

Mosaicos de la Villa Astur-Romana de Camarzana de Tera (Zamora)

Mosaics of the Astur-Roman Villa from Camarzana de Tera (Zamora)

F. REGUERAS GRANDE

RESUMEN

Estudio de mosaicos de la villa tardorromana de Camarzana de Tera (Zamora), conocida desde 1861, pero excavada sólo recientemente (2007-2008). Conjunto de teselados de gran interés iconográfico (rapto de Europa, Ariadna dormida, Orfeo y los animales, varias escenas de cacería, panteras báquicas, viñas con perdices picoteando racimos, cuatro caballos con epígrafes).

Lamentablemente su estado de conservación es alarmante y en la actualidad se encuentran tapados con tierra. Datación inconcreta en el siglo IV, más debido a criterios estilísticos —y ciertos registros materiales— que estratigráficos, inexistentes.

PALABRAS CLAVE:

Villa Tardorromana, Orfeo, Ariadna, rapto de Europa, caballos circenses, cacerías, etc.

ABSTRACT

A study of tessellated pavements in the late Roman Villa of Camarzana de Tera (Zamora), whose existence is known since 1861 but only recently excavated (2007-2008). It's an important set of roman mosaics of great iconographic value (Europa's kidnapping, Ariane sleeping, Orpheus and the animals, several hunting scenes, Bacchic panthers, partridges pecking at grapes in a vineyard, four horses with epigraphs). Unfortunately, their condition is quite alarming as they are covered by a thin layer of soil. Hard to date exactly, IV century, due to style and some material criteria rather than stratigraphic ones, which are non-existent.

KEYWORDS:

Late Roman Villa, Orpheus, Ariane, Europa's kidnapping, horses, hunting scenes, etc.

1. LA VILLA: AMBIENTE HISTÓRICO Y MEMORIA PATRIMONIAL

La *villa* de Camarzana¹ se localiza en el valle medio del Tera, provincia de Zamora, bajo el caserío del pueblo actual (fig. 1) cuya historia es un caso ejemplar de desplazamiento habitacional del alto al llano consecuente con la situación sociopolítica del momento. Arriba, dominando todavía el pueblo, el castro, con series de útiles del Paleolítico Inferior² y materiales del Hierro I³, coincidiendo con un largo periodo de inestabilidad que sólo acabó con la llegada de Roma; abajo, a los pies y abrigo del cerro, la rica y apacible *quinta* tardorromana —no lejos de la *via XVII* entre *Asturica Augusta* (Astorga) y *Bracara Augusta* (Braga)⁴— crecida al arri-mo de *Petavonium*, núcleo urbano surgido de una vieja instalación legionaria⁵.

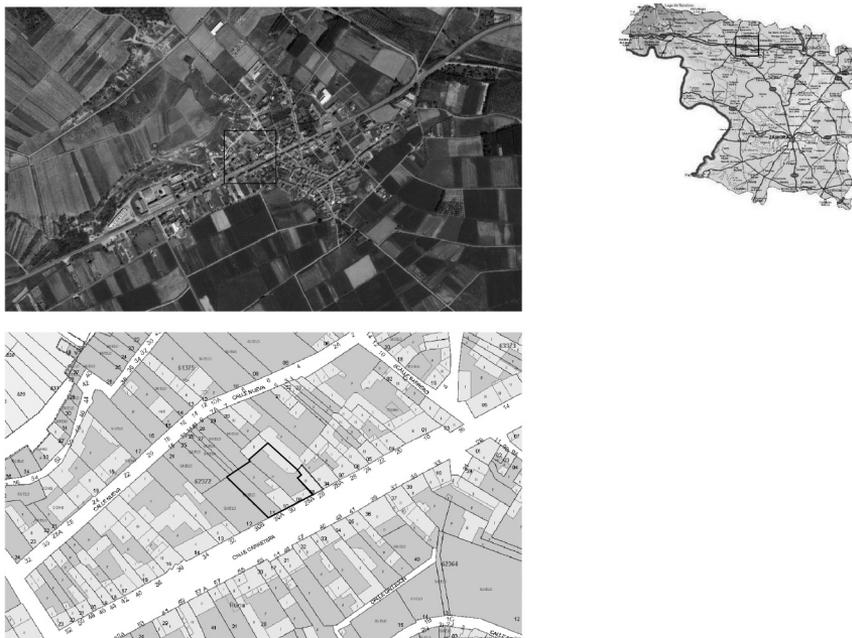


Figura 1. Villa tardorromana de Camarzana de Tera. Plano de situación a escala provincial, ortofoto del pueblo y plano catastral de la zona de actuación.

Desaparecida nuestra *villa* romana sin violencia en el siglo V, el *castrum* de Camarzana y la villa medieval en el llano —origen de la localidad contemporánea—

¹ Este texto no es sino breve compendio actualizado de: F. Regueras Grande 2009, libro no venal que lamentablemente tampoco se ha distribuido fuera del ámbito local. El grueso de las referencias se remiten a dicha publicación. Todos las ilustraciones del presente artículo son gentileza de STRATO (Gabinete de estudios sobre Patrimonio Histórico y Arqueológico). Mi gratitud también a G. López Montea-gudo por sus sugerencias e interés en la publicación de este trabajo.

² Martín Benito 2000.

³ Campano y del Val 1986, pp. 20-33.

⁴ Loewinsohn 1994-1995, pp. 99-107, con bibliografía anterior.

⁵ Carretero Vaquero y Romero Carnicero 1996. Carretero 2006, pp. 171-194.

son desde el siglo X los referentes espaciales para los habitantes del valle medio del Tera, solapándose con algunos monasterios con advocación a Santa Marta y San Miguel⁶. Entremedias, un vacío histórico (y arqueológico) difícil de restañar a pesar de que todos los indicios parecen abogar por una continuidad poblacional, sin el debido contraste todavía para probar los vínculos entre las sucesivas fases culturales.

Tres fechas incardinan la ya casi sesquicentenaria historia de la *villa* astur-romana de Camarzana de Tera⁷:

A) 1861-1862. Descubrimiento casual de un mosaico y otros restos arqueológicos al trazar la carretera de Benavente a Puebla de Sanabria, publicado por el ingeniero Tomás de Areitio en la *Revista de Obras Públicas* IX, 1861, pp. 293-295 y documentación sucesiva en la Comisión de la Provincial de Monumentos y Academia de la Historia. La fecha final de este momento es la publicación por el Vicepresidente de la Comisión de Monumentos Tomás M^a Garnacho; «Mosaico de Camarzana», en *Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora*, Zamora 1878, pp. 106-111.

B) 1938-1941. Redescubrimiento del viejo pavimento decimonónico y de otros mosaicos contiguos que tres décadas y media antes había visitado Gómez Moreno⁸. Después de una brega memorable de tres años —a pesar de los tiempos que corrían— de Victoriano Velasco, Director del Museo y Presidente de la Comisión de Monumentos, para rescatar los teselados y trasladarlos al Museo de Zamora, todo se saldó en un lamentable fracaso.

C) 2007-2008. Por tercera vez se localiza el mismo mosaico (aunque en otra zona, inmediata a la de 1861) durante las excavaciones previas (Enrique Arnau, primavera de 2007) a la construcción de un grupo de viviendas en un solar de la C/ Carretera. A partir de dicho hallazgo se exhuma en extensión el solar (STRATO. Gabinete Arqueológico, verano 2007) descubriéndose parcialmente el núcleo de la residencia señorial. Con cargo a una subvención del Ministerio de Cultura, se practican excavaciones (STRATO, otoño 2008) en otra tierra adyacente, documentándose un área de servicio de la mansión⁹. Por fin, en 18/XII/2008 la Junta de Castilla y León compra el solar con el propósito de habilitarlo como museo de sitio. En agosto de 2009 se instala en un local del Ayuntamiento una sala didáctica con paneles, maqueta y vídeo sobre la *villa* y se publica una monografía sobre la misma, todo a cargo de la susodicha subvención. Recientemente (invierno 2009-2010) se ha dispuesto una cubierta provisional sobre el espacio excavado, a la espera de tiempos mejores (Fig. 2)¹⁰.

⁶ González Rodríguez 2007, pp. 75-115.

⁷ Ver Regueras 2009, pp. 25-49.

⁸ Gómez-Moreno 1927, Tomo. I, pp. 51-53.

⁹ Marcos Contreras *et alii* 2007 (en realidad 2009), 29-51. Pérez García 2007 (en realidad 2009), 53-85.

¹⁰ Sobre la situación actual: Regueras 2010, 319-323.

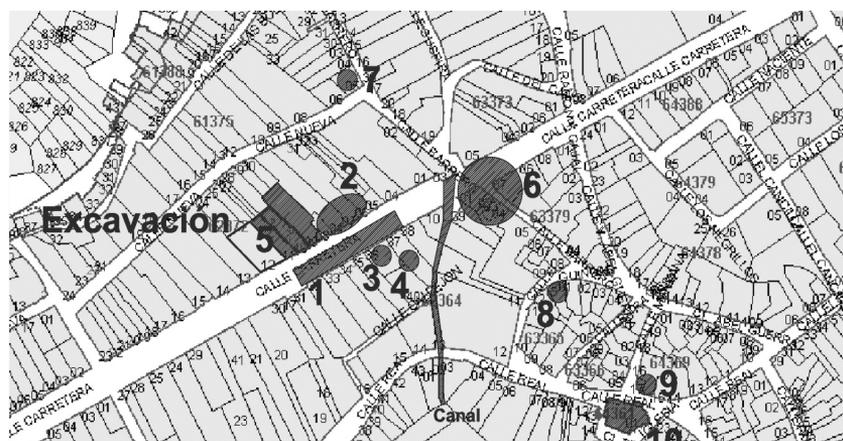


Figura 2. Dispersión de hallazgos en el pueblo según STRATO.

2. LAS EXCAVACIONES DE 2007 Y 2008

Todo el área excavada, en pleno casco urbano actual, presenta una fuerte alteración antrópica, lo que explica, al menos en parte, la exigüidad de materiales arqueológicos, especialmente en el ámbito exhumado durante 2007, y la destrucción o extrema fragilidad de los mosaicos figurados.

—La primera intervención, de apenas 64 m², descubrió un pequeño tramo teselado del corredor meridional del peristilo, dos fustes monolíticos, un capitel corintio, y una basa, todo de mármol, caídos sobre el patio.

—La segunda desembarazó buena parte del solar, unos 700 m², con el hallazgo parcial del núcleo de la *pars urbana* de la *villa*, estancias al O y al S ordenadas en torno a un peristilo central, desde el que se accede a las habitaciones, entre ellas un *triclinium*; y a tres niveles de asentamiento de E a O, aprovechando la pendiente de la ladera desde el castro.

