989): "La villa romana de El Val. Alcalá de Henares", *Revista de Arqueología*, 101, pp. 51-58.
- MICHAELIS, A. (1910): "Das Grabmal der Nasonier", *Jahrbuch des kaiserlichen deutschen archäologischen Institut*, XXV, pp. 101-109.
- MORÁN, C. (1919): *Investigaciones acerca de la Arqueología y Prehistoria de la región salmantina*, Salamanca.
- (1922): *Epigrafía Salmantina*, Salamanca.
- (1923): *Alrededores de Salamanca*, Salamanca.
- (1946): *Reseña histórico-artística de la provincia de Salamanca*, Salamanca.
- MORAND, I. (1994): *Idéologie, culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l'Hispanie Romaine*, París.
- MUNICIO, L. (1995): "Arqueología preventiva y de gestión (1991-1992). Segovia", *Numantia*, 5, pp. 297-304.
- NIELSEN, I. (1990): *Thermae et Balnea*, Arhus.
- NIETO, G. (1943): "La villa romana de Almenara de Adaja (Valladolid)", *BSAA*, XXXI-XXXIII, 1942-43, pp. 197-198.
- *Notizie Degli Scavi Di Antichità*: 1904, p. 257.
- OLIVEIRA, L.F. (1992): "O norte de Portugal no periodo suevo-visigótico. Elementos para o seu estudo", *XXXIX Corso di Cultura dell'Arte Bizantina e Ravennate*, Rávena, pp. 217-248.
- ORTEGO, T. (1956): "Excavaciones en la villa romana de Santervás del Burgo (Soria)", *NAH*, III-IV, (1954-55), Madrid, pp. 169-194.
- (1977): "La villa romana de los Quintanares en Rioseco (Soria)", *Segovia y la arqueología romana*, Barcelona, pp. 285-296.
- (1985): "Edad Antigua", en Pérez Rioja, J.A., *Historia de Soria, Almazán*, pp. 125-208.
- OSSET, E. (1967): "La villa romana de Rienda, en Arties de Aragón (Zaragoza)", *AEArq*, 40, pp. 120-128.
- OVADIAH, A. (1980): *Geometric and floral patterns in ancient mosaics*, Roma.
- PALOL, P. (1967): *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid.
- (1977): "Romanos en la Meseta: El Bajo Imperio y la aristocracia indígena", *Segovia y la arqueología romana*, Barcelona, 297-308.
- (1986): *La villa romana de La Olmeda. Pedrosa de la Vega (Palencia)*, Palencia.
- PALOL, P.; CORTÉS, J. (1974): *La villa romana de La Olmeda (Pedrosa de la Vega, Palencia)*, Acta Archaeologica Hispanica, 7, Madrid.
- PARLASCA, K. (1959): *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlín.
- PATÓN, B. (1992): "La villa romana de Carranque. Arquitectura y mosaicos", *Revista de Arqueología*, 129, pp. 30-38.