—La tercera, de algo más de 150 m², se ciñó a liberar —en un solar contiguo al SE— zonas de servicio anejas probablemente al *triclinium*, quizás limitados al S por un pórtico del que se conserva un muro en dirección NO-SE, si es que no se trata de un pequeño patio, a tenor de varios fragmentos de basas y fustes marmóreos. A diferencia de las excavaciones de 2007 con hallazgos muy ralos, no fueron ahora infrecuentes, destacando un conjunto de sietes monedas, con predominio de series del siglo IV; y un nutrido alijo cerámico: *TShI* (11,6% del total), y algunos fragmentos de platos grises estampillados procedentes del taller de Los Villares (Villanueva de Azoague)¹¹ de mediados de los siglos IV al V; aunque la producción

¹¹ López Rodríguez y Regueras Grande 1987, pp. 115-166.

más abundante fue la de cerámica vulgar (26%). Este predominio de la cerámica de basto, sumado al hallazgo de dos molinos circulares de granito, un horno, suelos terreros y otro cementicio, hacen presumir un ámbito de servicio, tal vez las cocinas de la mansión (Fig. 3)

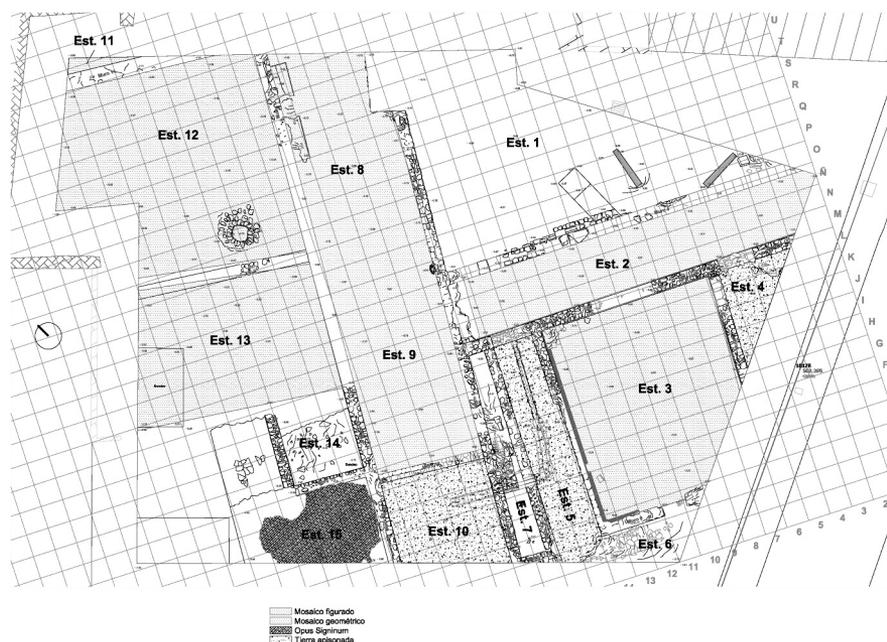


Figura 3 Plano general de las excavaciones en 2007 y distribución de estancias. STRATO.

3. ESQUEMA DE OCUPACIÓN Y CRONOLOGÍA

A diferencia de otras *villae* cercanas como Requejo¹² (Santa Cristina de la Polvorosa, Zamora) donde bajo el edificio tardoantiguo se documenta otra instalación anterior, altoimperial, en Camarzana no hay evidencias previas al siglo IV. Dentro de la casa se detectan además dos periodos de ocupación ya que existe una importante remodelación del ala O de la misma, momento en el que se amortizan algunas habitaciones y se remodela un flanco.

A la vista de estas intervenciones se observa la existencia de tres niveles de asentamiento y un banzo hacia el posible *oecus* (estancias 12-13). La *villa* se adapta a la topografía del terreno que presenta un buzamiento ascendente hacia O y NO donde se encuentra el castro de Camarzana. Para salvar estos cambios de altura se aterraza, salvándose los desniveles por escalones.

¹² Regueras Grande (1988), 1990, I, pp. 637-696, (más un desplegable).

El momento más antiguo se corresponde con el área más baja: patio, pasillo meridional y *triclinium*¹³. La segunda fase afecta al sector O. Se levanta un pasillo a una cota más elevada que bordea el lado occidental del patio y sirve de articulador de las habitaciones 10-15 accediéndose a través de tres escalones. En ambos periodos se detectan varias reformas. Existen además reparaciones en algunos mosaicos con teselas de colores más intensos, teselas cerámicas ajenas al esquema y rellenos cementicios, distintos momentos previos a la desaparición de la quinta.

4. PLANTA

Sólo se ha excavado el extremo SO de la *pars urbana* articulada en torno a un peristilo (galerías S y O). A tenor del tamaño de las piezas, riqueza musiva e inexistencia de *hypocausta*, parece un espacio de representación más que residencial.

Lamentablemente ninguna sala de la *villa* ha sido exhumada en su totalidad, ni siquiera el *triclinium*, aunque en este caso se puede asegurar una traza rectangular, pero carecemos de los testeros de las piezas nº 12 (probable *oecus*) y 13, y los tramos conservados del peristilo son parciales.

En una proyección hipotética (STRATO) de los distintos ámbitos descubiertos (Fig. 4) se genera una planimetría que recuerda la Casa del Triunfo de Neptuno en *Acholla*¹⁴ (Botnia, Túnez) del tercer cuarto del siglo II. Efectivamente sus dos salones axiales (*oecus* y *triclinium*) se disponen del mismo tenor que los nuestros y uno de los corredores del peristilo desborda su espacio cuadrangular configurando una gran estructura en T, como en Camarzana. Otra planimetría a tener en cuenta es la de la *villa* teodosiana de Carranque, Toledo¹⁵. Como en la arquitectura monumental vilicaria los grandes ámbitos de representación (*oecus*) podrían guardar una situación axial respecto a la entrada al complejo, en nuestro caso coincidirían con la carretera actual.

No sólo falta completar el núcleo de la *pars urbana* de la mansión, sino las termas de las que dispuso con seguridad, acaso localizadas en la zona de la iglesia, cuyos materiales y planta (¿biabsidada?) han sido considerados tardoantiguos¹⁶. Tampoco se tiene noticia de la ubicación de la *pars rustica*, albergue de servidumbre y centro de producción de la quinta, ni de la necrópolis del complejo.

¹³ Sin embargo, en opinión de sus excavadores los mosaicos del *triclinium* serían los más tardíos de la mansión (probablemente de la segunda mitad del siglo IV), salvo el panel 1 (viña con perdices picoteando racimos), técnica y estilísticamente muy distinto al resto, que se correspondería con la fase más antigua de la casa (ver *infra*).

¹⁴ Gozlan 1992, Lám. 2, *passim*.

¹⁵ Patón 2001, Lám. p. 88.

¹⁶ Observación que ya planteó Areitio 1861 y Gómez Moreno en varias ocasiones: Regueras y del Olmo 1997, 47-63. Regueras 2009, 32-33.

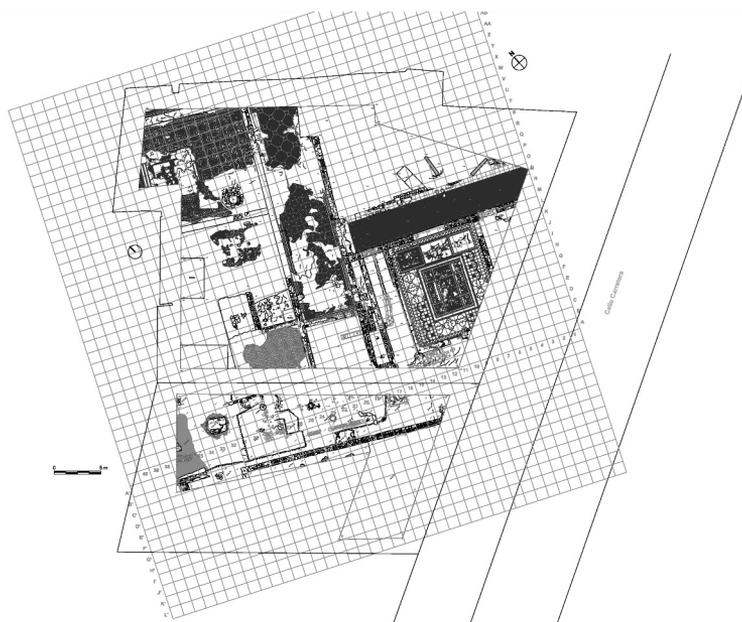


Figura 4. Plano general de las excavaciones. Octubre 2008. STRATO.

Del patio y peristilo

Del patio, conocido sólo en su esquina SE y flanco al mediodía, desconocemos sus dimensiones y su planta, presumiblemente cuadrada, sin que pueda descartarse la rectangular. Se delimita al S por un muro corrido (16 m) de 30 cm de alto y 55 cm de ancho, por cima del cual se dispone una hilada de ladrillos o baldosas que enrasan la superficie creando una cota uniforme sobre las que van unas lajas de pétreas en donde apoyarían las basas de las columnas del peristilo.

Desplomados, al N, se documentaron dos fustes de 1,85 m x 26 cm de diámetro, un capitel corintio de cimacio y collarino sogueado, de 50 cm de altura, del mismo tipo, de un capitel entrego¹⁷ del Museo de Zamora (también de Camarzana), y una basa ática simple de 25 cm., todo de mármol. Según STRATO, la altura del pórtico, desde el muro al entablamento sería de unos 2,50 m.

¹⁷ Se ha discutido, con poco fundamento, su cronología, en época visigoda o entre los siglos IV y IX. Hoy ya no cabe ninguna duda de que pertenecen al ambiente tardorromano de la villa. Noack lo consideró —junto con otros de collarino sogueado de la Meseta Norte— como modelos de los que luego se utilizaron en la cabecera de San Julián de los Prados (Oviedo): Noack 1986, pp. 389-409, sobre todo: 398-399, Láms. 78-82.

A poniente se conserva, en parte, otro muro pétreo (10 m), más grueso, de 80 a 90 cm de espesor, soporte de los empujes de la parte alta de la casa que allí elevan su cota para acomodarse al desnivel del terreno. No existen evidencias de que estuviese porticado, quizás para evitar desplomes por el gran desnivel que se acusa, aunque, recuerdan sus excavadores, la existencia de un desagüe en la estancia nº 9, hacia el patio, podría hacer pensar lo contrario. Por tanto, no sabemos si el patio tenía cuatro o sólo tres lados porticados, lo más razonable. Lo que parece fuera de toda duda es que el espesor de este muro debió funcionar como parapeto de las nuevas construcciones occidentales de la *villa*.

Respecto al interior del patio, no se han detectado restos de estructuras, ni registro de pólenes, apenas alguna espora que pone en duda la existencia de un jardín. También se tomaron muestras en la estancia 10, de las que se deduce una escasa representación arbórea (*pinus* y *quercus*) y arbustiva (ericáceas), con un 75% de herbáceas, fundamentalmente de pastos, muy pocas cultivables. Este ambiente vegetal muestra un espacio deforestado, con presencia del brezo y sobre todo pastizales que podrían relacionarse con la presencia (y representación musical) de équidos. La arica se desarrollaría en lugares más alejados. Por otra parte las esporas recuperadas hablan de un ambiente bastante seco durante la época romana.

5. LOS MOSAICOS¹⁸

Acervo excepcional, de excelente calidad técnica (*opus vermiculatum*, uso de variscita y pasta vítrea) y extraordinaria riqueza icónica (rpto de Europa, Ariadna dormida, Orfeo y los animales, caballos circenses, panteras báquicas, escenas de cacerías, viña con palomas.), extraña a la tradición musical de las *villae* de la Meseta, donde al predominio de alfombras geométricas apenas se le suma algún tapiz figurado en la estancia principal. Desafortunadamente, sin embargo, su estado de conservación es pésimo, hurgados unos sin compasión en fechas no demasiado lejanas (rpto de Europa, sueño de Ariadna), reventados otros ya de antiguo (mosaicos del *triclinium*), y en ningún caso asistidos del forzoso auxilio de una restauración a pie de obra que hubiese garantizado su salvaguarda. Triste desamparo que, pasados los años, puede convertir su rescate en irrecuperable. A estas circunstancias hay que endosar la inexpresiva documentación gráfica (fotografías y dibujos) de la que se dispone para analizar cada pavimento y las limitaciones, por tanto, de su lectura.

¹⁸ Las primeras publicaciones de los mosaicos de Camarzana: Regueras Grande 1985, 38-42, fig. 2-4 y Lám. I-III, (fragmentos geométricos) e *idem* 1999, pp. 67-68 (campo geométrico de la estancia 12, descubierto hacia 1939-1940).

Mosaicos del peristilo: Corredor S (Fig. 5)

Es el conjunto casi completo y con pavimentos musivos mejor conservados de la villa. Mide 2,7 m de ancho y 16 de largo. Al N daba al patio y al S se abría a un *triclinium* de verano. En su extremo oriental, tres escalones permitían el paso hacia el nivel superior de la galería O del peristilo.

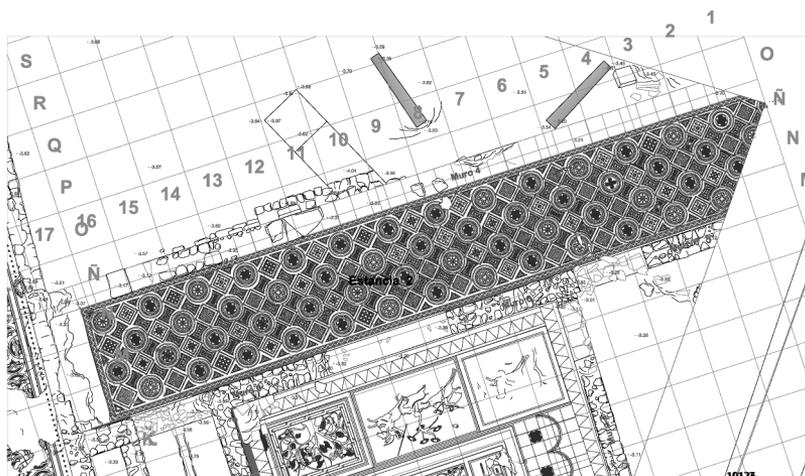


Figura 5. Corredor meridional del peristilo. STRATO.

Tapiza el peristilo una bella alfombra geométrica y polícroma con teselas de 0,80 a 1 cm y colores blanco, negro, gris oscuro y ocre/morado, de caliza y pasta vítrea. Perfila el conjunto una composición lineal en forma de cinta dentada de teselas blancas sobre fondo oscuro, variante de *DGMR* 9 a, b, c. El campo, por su parte, lo organiza una red oblicua de coronas y cuadrados describiendo rectángulos de lados mayores curvos intermedios que inscriben motivos idénticos (*DGMR* 156 a), todo ello perfilado por filetes simples o dobles de teselas negras. En los extremos perimetrales, la intersección de cuadrados y círculos genera espacios triangulares de lado menor curvo con triángulos inscritos de igual diseño.

Las coronas, de 56 cm llevan dos círculos concéntricos de 41 y 33 cm respectivamente; los cuadrados, de 42 cm de lado, otro de 30 cm; los rectángulos curvos, por fin, miden 35 x 28 cm, con línea perimetral dentada hacia el interior.

En realidad, todos los motivos, salvo los cuadrados, aparecen dentados. Una gran diversidad se produce en los inscritos, predominando en cuadrados y círculos, nudos de Salomón (con dos variantes), flores (hexapétalas y octopétalas), temas cruciformes, radiales (gajos) y cuadriformes, especialmente dameros (con dos variantes), y en los paralelogramos de lados curvos temas *ad hoc* rectilíneos (paralelos, oblicuos, *chevrans*) o curvos (lengüetas afrontadas).

El esquema de nuestro tapiz es un modelo sencillo con alternancia de coronas y rombos que se conoce desde el siglo II en *Utica* y *Thuburbo Maius* (Túnez) u *Ostia* (Italia) ya en el III, y abunda en el N de África y las Galias hasta comienzos del siglo V. En época cristiana se impregna de un sentido más ornamental y barroco como se observa en la iglesia del Monasterio de Aquileya (Italia) en esta misma centuria, alcanzando incluso la época medieval (Tarrasa, Barcelona).

Coronas y rombos configuran una asociación muy característica del mosaico tardorromano que justamente en esta época empieza a proliferar en la Meseta¹⁹, bien solando amplios corredores, como en nuestro caso, en Talavera de la Reina (Toledo), salas cuadrangulares como en Requejo (Zamora), Azuara (Zaragoza), Los Términos (Monroy, Cáceres), formando orla exterior de un «emblema» figurado, *villa* de Prado (Valladolid) o Quintana del Marco (León). En cuanto a los motivos internos, algunos de bordura y otros de relleno, no presentan rasgos tan acusadamente tardíos (cinta de cálices contrapuestos, nudos de Salomón cuadrados etc) como en Requejo (Zamora) u otros pavimentos sorianos (Cuevas de Soria) o palentinos (La Olmeda, Saldaña), no sobrepasando el repertorio la mitad del siglo IV.

Corredor O (Fig 6)

El gran corredor occidental, sobreelevado respecto al patio y cruja S del peristilo, fue resultado de una transformación de la *villa* en dirección O y abre paso a las piezas principales de la casa (estancias 12 y 13), Aparece perfilado por dos muros al E y O muy afectados por las distintas alteraciones que ha sufrido el solar, al N parece perderse en la discontinuidad de la excavación. En palabras de sus excavadores, sin embargo, «*se reconoce una cenefa divisoria, si bien no ha sido exhumado nada del tercer cuadro*». Al S lo limita un pequeño murete que lo comunica con la estancia nº 10, reducido habitáculo vinculado a la red de saneamiento de la vivienda.

En conjunto presenta un carácter absolutamente distinto del meridional (y probablemente de las galerías N y E), no sólo desde un punto de vista topográfico (más alto) sino morfológico (más ancho) desbordándolo hacia el S, lo que, por simetría, parece exigir un mismo recurso hacia el N, dotando así al peristilo de una planta en T. Además muestra una decoración musiva dividida en dos registros, quizás tres, siguiendo los mismos criterios de simetría que hemos planteado antes.

¹⁹ Tema y esquema estudiados por mí a propósito de uno de los pavimentos de la *villa* romana de Requejo (Zamora): Regueras (1988) 1990, 651-654; y del mosaico de Hilas y las ninfas (Quintana del Marco, León): Regueras Grande *et alii* 1994, 28-29

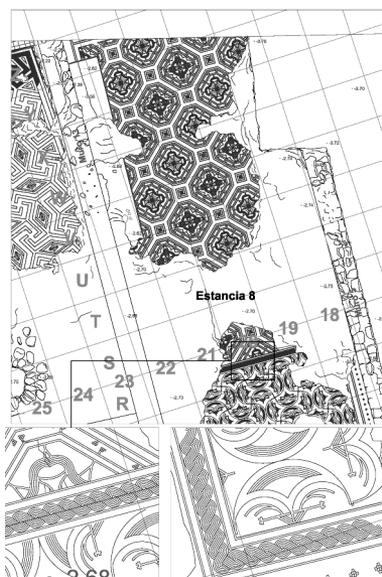


Figura 6 A. Corredor occidental del peristilo. Mosaico norte. STRATO.

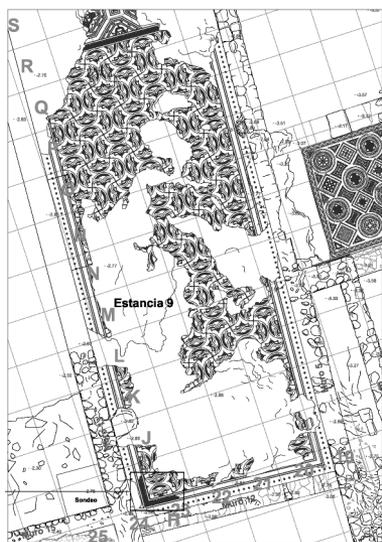


Figura 6 B. Corredor occidental del peristilo. Mosaico sur. STRATO.

A) Sector septentrional. En estado fragmentario (mide 4,65 m de ancho por 8,62 de largo), ha perdido la orla y cenefa perimetrales que bordearían el campo. Este exhibe un esquema geométrico (*DGMR 164 d*) —composición de su-

perficie ortogonal de octógonos adyacentes determinando cuadrados— bien conocido en la musivaria romana²⁰ en Italia, África, Galias etc., desde el siglo I (Pompeya) al IV (Djebel Oust, Túnez). El tema, tanto en su variante ortogonal como diagonal, está ampliamente difundido en los pavimentos hispanos. Desde uno en *signinum* en Badalona del siglo I a los polícromos tardíos, como el nuestro: Amendoal (Algarve), Fraga (Huesca), Rielves (Toledo), La Olmeda (Palencia), Santervás del Bugo (Soria), San Pedro del Arroyo (Ávila) con motivos geométricos y vegetales estilizados de relleno, o incluso de *xenia* en el tapiz N de la *villa* leonesa de Campo de Villavidel, como en nuestro caso enmarcado el esquema por trenza de dos cabos.

Paralelos cercanos de nuestro teselado (aunque de más pobre calidad) se encuentran en varios pavimentos de mediados del siglo IV de las quintas vallisoletanas de Prado y Almenara, donde se ha querido identificar un mismo taller, que intervino también en la de Becilla de Valderaduey²¹. La mayor proximidad volvemos a encontrarla, sin embargo, en la muy próxima *villa* de Quintana del Marco (León)—cabecera del mosaico de Hilas— no sólo en esquema y trenzas que lo definen sino también en las grecas fragmentadas enmarcantes de los octógonos y el mismo gusto abigarrado y cromático de los temas florales inscritos. Distintos en nuestro caso, dos variantes dispuestas diagonalmente: el primero un motivo en cruz rematado en formas acorazonadas que se unen por cintas definiendo un perfil cruciforme lobulado; el segundo, una cuadripétala superpuesta a un florón de ocho pétalos.

Los cuadrados intermedios, por fin, con doble filete centrado un rombo de teselas escalonadas tangente a los lados del cuadrado.

B) Sector meridional. Según sus excavadores semeja un distribuidor en la esquina SO del patio por su contacto con varias piezas de la casa, lo que explicaría sucesivas restauraciones en la alfombra, una incluso cementicia. El pavimento, conservado parcialmente (11 m de largo por 4,65 de ancho), se encuentra en mal estado por movimientos de tierra subactuales.

El mosaico se enmarca por dos sencillas cenefas perfiladas por dobles filetes de teselas negras: la primera, bordura de crucetas negras sobre fondo blanco; la segunda, de trenza polícroma de dos cabos. El campo a su vez muestra una «*composición ortogonal de pares tangentes de peltas adosadas, alternativamente horizontales y verticales, en oposición de colores*» (DGMR 222d), rematadas en triángulos dentados. A dicho esquema se le añaden algunos elementos que suman complejidad cromática y lineal al conjunto.

Las peltas²² son recurso universal en el mosaico romano donde se conocen, según Ovadiah²³, desde el siglo I a. C. Raramente semantizadas (profilácti-

²⁰ Me he ocupado de ello en Regueras *et alii* 1994, 29-30, con referencias.

²¹ Torres 1988, 175-218.

²² Regueras (1988) 1990, 646-647 y Regueras Grande 2002, p. 90.

²³ Ovadiah 1980, p. 145.

cas) y por lo común decorativas, muestran estampas muy diversas. Composiciones lineales o de superficie, han servido como decoración de orlas, áreas marginales o ambientes isótropos (pasillos, corredores, salas sin un especial significado, etc.) a lo largo de todo el Imperio, perviviendo en algunas zonas hasta el siglo VI.

El esquema de parejas de peltas (verticales y horizontales) se atestigua ya en Pompeya en los últimos decenios de época augustea y las variantes de su traza son poco destacables salvo el paso del blanco y negro a la policromía, sin que ello pueda ser criterio de estricto valor cronológico, por ejemplo, en la cercana *villa* de Requejo (Santa Cristina de la Polvorosa), bícromas y, sin embargo, de fines del IV o principios del V. Sin ser definitorio, pues, puede decirse que durante el siglo II y principios del III las peltas suelen ser blanquinegras y sin remate central; en la primera mitad del III se mantiene su carácter bitonal con la aparición del remate en el *sinus* (cruces, triángulos escaleriformes, hederas, hojas trifidas, puntas de flecha) y sólo avanzada esta centuria la policromía invade la composición con siluetas en negro rellenas de algún color. Otra variante es la forma de unión entre las peltas, unas directamente, otras mediante cuadrados o pequeñas apéndices lineales (como en nuestro caso). En el Bajo Imperio abundan todas las soluciones²⁴, por lo que, a partir de esta indeterminación estilística, es difícil afinar cronología más allá de mediados del siglo IV.