- PÉREZ OLMEDO, E., REGUERAS, F., MARTÍN CHAMOSO, C. y HERNÁNDEZ, A.B., e.p.: "Arquitectura romana tardía en la provincia de Salamanca: el complejo de Sahelices el Chico", *BSAA*, LXIII, 1997.
- PICARD, Ch. (1952): "Paysages pittoresques corinthiens", *Revue Archéologique*, II, pp. 84-86.
- PICARD, G. (1968): "Les thermes du thiase marin á Achola", *Antiquités Africaines*, 2, pp. 95-152.
- POINSSOT, L. y LANTIER, R. (1923): "Nota sur El Mahrine", *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, pp. 76-78.
- POLLIT, J.J. (1989): *El arte helenístico*, Madrid.
- PUIG I CADAVALCH, I. et alii (1909): *L'arquitectura romanica a Catalunya*, I, Barcelona.
- PUIG I CADAVALCH, I. (1934): *L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona.
- PUYOL, J. (1926): *Crónica de España por Lucas, Obispo de Tuy*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- QUET, M.H. (1985): "Pegase et la mariée", *Coloquio Le trasformazioni della cultura nella tarda antichità*, Catania 1982, Roma, pp. 861-931.
- RAMALLO, S.F. (1985): *Mosaicos romanos de Carthago Nova*, Murcia.
- RASCÓN, S. et alii (1991): "La recuperación del mosaico del auriga victorioso en la villa romana del Val (Alcalá de Henares). Un estudio de microespacio", *Arqueología, Paleontología y Etnografía*, Comunidad de Madrid, pp. 182-200.
- REBUFFAT, R. (1965): "Les mosaïques du bain de Diane à Volubilis (Maroc)", *CMGR* I, París 1963 (1965), pp. 193-218.
- (1974): "Maison à peristyle d'Afrique du Nord. Répertoire des plans publiés, II", *MEFRA*, 86, pp. 445-499.
- REGUERAS, F. (1985): "Restos y noticias de mosaicos romanos en la provincia de Zamora", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"*, pp. 37-59.
- (1990): "Los mosaicos de la villa romana de Requejo (Santa Cristina de la Polvorosa)", *I Congreso de Historia de Zamora* (1988), pp. 637-696.
- (1991): "Mosaicos romanos de Asturica Augusta", *BSAA*, LVII, pp. 131-162.
- REGUERAS, F., YAGÜE, P. y MARCOS, R. (1994): *El mosaico de "Hilas y las ninfas"*. Museo de León, León.
- REGUERAS, F. y OLMO, J. del (en prensa): "La villa romana de Los Casares (Armuña, Segovia)", *Actas del Congreso Internacional "La Hispania de Teodosio"*, Coca-Segovia 1995.