Estancias al O del corredor del peristilo

A occidente del corredor se abren las salas más nobles de la casa (11, 12 y 13), con cota también superior al resto, presidiendo y dominando todo el complejo doméstico. Estancias 12 y 13 exhiben pavimentos centrados por «emblemas» vermiculados de finísimas teselas sobre campos geométricos. Un panorama similar debía de ofrecer la estancia 11, sin excavar y probablemente destruido en su mayor parte.

Lamentablemente todas las salas se encuentra en un pésimo estado y además ninguna ha sido excavada en su totalidad, por lo que desconocemos si se trata de ambientes cuadrangulares, con remates ortogonales o bien presentan algún tipo de testero curvilíneo en ábside. La pieza 11 y con seguridad la 12 fueron exhumadas parcialmente a finales de los años 30, como veremos después.

Si como parece la estancia 12 pudo corresponderse con el *oecus* de la manión, la 13, al S, exigiría, por simetría, otra similar al N, flanqueando ambas a aquel, todos con un tema figurado central.

²⁴ Mondelo 1985, p. 113.

Oecus (estancia 12)(Fig. 7)

Por ubicación, dimensiones y calidad musiva, se trata de la mejor pieza de la casa. A pesar de las limitaciones de la intervención, mide 9,65 m en su eje N-S y 9,5 en el E-O, calculando sus excavadores que este podría llegar a los 13 m. Su deterioro, producido durante el siglo XX, es alarmante.

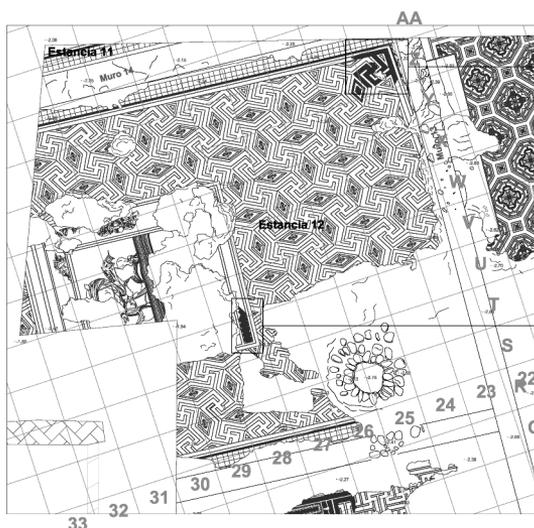


Figura 7. Estancia 12 (Oecus). STRATO.

El campo geométrico

El pavimento se divide en dos ámbitos, uno central, figurado, de pequeñísimas y ricas teselas, a guisa de «emblema», ceñido por varias cenefas asimismo de gran calidad y el extenso campo geométrico donde se inscribe, perfilado asimismo por varias orlas sencillas.

De fuera adentro envuelve al mosaico una bordura perimetral de dos gruesas teselas de terracota, damero blanquinegro de tres escaques (30 cm) que rematan en dos bandas monócromas, negra y blanca, esta más gruesa; y orla, por fin, de trenza polícroma de dos cabos. En conjunto, la serie mide 50 cm.

El campo del tapiz es un esquema complejo²⁵ y poco documentado que procede de un modelo más sencillo, *DMGR 161a* (composición ortogonal de cuadrados y rombos adyacentes, en oposición de colores), uno de los muchos patrones

²⁵ Regueras 1999, 67-68.

itálicos conocidos en el mosaico romano desde época republicana y altoimperial. Ensayado en Pompeya, pronto pasó a los talleres musivarios provinciales. En *Hispania* se le atestigua desde formulaciones bícromas (Puig de Cebolla, Valencia) hasta ejemplares policromos tardíos de gran carga decorativa. Sin embargo, nuestro esquema (AIEMA 390, DMGR 161c) es una variante compleja de los cuadrados, sustituidos por una red de cables que se cruzan formando meandros de esvásticas, que deslindan espacios romboidales y triangulares con motivos florales inscritos. Hay paralelos idénticos en la maltratada *villa* tardorromana de Cabañas de la Sagra (Toledo)²⁶, fechada sin mucha precisión en el siglo IV y en la del «Castelo» en Santiago de Guarda (Ansião, Coimbra)²⁷.

El «emblema» figurado

El centro de la estancia lo ocupa un «emblema» vermiculado con teselas inferiores a los 0,50 cm, de gran calidad (variscita, procedente —como en Quintana del Marco— de la cercana localidad de Palazuelos de las Cuevas²⁸), técnica muy depurada y fondo de teselas en abanico. Modalidad musiva que sólo se reconoce en los mosaicos más suntuosos con episodios mitológicos de varios personajes y en algunas escenas de cacería, siempre de la segunda mitad del siglo IV y cuyo desarrollo alcanza la máxima amplitud en la Meseta hispana: *villae* de La Olmeda y Dueñas, ambas en Palencia, Cabezón de Pisuerga y Almenara-Puras, en Valladolid, Cardeñagimeno (Burgos), Carranque (Toledo), Noheda (Cuenca), Quintana del Marco (León), con hallazgos marginales en Mérida o en las quintas de Torre de Palma, Portalegre) y Azuara (Zaragoza), sin ser exhaustivos.

El sistema de orlas (Fig. 8)

El sistema de orlas se conserva parcialmente al N y O. De fuera adentro, presenta «una trenza de *n* cabos sobre fondo oscuro» (DGMR 73f) entre dos bandas blancas fileteadas en negro. Sigue después un tema geométrico muy maltratado, que no es posible discernir, que limita con la orla principal (51 cm), un friso de roleos poblados de cornucopias imbricadas, enmarcado también por dos bandas similares a las anteriores y una trenza de dos cabos sobre fondo negro (DGMR 70j), tocante ya con el emblema figurado. La singular relevancia del mosaico figurado central explica la anchura (81 cm al N y O), riqueza material, técnica e iconográfica de cenefas y borduras, como en ningún otro pavimento de la mansión.

²⁶ Gil Farrés (1952) 1953, 168-169, Lám. LVIII, a y b.

²⁷ Referencias e imágenes en www.stiagodaguarda.com, un auténtico muestrario del mosaico geométrico tardío en *Hispania*.

²⁸ Sanz, Campano. y Rodríguez (1988) 1990, T.2, pp. 747-764.



Figura 8. Orla de roleos y grutescos del Rapto de Europa. STRATO.

A este gusto «vermiculado» y opulencia de materiales, se corresponde la galanura iconográfica de los motivos figurados a guisa de «grutescos» (se conserva uno y se barrunta otro, en voz de sus excavadores) entre turgentes roleos de acantos y cornucopias imbricadas sobre fondo negro.

Guirnaldas con vainas de cuernos de la abundancia y hojas de acanto son tema universal en el mundo antiguo, desde los primeros ejemplos helenísticos hasta los de época cristiana. Poblados o no con figuras, en su realización hay siempre ciertos elementos diferenciadores que pueden acusar la personalidad de un taller musivo, como la *officina* que M. Torres²⁹ denominó de «Prado-Almenara», caracterizada por un gusto exuberante, fondos oscuros y ciertos tallos largos y delgados rematados en una suerte de campanillas, frutos redondeados y florones, rezumando todo una fuerte impronta oriental³⁰.

El «grutesco» (busto masculino desnudo y barbado que surge de la vegetación y sujeta dos roleos con cornucopias imbricadas sobre un fondo acuático) no es un tritón, ni la personificación de un río, con los que aparentemente podría confundirse. Al contrario, personajes de barba blanca, añosos, asociados a cuernos de la abundancia a los que agarran, son imágenes menores, ornamentales y periféricas (borduras) en ciertos mosaicos de la *pars orientalis* del Imperio.

²⁹ Torres 1988, *passim*.

³⁰ Un ejemplo reciente de este «estilo» es el de la orla del mosaico de Atalanta y Meleagro de la villa de El Vergel en San Pedro del Arroyo (Ávila), excavado desde 2005 por la empresa FORAMEN: <http://villaromana.diputacionavila.es/>

Uno de los ejemplos más antiguos (mediados del siglo III), según Balty³¹, del acanto poblado de máscaras y figuras vegetalizadas —que tanto éxito tendrá en el mosaico oriental entre la IV y VI centurias— procede de una suntuosa bordura de *Shahba-Philipolis* (Museo de Suweida, Siria), obra de un taller imperial que trabajó desde mediados de aquel siglo en la ciudad, cuna del emperador Filipo el Árabe. Como nuestro ejemplar, los mosaicos de Shahba utilizan el fondo negro para resaltar los acantos donde se sitúan los erotes cazadores y cabezas máscaras que recuerdan los grutescos del Renacimiento.

Respecto a aquellas son un tema ubicuo en los teselados orientales, desde Grecia y Constantinopla hasta Palestina. En *Hispania* poseemos un ejemplo de orla de acantos, fondo negro, con mascarones barbados de personajes provecos muy similar a otros de Argos, Antioqua y Shahba, en el tapiz de Atalanta y Melea-gro de la *villa* de Cardeñajimeno (Burgos)³², de finales del siglo IV. Se trata de un *unicum* en la península y, al decir de Blázquez³³, en la musivaria occidental.

El rapto de Europa (Fig. 9)

A pesar de los daños, de una limpieza deficiente y de la escasa calidad de fotos y dibujos que disponemos, existen suficientes indicios en los restos del mosaico para precisar la identidad del «emblema» como el rapto de Europa³⁴.

Su iconografía apareció durante el arcaísmo griego, hacia fines del siglo VII a.C. perviviendo hasta el Bajo Imperio Romano, siglos V y VI, gracias a su valor anecdótico y decorativo. Fueron sobre todo los artistas alejandrinos los que desacralizaron la vieja imagen de la «diosa del toro» para transformarla en la aventura galante que habían cantado los poetas (Mosco II, 125, Ovidio, *Fast.* V 607-610, Horacio, *Od.* III, 27). De ello da cuenta la pintura pompeyana y los mosaicos del siglo I d.C., donde la representación de Europa acaba «contaminándose» con figuras de nereidas hasta el punto de llegar a ser intercambiables. De estas divinidades marinas, que escoltaban a los difuntos al Más allá, tomo Europa su valor apotropaico. Con el paso del tiempo la escena se simplificó en modelos estereotipados que reducían la composición al grupo Europa/toro, centrados especialmente en el motivo del «viaje» más que en los preliminares de la seducción o del rapto. Pero no sólo cambiaron las formas. Según Odile Wattel, para los romanos la leyenda era considerada sobre todo un tema de salud, puesto que la hierogamia constituía el desenlace feliz del periplo marino, expresión de los peligros de la larga travesía de la vida. Por eso en las habitaciones familiares el motivo del rapto de Europa simbolizaba el amor conyugal y la imagen de la heroína fenicia, madre de tres poderosos hijos, prometía a la pareja una descendencia masculina. La temática acuática de la

³¹ Balty 1977, 24-25.

³² López Monteagudo *et alii* 1998 (*CMRE* XII), 21-28, Láms. 7-12, 35-42 y Fig 5.

³³ Blázquez Martínez (2002) 2004, vol II, 11023-1038.

³⁴ Wattel-de Croissant 1995. Para el caso hispano: López Monteagudo y San Nicolás Pedraz 1995, 383-438.

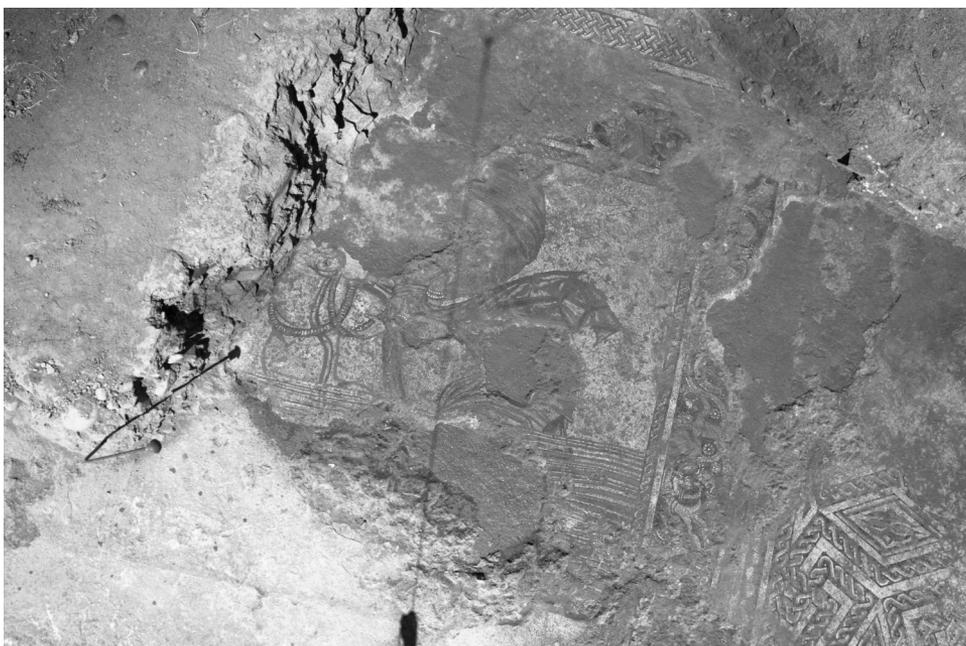


Figura 9. Vista aérea del tema figurado del *oecus*. Raptus de Europa. STRATO.

escena, por otra parte, se adecuaba a las funciones «vitales» de la casa y especialmente a las piezas de recepción, donde el grupo mitológico se manifestaba como garantía de la fecundidad y opulencia para los propietarios del lugar y sus huéspedes.

Centrándonos en los mosaicos (provinciales) —la mayoría de los siglos III y IV— suelen tapizar salas de aparato en casa privadas Siempre en opinión de O. Wattel, de 27 mansiones censadas hasta 1995 con el tema, seis se sitúan en *triclinia*, uno en un *oecus* y el resto se reparte entre habitaciones (cinco), vestíbulos y piezas de origen indeterminado. El tamaño de los pavimentos se agranda durante esta época y desde fines de la III centuria el motivo figurado se inserta, bajo la forma de un «emblema» o medallones, integrado dentro de un programa decorativo reflejo de los propietarios.

Respecto a los teselados hispanos, se conocen seis ejemplares³⁵ (G. López Monteagudo y M^a P. San Nicolás Pedraz 1995), alguno de cierta originalidad, todos de época antonina y severiana, procedentes de la *Betica*, menos uno localizado en *Emerita Augusta* (Mérida):

³⁵ Un nuevo ejemplar, procedente de *Italica*, conservado en los almacenes del Museo de Sevilla ha sido dado a conocer por Irene Mañas en *CMRE* XIII. Nº 78, 81-83, Figs. 163 y 167-168, Lám. XXVII, 164-166.

A partir de los 44 mosaicos³⁶ conocidos con el tema del rapto de Europa (según O. de Wattel), podemos intentar un ensayo de reconstrucción. El tapiz muestra una figura humana que cabalga un toro blanco parcialmente sumergido en el mar. De aquella se observan en primer plano antebrazo y mano izquierda (adornados por brazaletes y pulsera, respunteados con teselas blancas) que sujeta suavemente una colgadura acordonada. Con la otra mano sostendría el conjunto de la colgadura, a punto quizás de colocarla sobre el pescuezo del animal, que porta ya otra guarnición idéntica.

Por la posición de la mano podría deducirse que la figura, cabalga a la amazona. No sabemos si va desnuda, escuetamente cubierta por un *himation*, como suele ocurrir en las imágenes de Europa en el Mediterráneo occidental, o —más posiblemente— vestida —con ropaje al viento— al modo de algunas representaciones orientales, identidad que resultaría clave en análisis histórico de la *villa*.

El toro, que gira el testuz, del que se reconocen morro y ojos, hunde sus cuartos en el mar, figurado por líneas de teselas paralelas ligeramente ondulantes, más prietas y gruesas a la derecha. La forma de representar al bóvido sumergido en el agua es típica de las pinturas helenísticas y se vuelve a encontrar en los teselados de *Amphipolis* y Rodas. Dicha imagen parece identificar la escena con la travesía marina hacia Creta; sin embargo Europa no se agarra a uno de los cuernos, como es norma, sino que le cuelga guirnaldas en el pescuezo, ni el toro galopa o chapotea sobre las aguas, sino que aparece apaciblemente sumergido girando el testuz mientras Europa lo engalana. Esto es, se trataría de un episodio inmediatamente anterior al rapto, pero posterior a los preliminares de la seducción.

Por fin una conjetura. Si no hubiese desaparecido todo el complejo sistema de orlas bordeando el emblema, aun quedaría un espacio vacío por debajo de la imagen del mar. Posiblemente este espacio lo ocupaba la pradera florida, según aparece en el mosaico de *Emerita Augusta*, es decir, la imagen de la costa recién abandonada donde Europa y sus compañeras recogían flores. Si esta hipótesis pudiera verificarse refrendaría nuestra conjetura, aunque cabría también la posibilidad de que, como en el teselado de *Astigi A*³⁷, se figurasen otros personajes.

En cuanto a la cronología del teselado, el diseño del campo geométrico, la modalidad en escamas del fondo del emblema figurado, la orla de roleos y grutescos con máscaras de personajes proyectos —a falta de criterios arqueológicos más firmes— apuntan a una datación en la segunda mitad del siglo IV.

³⁶ Uno nuevo («anterior a mediados del siglo III») fue publicado por Brouscari (1994) 1999, T. I, 53-54, Láms. V-VI. Otro en Zeugma: Ómal 2009, 102-105 (incluye Láms.), siglo III.

³⁷ López Monteagudo, G. *et alii*; «Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania», *La mosaïque gréco-romaine VII*, Túnez (1994) 1999, T. II, pp. 517-518., Lám. CLXXII, 2.

Estancia 13 (Fig. 10)

Al S del *oecus* y con unas características similares en tamaño y disposición musiva se localiza la estancia nº 13, tan maltratada como aquel.



Figura 10. Estancia 13. Vestigios de Ariadna dormida. STRATO.

La pieza estaba tapizada por un mosaico que en la actualidad ocupa una superficie irregular de 4,4 x 3,4 m con un campo geométrico centrado por dos «emblemas» —siempre en opinión de sus excavadores— uno muy maltrecho, pero parcialmente conservado al E y otro totalmente desaparecido.

El campo geométrico

Se conservan sólo retazos y desconocemos si dentro de la malla geométrica se incluían pequeños registros figurados, acaso en las esquinas. De lo existente se deduce una composición de superficie de meandros de esvásticas de doble vuelta y vuelta inversa rellenos de trenza de dos cabos (*DGMR 187b*). Tema habitual en pavimentos orientales (Antioquia) y que en *Hispania* aparece

siempre en mosaicos muy tardíos, de la segunda mitad del siglo IV o principios del V. En uno de la calle Masona de Mérida³⁸, en el *oecus* de la *villa* de Baños de Valdearados (Burgos)³⁹ o en el motivo estrellado central de la gran sala de la de Requejo (Santa Cristina de la Polvorosa, Zamora)⁴⁰ desempeña cierto protagonismo, pero siempre secundario. Al contrario, en la quinta navarra del Soto de Ramalete (Castejón)⁴¹ la red de meandros de esvásticas adquiere una presencia y densidad idéntica a nuestro caso, también con un tema central figurado.

Emblema central: ¿ Ariadna dormida? (Fig. 11)

Restos de una figura femenina sedente y tamaño real, de la que se conservan cabeza y parte del busto (en pésimas condiciones) y un trozo del pie derecho. Otros vestigios, de muy difícil clasificación. El mosaico —con teselas de 1cm, colores rojo, verde, morado, negro, blanco y gris— es de excelente calidad.

Prácticamente intacta se conserva la cabeza, con melena repartida en dos crenchas trenzadas⁴², que apoya o sujeta con la mano derecha, actitud acorde con los ojos cerrados de la joven (señalados por una fila de teselas negras), recostada y somnolienta⁴³. El rostro, bellamente modelado con gradaciones cromáticas de teselas blancas y rosas, se corresponde con el rico atavío de doble pulsera y largos pendientes.

Por vestigios en el busto y otros despojos musivos de las mismas características (teselas verdes) situados más abajo, parece que la joven lucía un vestido sin mangas con restos visibles todavía a la altura de las caderas. Según sus excavadores se identifican posibles broches o fíbulas en la zona del pecho, subrayadas por teselas moradas y verdes «*imitando piedras preciosas*». En realidad, lo que se distingue perfectamente es un colgante sobre el cuello del que pende un medallón o gran broche.

En la parte inferior de nuestro malogrado mosaico se define un pie derecho desnudo⁴⁴ próximo a otra forma indescifrable, quizás la representación de una sombra.

³⁸ Blanco Freijeiro 1978 (*CMRE I*), Lám. 76, pp. 45-46.

³⁹ López Monteagudo *et alii* 1998, pp. 13-14, Fig 2.

⁴⁰ Regueras (1988) 1990, pp. 648-650, Lám I, 1, Fig. 8.

⁴¹ Fernández Galiano 1987, pp. 110-111, Lám. L.

⁴² Peinado inequívocamente bajoimperial, recuerda algunos tipos monetales de Fausta (mujer de Constantino) del 316: Calza 1972, Lám. LXXXVI, 301, pp. 248-249. Ver también varias nereidas de la *villa* de Piazza Armerina: Carandini *et alii* 1982, T. I, Figs. 159, 161, 162, etc., de época similar.

⁴³ Las imágenes dormidas son un nuevo patrón estético creado durante el helenismo (Fauno dormido de Munich, por citar un ejemplar bien conocido) que tuvo gran aceptación en el arte romano.

⁴⁴ La descalcez suele identificar a ninfas (o nereidas) dormidas, aunque también puede identificar a Ariadna: Levi 1947, T. II, p. 149.



Figura 11. Mosaico de Ariadna dormida. STRATO.

A la derecha de la cabeza de la imagen se aprecian las hojas de un árbol y debajo de este el extremo del hocico (?) de un animal de color marrón, (¿un toro marino?) y otra parte de su cuerpo (¿rodilla?).

Por fin, a la izquierda del manto y perpendicular al filete más interno de las orlas, se reconoce un motivo duplicado (aparentemente fitomórfico) de difícil elucidación. Sólo conozco un recurso formal muy similar, un ramito insertado también de manera transversal al marco por bajo del brazo plegado de Ariadna en un pavimento de la denominada Casa de Dioniso y Ariadna de Antioquía⁴⁵.

La postura de la joven, sentada, ligeramente recostada, con un *himation* (quizás) y muy acicalada, responde al modelo de las nereidas o de las Venus marinas⁴⁶, más todavía si realmente se acompañase de algún animal marino. Sin embargo, nuestra joven no parece desnuda como las antedichas figuras y la mano más que sostener un manto, arreglarse el cabello o colocarse una diadema, soporta la cabeza en un gesto —ojos cerrados— que evoca la actitud somnolienta de una siesta.