- REINACH, S. (1920): "Pégase, l'hippogriffe et les poètes", *Revue Archéologique*, XI, pp. 207-235.
- (1965): *Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, "L'Erma" di Brestchneider, Roma.
- (1970): *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines*, "L'Erma" di Brestchneider, Roma.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, G. (1988): "La villa romana de Dehesa de Torre Águila en Barbaño Montijo (Badajoz)", *Extremadura arqueológica*, I, pp. 201-219.
- (1993): *Arqueología de la villa romana de Torre Águila*, Cáceres. (Tesis doctoral inédita).
- ROLDÁN, J.M. (1971): *Iter ab Emerita Asturicam. El Camino de la Plata*, Salamanca.
- ROMANINI, A.M. et alii (1988): *L'arte medievale in Italia*, Florencia.
- ROSTOVZEFF, M. I. et alii. (1952): *The Excavations at Dura-Europos; Preliminary Report, IX, 3. The Palace of the Dux Ripae and the Dolichenum*, New Haven.
- ROYO, J.I. (1992): "La villa tardorromana de "La Malena" en Azuara y sus mosaicos", *JRA*, 5, pp. 148-161.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1975): *Mitología clásica*, Ed. Gredos, Madrid.
- SAAVEDRA, E. (1897): *Estudio sobre la invasión de los árabes en España*, R.A.H., Madrid.
- SALIES, G. (1974): "Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken", *Bonner Jahrbuch*, 174, pp. 1-178.
- SALINAS, M. (1992-1993): "El poblamiento rural antiguo de la provincia de Salamanca: modelos e implicaciones históricas", *Studia Historica Historia Antigua*, X-XI, pp. 177-188.
- SALOMONSON, J.W. (1962): "Late-Roman earthenware with relief decoration found in Northern-Africa and Egypt", *Oudheidkundige Mededelingen*, XLIII, pp. 53-95.
- SANTE BARTOLI, P. (1706): *Le pitture antiche*, Roma.
- SANTONJA, M. (1991): "Presentación", *Del Paleolítico a la Historia*, Salamanca.
- SANTOS, S. de los (1977): "Excavaciones en la villa romana de Balazote (Albacete)", *Segovia y la arqueología romana*, Barcelona, pp. 367-370.
- SANZ GAMO, R. (1987): "Mosaicos romanos del Camino Viejo de las Sepulturas (Balazote, Albacete)", *Al-Basit*, 21, pp. 43-64.
- SAYAS, J.J. (1990): "El territorio palentino durante el Bajo Imperio", *II Congreso de Historia de Palencia*, 1, (1989), Palencia, pp. 655-691.
- SCAGLIARINI, D. (1992): *Villa Romana. Desenzano*. Roma.
- SCHNAPP, A. (1990): "La raison du chasseur", *Dialoghi di Archeologia*, pp. 49-60.
- SCHLUNK, H. y BERENQUER, M. (1957): *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo.
- SCHLUNK, H. y HAUSCHILD, T. (1978): *Hispania Antigua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Maguncia.
- SCHLUNK, H. (1988): *Die Mosaikkuppel von Centelles*, Maguncia.
- SCHMELZEISEN, K.: *Römische Mosaiken der Africa Proconsularis. Studien zu Ornamenten, Datierungen und Werkstätten*.
- SERRA RAFOLS, J. de C. (1952): *La villa romana de la Dehesa de "La Cocosá"*, Badajoz.
- STROHEKER, K.F. (1972): "Spanien und Spätromisches Reich", *AEArq*, 45-47.
- Tabula Imperii Romani (T.I.R.) K-30: 1993 Madrid*, Madrid.
- TORRES, M. (1988): "Los mosaicos de la villa de Prado", *BSAA*, LIV, pp. 175-218.
- (1990): "Los mosaicos de la Meseta Norte", *BSAA*, VI, pp. 224-244.
- (1992): "Algunas reflexiones sobre los mosaicos sorianos", *II Symposium de Arqueología Soriana* (1989), pp. 835-850.
- VELÁZQUEZ, Y. (1989): *Las pizarras visigodas: edición crítica y estudio*, Murcia.
- VIANA, A. (1946): "Pax Iulia. Arte romano-visigótico", *AEArq*, XIX, pp. 93-109.
- VILLALÓN, M.C. (1985): *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz.
- VILLALÓN, M.C.; CERRILLO, E. (1988): "La iconografía arquitectónica desde la antigüedad a la época visigoda. Ábsides, nichos, veneras, arcos", *Anas*, I, pp. 187-203.
- VOZA, G. (1984): "Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia", *II Coloquio Internazionale sul Mosaico Antico*, (1980), Rávena, pp. 5-18.
- VV.AA. (1993): "Actas. Inventarios y cartas arqueológicas". *Homenaje a Blas Taracena*, (Soria 1991), Valladolid.
- WILLIAMS, I. (1991): "Estudio de las miniaturas", en VV.AA.; *El Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid, pp. 165-221.
- XIMENUS DE RADA, R.; *Ópera* (facsimil de la edición de 1793. Con índices de lugares y personas preparados por M.^a D. Cabanes, Valencia, 1968).
- YALOURIS, N. (1987): *Pegasus. Ein Mythos in der Kunst*, Maguncia.
- ZAMORA, A. (1987): "Segovia en la antigüedad", *Historia de Segovia*, pp. 20-55.