La hipótesis más verosímil es que se trate de Ariadna, en el episodio de su abandono por Teseo en la playa de la isla de Naxos, o de su descubrimiento en el mismo lugar por Dioniso, mientras dormía. Esta escena fue muy repetida por los artistas de la Antigüedad y en ella Ariadna comparece vestida (Nono, *Diony.* XI-VII, 275) y dormida, con un brazo plegado sobre la cabeza⁴⁷ y el otro suelto a lo largo del cuerpo y sentada. Hay variantes con Ariadna semidesnuda, sentada o luego recostada sobre las rocas «*en apacible sueño*» (Filostrato el Viejo, *Imagines* I, 15). Aunque no conozco estrictos paralelos que se acomoden a nuestro ejemplar, esta es, por el momento, la conjetura más razonable, ocupando el posible panel contiguo la imagen de Dioniso.

Estancias al S del peristilo

Al S del peristilo se abre uno de los principales salones de la casa, *triclinium aestivum* o comedor de verano (estancia 3), por su orientación septentrional, acompañado de otros pequeños ámbitos de servicio, parcialmente desembarazados (estancias 4 y 6) o pasillos auxiliares (estancias 5 y 7).

Estancia 3: triclinium de verano

Habitación rectangular de 7,30 m E-O y 8,90 m N-S, con acceso por el N desde la galería meridional del peristilo, única estancia que ha sido excavada prácticamente en su totalidad (casi 65 m²). Toda su superficie se encuentra teselada, lamentablemente en pésimo estado de conservación, que dificulta enormemente la lectura. El pavimento

⁴⁵ Levi 1947, T.II, Lám. XXVII a y CLV a.

⁴⁶ Lassus (1963) 1965, 175-192. Torres Carro 1990, 107-134.

⁴⁷ Ver nota 44. También, ejemplares del Museo del Prado o de los Museos Vaticanos, echadas (y con sandalias).

muestra una compartimentación en paneles musivos que servirán para la descripción, a partir del esquema que se acompaña. (Fig. 12)

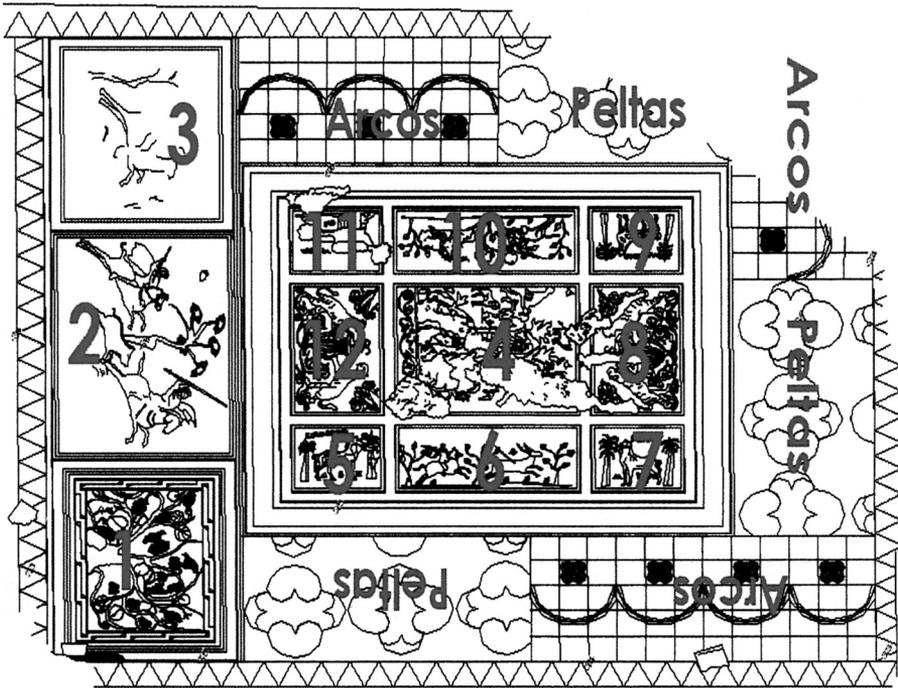


Figura 12. Esquema y numeración de paneles del triclinium. STRATO.

Este tipo de salas se conocen como comedores en T+U⁴⁸, por su disposición en U (para situar los lechos de los comensales) donde se introduce el asta de la T, con el registro más importante del mosaico, como ocurre en nuestro caso. Este dispositivo se generaliza a partir del siglo I d. C., momento en que también empiezan a ampliarse progresivamente los lechos triclinares (el reconstruido del Museo Arqueológico de Nápoles, procedente de Pompeya, mide 2,33 x 1,20 m) según señala Plutarco⁴⁹. En sus *Propósitos de mesa*, fustiga a los ricos que se construían salas de treinta lechos, recomendando invitar a los amigos en grupos de 3 o 4 para que el banquete no perdiera su carácter auténticamente convivial.

Se trata de ambientes de exaltación del *dominus*, donde este se ufanaría ante sus huéspedes de sus gustos e intereses, que de algún modo quedarían reflejados en el ornato de la sala, como debió de ocurrir en Camarzana: la crianza de sus ye-

⁴⁸ Morvillez (2001) 2005, vol II, 1325-1334.

⁴⁹ Citado por Morvillez (2001) 2005, p. 1327.

guadas y los lances cinegéticos en los ricos cotos cercanos⁵⁰, impregnado todo por una imaginería órfica que daba al ambiente un tono más elevado y coherente.

La estancia se organiza en dos ámbitos: un vestíbulo rectangular tripartito y el *triclinium* propiamente dicho con su planta en U, distribuido a su vez en el espacio funcional de los *lecti*, de tosco mosaico con peltas y arquerías, y el ambiente visible desde estos, con paneles musivos figurados (caballos, cacerías, felinos heráldicos y Orfeo y los animales). (Fig. 13).

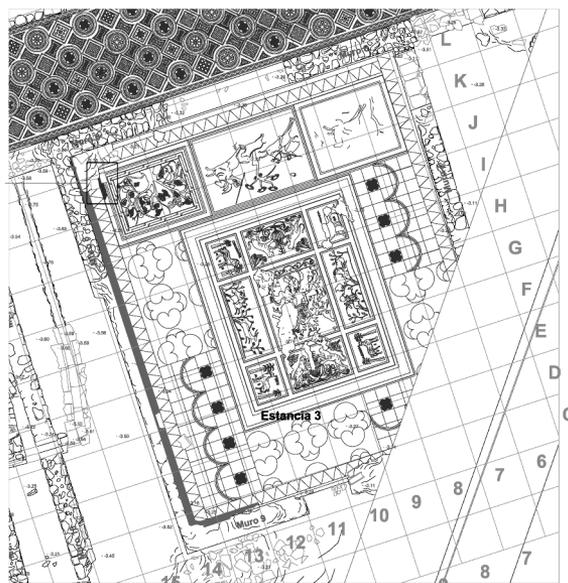


Figura 13. Planta general del triclinium. STRATO.

Todo el conjunto a su vez se rodeaba de dos bandas perimetrales: la más externa de 12 cm, de gruesas teselas de terracota, de tonos anaranjados que con el tiempo se han vuelto blanquecinas y bordeando a esta, otra banda de 33 cm que recorre toda la pieza menos los laterales de la puerta con una serie de triángulos equiláteros alternando los colores blanco y rojo.

A pesar de que el *triclinium* pertenece a la zona más antigua de la casa, sólo correspondería a este momento —según sus excavadores— el panel 1 con viña y perdices, de materiales diferentes (lo que explica en parte su mejor conservación), orlas enmarcantes y tema también distinto, mientras que el resto sería resultado de una remodelación posterior de la mansión.

⁵⁰ Todavía en la muy próxima Sierra de la Culebra habitan hoy los mejores venados de la Península Ibérica.

Vestíbulo. Panel 1 con viña y perdices (Fig. 14)

Ubicado en el ángulo NO, mide 2,20 x 1,80 m, de los cuales la escena figurada ocupa 1,50 x 1,10 m y el resto un sistema de orlas que no es posible describir a partir de fotos y dibujos disponibles. A tenor del *Informe final de excavación 2008*, se desprende la existencia de varias fajas blancas fileteadas en negro, una trenza polícroma de dos cabos y una composición lineal de grecas fragmentadas en rojo, perfilando la escena una fina línea de teselas negras. Esta se organiza por una leñosa vid⁵¹ central que arranca de la base N del panel cuyos cinco sarmientos, pámpanos, racimos y zarcillos se extienden por toda la superficie del cuadro mientras cinco perdices y codornices picotean las uvas o se posan sobre las ramas. La imagen es de gran realismo con uso de teselas de color rojo para la planta y hojas, blancas y rojas para racimos y aves, en las que también se utilizan teselas vítreas moradas.



Figura 14. Panel 1 con viña y perdices. STRATO.

⁵¹ Balmelle y Brun (2001) 2005, 899-2001.

Las composiciones con parras y escenas de vendimia se encuentran entre los más versátiles y exuberantes temas de la Antigüedad, decorando unas veces techos, otras suelos, utilizado indistintamente por paganos y cristianos.

El tratamiento de la superficie musiva como un emparrado continuo se asocia a la tradición del Norte de África (especialmente de la *Byzacena* —*Thysdrus*, *Hadrumetum*— donde se conservan 16 espléndidos pavimentos de este tenor, por lo común de principios de la época severiana y que perdura hasta el Bajo Imperio (Casa de los Prótomos de *Thuburbo Maius*)⁵². Dichos modelos se caracterizan por la sistemática orientación diagonal de las parras cuyos troncos surgen de cráteras o macollas de acantos en las esquinas, como el teselado de la Casa de los *Laberii* de Oudna (tercer cuarto del siglo II). Otro rasgo de estos pavimentos es lo que Kondoleon⁵³ denomina «composición en pérgola», derivada de la ornamentación de techos, siempre con una gran carga de fantasía y decorativismo.

Carácter distinto presentan los modelos orientales. Un ejemplo significativo puede ser la alfombra central del *triclinium* de la Casa de Dioniso en Paphos⁵⁴ (Chipre) tapizado por una escena de vendimia que se entremezcla con otros episodios reales e imaginarios (fines del siglo II o principios del III). Aquí los troncos de las viñas tienen una disposición vertical, no oblicua, y surgen firmemente de una línea de tierra que se confunde con la de teselas que señala el borde o límite de la composición. Por otra parte la representación de sarmientos y zarcillos muestra un aspecto menos fantasioso que los ejemplares africanos.

Exactamente como nuestro panel, cercano a la modalidad oriental tanto en la disposición de la cepa como en el naturalismo de la leñosidad del tronco, tratamiento de ramas y pámpanos, incluso en la perdiz picoteando un racimo de uvas (Paphos) muy alejado todo de los profusos tapices africanos. Este «orientalismo» se registra también en Camarzana en los roleos del mosaico del Rapto de Europa (estancia 12), en la propia iconografía del episodio y se completa en el conjunto del *triclinium* en ese gusto por paneles individualizados enmarcando escenas (cacerías, caballos, Orfeo y los animales) que tan bien se ilustra en los mosaicos de Antioquia⁵⁵.

Panel 2 venatorio

Umbral de la estancia y por tanto la primera imagen que se veía al entrar en la sala. Presenta medidas similares al anterior (2,04 x 1,06 m) siendo su lado largo igual a la luz de la puerta. Dos lanceros a caballo acosan a un jabalí central detrás del cual aparece una palmera con cinco ramas. La sensación es de gran

⁵² Ver referencias en Kondoleon 1994, 231-253

⁵³ Kondoleon 1994, 231-253.

⁵⁴ Daszewski y Michaelides 1989, 11-45 (Casa de Dioniso)

⁵⁵ Becker y Kondoleon 2005, *passim*.

movimiento en la persecución del animal. Todas las figuras se orientan a la derecha aunque uno de los caballeros gira en escorzo en el preciso momento en que el jabalí va a ser abatido. Los tamaños de las figuras alcanzan 1 m entre caballo y jinete, mientras que la mayoría de las teselas son blancas y negras, remarcándose algunas zonas con otras verdes.

Panel 3 venatorio

Esquina NE, idénticas dimensiones a Panel 1. Al decir de sus excavadores sólo presenta como orla una trenza polícroma. Su estado de conservación, ya desde época romana, debió de ser muy malo con «*emplastos en varias zonas para evitar su deterioro... Por los restos documentados se puede señalar que aparece un personaje a caballo con un árbol a su izquierda y un perro*» (STRATO).

Ambas escenas se estudiarán con el resto de los temas cinegéticos del *triclinium*.

Triclinium

Como señalamos más arriba, se divide en dos partes: la U funcional donde se instalaban los *lecti* y los paneles figurados centrales.

En la primera se repiten unos temas muy simples en disposición quiástica irregular: arquerías de medio punto (80 cm de alto) centrados por nudos de Salomón, por cima de los cuales va una composición en damero con escaques blancos y granates; y una variante de los cuadrilóbulos de peltas (AIEMA 85) que convierte en convexas las concavidades inferiores de dos peltas, blancas y rojas. Unos y otros dispuestos en aspa y señalando quizás el espacio que correspondía a cada uno de los *lecti*.

— El tema de la arquería es de origen arquitectónico y se conoce desde el siglo I a.C. difundiéndose pronto por todo el Imperio. En *Hispania* el ejemplo más antiguo, del siglo III, con tímpanos cada dos arcadas se documenta en Martos (Jaén)⁵⁶. De la centuria siguiente se conocen sobre todo en pavimentos de *villae*: Jumilla (Murcia)⁵⁷, a veces con relleno de cruces de Malta (El Hinojal, Mérida)⁵⁸, o una suerte de mirilla policroma en Torre de Palma (Portalegre)⁵⁹.

Poco que decir sobre el nudo de Salomón, idéntico a los de la galería sur del peristilo. Recurso universal en el mosaico, sin paralelos en otros artes, según Ovadiah⁶⁰ aparece en los teselados del siglo I a.C. siendo probablemente un mo-

⁵⁶ Blázquez (CMRE III) 1981, Lám. 51, 62.

⁵⁷ Blázquez (CMRE IV) 1981, Lám. 51, 77-78.

⁵⁸ CMRE I 1978, Lám. 93, nº 63, Fig. 4, p.m 51.

⁵⁹ Lancha y André 2000, T.1, 218-219 y T.2, Láms. XXVIII-XXIX.

⁶⁰ Ovadiah 1980, 142.

tivo original creado por los artistas itálicos. Motivo ornamental casi siempre, desactivado de cualquier carga simbólica, cabría en nuestro caso preguntarse si excepcionalmente por su ubicación se reactivaría su valor profiláctico.

Tema también universal y muy antiguo el del damero, procedente de la pintura de vasos (Ovadia⁶¹), según Ramallo⁶² su extensión en el mosaico por todo el Imperio se produjo a partir del siglo II d.C. bien como marco, bien sobre el campo.

— El cuadrilóbulo de peltas, unas veces aislado (AIEMA 85), las más formando una composición de superficie (AIEMA 457) es un cartón muy abundante en el Norte de África desde fines del siglo II hasta el siglo VI; también se conoce en Italia desde aquella centuria, para multiplicarse en el siglo IV, especialmente en el N de la península. En *Hispania* la difusión se ciñe sobre todo al III y IV, alcanzando incluso el V, por ejemplo en la cercana *villa* de Requejo⁶³ (Santa Cristina de la Polvorosa, Zamora), con una interpretación local que simplifica el modelo sustituyendo las peltas por semicírculos. Un caso similar, aunque totalmente distinto a Requejo, es el de Camarzana. Aquí no encontramos ni el tema aislado, ni la composición isótropa, sino una serie lineal del prototipo reducido a su contorno con la particularidad de convertir en convexas las concavidades inferiores de dos peltas y un subido tono polícromo que particulariza al conjunto.

El segundo conjunto se organiza mediante un esquema de cuadrículado o enrejado de bandas⁶⁴ que describe nueve espacios rectangulares, uno mayor central y ocho periféricos, cuatro idénticos en las esquinas y cuatro en los costados iguales dos a dos. Se trata de un modelo (AIEMA 561) antiguo, itálico, de origen quizás tectiforme y que suele circunscribirse a los siglos II y III, la mayoría de época adrianea y particularmente antonina. Aunque se conoce en todo el Imperio, entre los siglos I y VI, en *Hispania* sólo tenemos constancia de cinco ejemplares, tres de la II centuria: Cartagena, Barcelona y Astorga (finales), uno del siglo III en *Cornimbriga* y otro tardío del IV en la *villa* de Carranque (Toledo), instalado sobre una alfombra más amplia, como el nuestro.

De nuevo resulta muy complicada una descripción del sistema de orlas y cenefas a la vista del pésimo estado en que se encuentra el mosaico y la pobre calidad de fotografías y dibujos. Aun así puede asegurarse que aparte el consabido registro de fajas blancas y filetes negros que bordean composiciones, encontramos un *guilochis* polícromo (AIEMA 201, DGMR 74c) que enmarca todo el conjunto mientras que trenzas de dos cabos (11 cm) engalanan el enrejado de bandas, matizándose después cada panel con una faja de teselas negras y diversos tipos de filetes (Fig. 15).

⁶¹ Ovadia, 1980, 129-132.

⁶² Ramallo 1985, p. 42, con referencias.

⁶³ Regueras (1988) 1990, mosaicos 5 y 6.

⁶⁴ Regueras Grande 1991, 141-142.

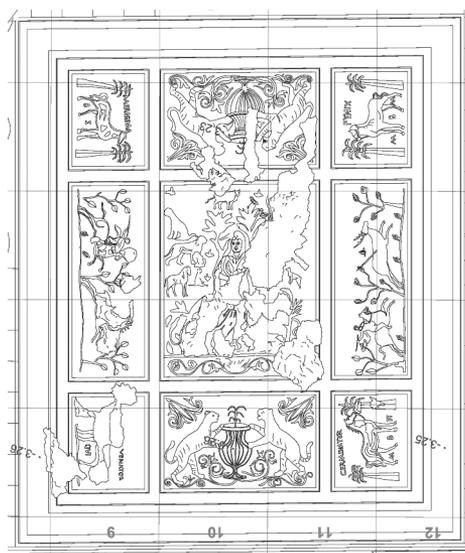


Figura 15. *Triclinium* presidido por Orfeo entre los animales. STRATO.

Panel 4. Orfeo y los animales

El icono que centra, justifica y explica el resto de la imaginería del *triclinium* es Orfeo⁶⁵ rodeado por los animales, panel de 1,40 x 1,72 m. Dispuesto y orientado al S para su observación desde la entrada misma de la sala. Su importancia la subraya además de su carácter central y tamaño, un friso de roleos de 25 cm de ancho a los pies de la composición que muestra una macolla de acantos de la que surgen dos formas simétricas espiraliformes a cada lado. Presenta considerables desperfectos que no impiden, sin embargo, discernir la figura sedente de Orfeo, ciertos elementos arbóreos y algunos animales conservados.

Mito remoto y oscuro, surge en el siglo VII a.C. relacionado con las primitivas corrientes chamánicas de la antigua religión griega. Cargado siempre de profundo simbolismo, acabó derivando en una auténtica teología esotérica (orfismo).

Como ha señalado I. Jesnick, Orfeo es un complejo arquetipo, poeta que desciende y regresa de los Infiernos, que muere y renace, un arquetipo en el que se proyectan muchos significados de acuerdo con la época y las necesidades de las sociedades que lo utilizan. Para muchos artistas del siglo XX, el viaje de Orfeo al Más Allá —descenso al inconsciente— ha sido considerado la mejor metáfora de la creación artística. Figura poliédrica, pues, capaz de encarnar significados que

⁶⁵ Garezou 1994, 81-105 y 2, Láms. 57-77. Jesnick 1997. Puede verse también: Paniagua 1967, 173-239. Vieillefon 2003.

van de lo sublime a lo trivial, cantando, representa la razón apolínea imponiéndose a la oscura irracionalidad dionisiaca. Su son encarna la cultura y su lira —que le vincula con Apolo— el eco terrestre de la armonía de las esferas.

Durante la Antigüedad (s. VI a. C — VI d. C.), la carrera mítica de Orfeo se divide en varios episodios iconográficos:

- a) su muerte a mano de las mujeres tracias
- b) su descenso a los Infiernos, con diversas variantes.
- c) Orfeo encantando a los animales, tema del mayor predicamento en el arte tardohelenístico y romano que lo transmitió al mundo judío y paleocristiano.

Orfeo entre los animales fue uno de los muchos tipos de «escenas de género» con animales (*venationes*, escenas nilóticas, luchas entre animales etc.) de origen «alejandrino». Imagen creada por los poetas helenísticos de los siglos III y II a. C., debido a su pintoresquismo y carácter bucólico, acabó convirtiéndose en tema predilecto de los mosaístas romanos, con su apogeo en los siglos III y IV. Jesnick, de un total de 300 imágenes de Orfeo, consigna 103 entradas en esta técnica, 85 seguros o probables, 6 posibles y 12 erróneos, lo que supone un índice muy alto. Fenómeno básicamente de la *pars occidentalis* del Imperio (más del 80% de los hallazgos seguros y dudosos). De ellos 12 en *Hispania*⁶⁶, incluidos los de Camarzana, el de la *Casa del Oso y los pájaros* de Astorga, no seguro, y el de la plaza de Santiago en Écija (Sevilla)⁶⁷, de tipología ajena a las conocidas. De tales mosaicos peninsulares dos pertenecerían a la *Betica*, siete a *Lusitania* —con una gran concentración en Mérida y su *territorium*— y 3 a la *Tarraconensis*.

En conjunto representan los tres tipos clasificatorios de Stern⁶⁸, precisados por Smith⁶⁹ para el Tipo III. El criterio predominante para esta tipología es el carácter de la composición y las relaciones entre el cuadro de Orfeo y la trama decorativa. Nuestro ejemplar se corresponde con el *Tipo IIa*: Orfeo y los animales agrupados en el mismo cuadro central, pero aislados sobre un zócalo que simula el terreno donde se apoyan.

El héroe se encuentra sentado, cabeza ligeramente girada hacia la derecha y tronco de frente o levemente hacia la lira, a la izquierda, donde dirigiría el brazo derecho para tocar el instrumento. No se puede precisar la exacta posición de las piernas. En la evolución del tema se pasa de la vista de tres cuartos a la estricta frontalidad. Pausanias (10, 30, 6) distingue entre ropas a la griega y a la tracia con su propio tocado o bonete, más conocido como frigio. Es el ropaje que Virgilio describe en la Eneida («*nec non Theicius longa cum veste sacerdos*», Eneida VI, 645-47, esto es, un atuendo largo y pesado que identifica a Or-

⁶⁶ Álvarez Martínez 1990 a, 29-58. Puesta al día del tema: Álvarez Martínez 2010, 41-49 y 152-158, sin información del ejemplar de Camarzana.

⁶⁷ López Monteagudo 1998, 193-194.

⁶⁸ Stern 1955. 41-77.

⁶⁹ Smith 1983, 315-328.

feo como el sacerdote tracio conocedor del Más Allá). Una túnica con largas y ajustadas mangas sobre la cual va un pesado manto fijado por una fíbula al hombro derecho y que se coloca por encima de las piernas. Es la clámide, prenda tradicional del liricino que a veces se le representa en color púrpura denotando rango. A esta modalidad sedente, estrechamente relacionada con la *Maiestas Domini*, pertenece nuestro teselado.

La elección de los animales que acompañan a Orfeo no es casual y suele acomodarse a antiguas convenciones. Animales fieros y dóciles conviven hechizados por el son del citaredo, evocando la paz de la Edad de Oro que la civilización romana representa. A través del arte, Orfeo consigue lo que es prerrogativa de los dioses, controlar las fuerzas de la naturaleza, por eso en el bestiario órfico predominan los animales salvajes que él calma y embelesa con su música. Pero más allá del interés por su conocimiento (Aristóteles, Plinio, etc.) hay que relacionar la representación de animales con el desarrollo de su comercio, importados a veces de lugares exóticos (como los que aparecen en Piazza Armerina) y el gusto de los patronos por desplegarlos en sus casas. Un pasaje de Varrón (*Rust.* 3, 13, 3) donde un esclavo disfrazado de Orfeo reúne los animales de la finca durante una recepción en el campo, es buen testimonio de este interés.