86 Abreviaturas bibliográficas

AAC: Anales de Arqueología Cordobesa, Córdoba.

AEA: Archivo Español de Arte, Madrid.

AIEMA: Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique, Bulletin de la Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique, 4, París, 1972.

AEArq.: Archivo Español de Arqueología, Madrid.

AJA: American Journal of Archaeology, Boston.

BRAH: Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid.

BSAA: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid.

CMGR: Colloque de la Mosaïque Greco Romaine.

CNA: Congreso Nacional de Arqueología.

DACL: Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie, I, 2.^a parte, París 1924; II, 2.^a parte, París 1925; III, 2.^a parte, París 1948.

DOP: Dumbarton Oaks Papers.

EAA: Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, Roma.

EAE: Excavaciones Arqueológicas en España, Madrid.

JRA: Journal of Roma Archaeology, Ann Arbor, Michigan.

Le Décor...: BALMELLE, C., et alii, Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine, París, 1985.

LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Artemis Verlag Zürich und München.

MAAR: Memoirs of the American Academy in Rome, Roma.

MEFRA: Mélanges de Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome, París.

NAH: Noticiario Arqueológico Hispánico, Madrid.

RE: Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Stuttgart, 1937.

LÁMINAS

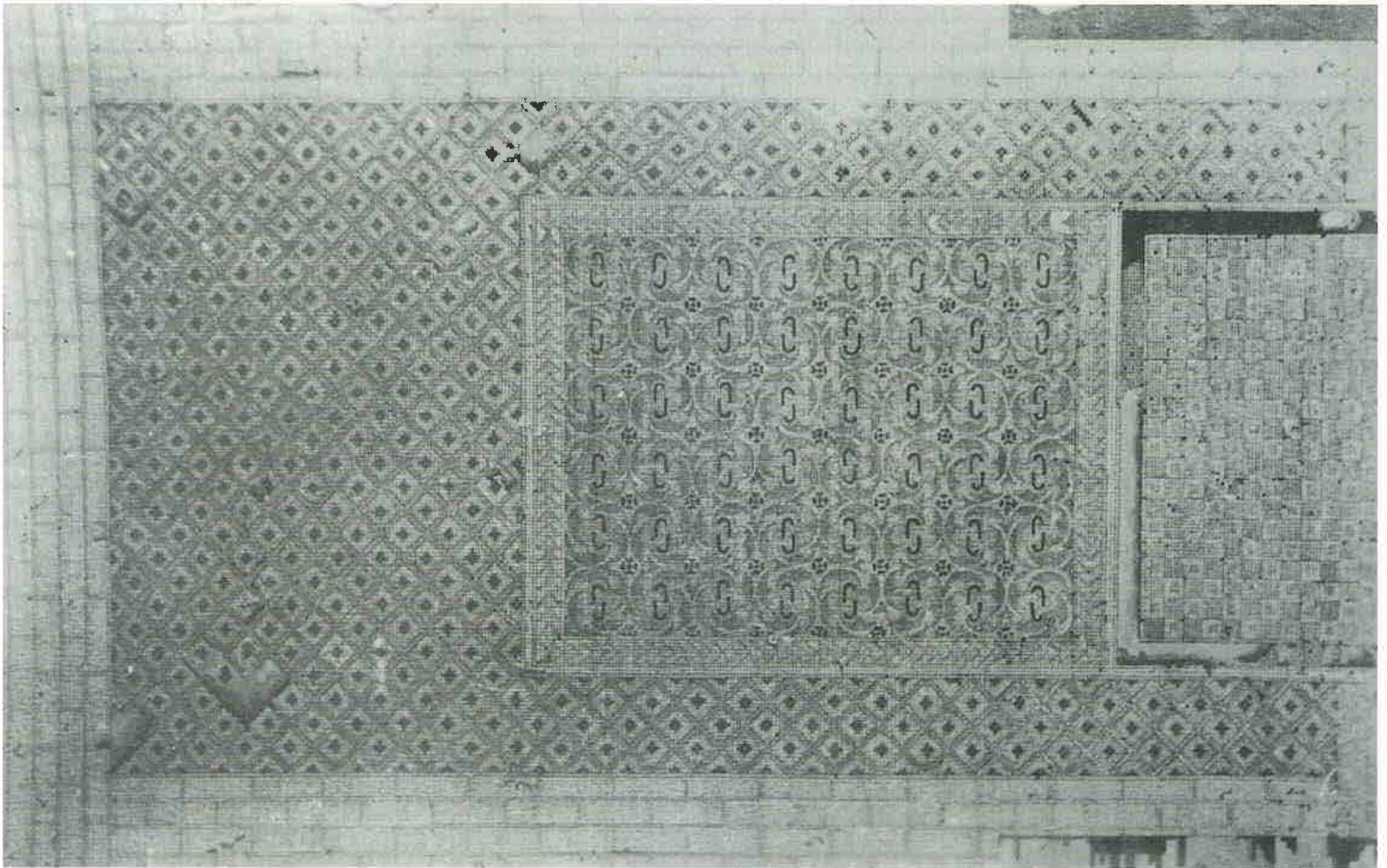














a



b



c



d



a



b



c



a



b



c



d