Como señalamos más arriba, los mosaicos de Orfeo pertenecen a un tipo de escenas de género, de gran popularidad en el arte romano: caza, circo, captura y exhibición de animales. Las luchas salvajes de la arena, los peligros de la caza y las carreras, representarían la metáfora de la batalla por la vida, la esperanza de la victoria y el juego de la fortuna, incertidumbre frente a la cual Orfeo traería la paz, la concordia y el eterno sosiego que metafóricamente reflejan la virtud, poder y prestigio del *dominus*.

Antes, sin embargo, de cualquier regusto simbólico, para los clientes romanos debió primar el efecto ornamental del despliegue masivo de animales: 56 se representan en el mosaico de Orfeo de Piazza Armerina, 37 en el de Perugia, 24 animales y 20 aves son visibles en el de Saint-Romain-en-Gal. De igual manera que los *munera* públicos eran conmemorados en algunos pavimentos, así también muchos animales salvajes en torno a Orfeo.

Se han podido identificar, según Jesnick, 90 especies, incluidos animales fabulosos como la esfinge o el grifo. Muchos son de difícil clasificación, bien por el desmaño en la traza o porque el mosaista posiblemente no los había visto nunca, ateniéndose a modelos convencionales. Por fin indicar, como subraya Paniagua, que algunos animales del cortejo de Orfeo aprovechan modelos que no proceden de dicha escena. Así se explicaría que, en algunos pavimentos, no muestren la menor atención al concierto del liricino (p.ej. uno de nuestros felinos le da la espalda) o que, en un mismo mosaico se asocien animales de escalas muy diferentes, como en Camarzana. Aquí sólo podemos registrar 10 animales, de difícil identificación y faltan algunos más que han desaparecido: felinos (leopardo, ¿tigre, leona?), mono, pájaros, caballo, toro, perro.

Orfeo y los animales: ¿significado o trivialidad?

¿Cuánto hay de significado y cuánto de trivialidad en la estampa de Orfeo y los animales? Thirion⁷⁰ considera que en África la imagen de Orfeo adquirió un carácter apotropaico en el siglo III que, en parte, aclara su notoriedad. Stern —sin precisar fechas— opina que el sentido profundo de la iconografía de Orfeo remonta al mito griego, a su origen «apolíneo». Cantor divino que aplaca con su hechizo los instintos salvajes de los animales e inspira una vida sensible hasta al mundo vegetal y mineral, Orfeo crea siempre una atmósfera de paz, un mundo ideal en su torno: hasta tal punto que para ciertos autores clásicos simboliza la irradiación de la cultura greco-latina entre los bárbaros.

Por eso muchos de los mosaicos de Orfeo decoran fuentes y ninfeos (Piazza Armerina, Blanzky-les-Fismes) acentuando la atmósfera idílica, paradisiaca del lugar, o bien tapizan salas que se abrían a un jardín o peristilo (Palermo, El Pesquero, Santa Marta de los Barros) como en Camarzana. La sensibilidad inherente al tema explicaría su adopción para lugares de reposo pero aclara también su uso funerario y da sentido a su cristianización.

No obstante todo ello, Liepmann⁷¹ insistiendo en la pregunta clave del éxito de la composición a partir del siglo III, integra las consideraciones de Thirion y Stern dentro del marco de las religiones místicas que tanto proliferaron durante aquel siglo. Ya no sería el viejo poeta y héroe griego el que interesaba, sino su representación transmisora de paz a través del encanto de su música. Tales imágenes, de nuevo de moda, servirían para decorar no sólo edificios de culto sino pequeñas salas privadas perteneciesen o no sus usuarios a la secta órfica. Así la yuxtaposición del tema de Orfeo entre los animales con imágenes sacadas del mundo del circo o de la caza no es fortuita: el mundo salvaje, de la fuerza bruta, se opone a la serenidad reencontrada por la música.

Pintoresquismo decorativo, catálogo bestiarario, icono profiláctico, «moda órfica», atmósfera de paz en el contexto de un *paradeisos*... todo debió colaborar en el gusto por la representación de una imagen poliédrica con distintos niveles de atracción. Como dice Jesnick, Orfeo podía aparecer como el paradigma del poeta y el cantor, el amante romántico, un hombre con acceso al corazón de los dioses, una fuerza civilizadora, el fundador de los misterios que ofrecen salvación, o el mago charlatán que trama hechizos y provee pócimas de dudosa eficacia; para otros incluso era un poder que evitaba el mal de ojo, protector de la riqueza y la fecundidad.

Desconocemos quien era el *dominus* de la *villa* de Camarzana: ¿un empresario enriquecido por el comercio minero de las pequeñas explotaciones que tanto proliferan en la zona?, ¿un miembro de la élite municipal de *Petavonium* que tenía orillas del Tera su quinta de recreo?, ¿un responsable militar? Tampoco sabemos nada sobre su origen (¿oriental?), formación o sensibilidad, aunque sí de sus intereses venatorios y equinos.

⁷⁰ Thirion 1955, 149-179.

⁷¹ Liepmann 1974, 9-36

La figura de Orfeo, como dice Jesnick, no define específicamente a ningún patrono. El tema es un lugar común en la sociedad romana, capaz de satisfacer cualquier necesidad a cualquier persona. El uso de teselas de pasta vítrea y variscita (como en los mosaicos al O del peristilo) denotan riqueza, símbolo de estatus. El despliegue de animales —rasgo que unifica a todos los paneles, no sólo al de Orfeo— quizás identifique a alguien vinculado al comercio (y cría) de bestias que en su exhibición invocaba también sus poderes apotropaicos.

Las imágenes asociadas al icono de Orfeo (caballos y cacerías) pudieron haber sido escogidas por el propio *dominus* en cuanto se relacionan con los valores transmitidos por el citado. Los otros (leopardos heráldicos y perdices) podrían provenir directamente del repertorio de los mosaistas buscando cierto *pendant* con el resto de la imaginería. La lectura, siempre gradual del pavimento, a donde habría que añadir los perdidos revestimientos parietales (y el *atrezzo* de la estancia), dependería del gusto y formación del visitante más que de una presunta voluntad programática del promotor.

Paneles 8 y 12: felinos heráldicos (Fig. 16)

A un lado y otro de los tramos cortos del mosaico de Orfeo se desarrollan dos composiciones heráldicas casi idénticas de 1,42 x 85 cm: crátera axial agallonada entre dos felinos, posiblemente leopardos. El esquema heráldico tiene un origen remoto en el arte mesopotámico a partir del cual se extendió por todo el Mediterráneo sobre cualquier tipo de manifestación artística, variando los soportes simétricos y el eje que flanquean.



Figura 16. Felinos heráldicos con crátera. STRATO.

En la musivaria romana se prodigan por doquier, con variantes que ha inventariado ampliamente Fernández Galiano⁷² al referirse al mosaico de Baco de *Complutum* (fines del siglo IV o principios del V), el paralelo —sintáctico e iconográfico— más cercano a nuestros ejemplares. Según dicho autor, la asociación de leopardos a cráteras parece que tuvo en origen un carácter simbólico: la crátera, receptáculo del vino, principio vivificador, se encuentra custodiada por dos fieros guardianes. Ambos motivos son, además, elementos característicos del mundo báquico, lo que explica su presencia en el teselado complutense, presidido por el dios del vino. Sin embargo lo atractivo del esquema por su aspecto anecdótico convirtió pronto al motivo en un recurso ornamental más, como semeja nuestro caso, vinculado a otras imágenes cuya única relación es la presencia de animales. Buscar connotaciones dionisiacas en la asociación entre leopardos y viña del umbral con perdices, o con el propio Orfeo, no parece una lectura convincente.

La personalidad decorativa —deslexicalizada— de los felinos heráldicos de Camarzana queda reforzada además por el *horror vacui* con que el mosaista ha rellenado simétricamente todos los espacios vacíos con elementos vegetales. Respecto al «estilo» de los leopardos poco más se puede decir a la vista de su estado de conservación y el material gráfico disponible.

Paneles 5,7, 9 y 11. Caballos con epígrafes

Los caballos hispánicos alcanzaron gran celebridad en época romana, muchas veces como *topoi* literarios, entre los que destacan aquellas yeguas lusitanas, preñadas por el viento, que mencionan Varrón (*Rust.* 2, 1, 19), Virgilio (*Georg.* 3, 271-279) y, sobre todo, Plinio el Viejo (*NH* 8, 166). La frecuencia de noticias sobre los caballos hispanos entre los autores clásicos ha inducido a pensar en la importancia que la ganadería caballar llegó a tener en la economía peninsular. Aunque su alcance real es difícil de cuantificar, el hecho de que los caballos hispanos pudiesen comprarse y venderse libremente por particulares, a diferencia de lo que sucedía con otras yeguas del Imperio, es una baza a favor de la difusión de las razas hispanas, su aprecio y abundancia.

En realidad, pocas regiones del Imperio producían buenos caballos para los exigentes hipódromos romanos: *Africa*, *Hispania* y, sobre todo, *Tesalia* y *Capadocia*. Aunque no las mejores, las yeguas hispanas eran lo suficientemente renombradas, para que un aristócrata como Quinto Aurelio Simmaco⁷³ enviase sus agentes a fines del siglo IV a comprar caballos de carreras (para los juegos que inaugurarían la pretura de su hijo en Roma) al único sitio donde podían adquirirse libremente, *Hispania*.

⁷² Fernández Galiano 1984, 168-171.

⁷³ Arce 1982, 35-44.

En cualquier caso, «*el caballo era algo esencial en la cultura tardorromana*». Signo de *potestas* y *virtus*: para la caza y el festejo del triunfo, para el transporte y la guerra —en una sociedad cada vez más militarizada—, para el divertimento, equitación o carreras de circo —cargadas siempre de resonancias ceremoniales—, para la muerte, en fin, con sus connotaciones psicopompas, en las estelas vadinienses. Animal mitológico o real, en pinturas, en mosaicos —reconocido por sus nombres en las mejores habitaciones de las *villae* de Dueñas (Palencia), Aguilafuente (Segovia), Torre de Palma (Portalegre), Camarzana (Zamora) —en los ricos arneses bronceos que enjaezaban las monturas o adornaban los lujosos coches— el caballo es siempre expresión magnífica de rango, poder y riqueza.

Los cuatro équidos de Camarzana

A la vista de fotografías y dibujos disponibles, no es posible una lectura apurada de las características físicas (capas y pelaje) y guarnición de los caballos (si es que la llevan), ni de su tratamiento artístico. Quedará para otra ocasión, cuando los mosaicos se limpien y restauren debidamente. En cualquier caso, sí parece que hubo una cierta voluntad de ilusionismo formal dependiente, a buen seguro, de los modelos pictóricos empleados. Así podría deducirse del uso de teselas distintas, más oscuras y duras, por ejemplo, para señalar la línea de contorno, otras más claras para indicar zonas iluminadas y anatomía del équido.

Todos los corceles presentan una estampa grácil y esbelta. El acompañamiento de palmeras —metáfora del triunfo— parece indicar una imagen genérica, no local, basada en una tradición iconográfica mediterránea (¿cartón africano?) ajena a cualquier voluntad «retratística», precisada exclusivamente por el ecuónimo.

Nuestros équidos se acompañan de epígrafes de dos tipos:

- 1) por cima del caballo, ecuónimo, nombre que identifican a cada uno de los cuadrúpedos;
- 2) por bajo, entre las patas, letras separadas, salvo en panel 11, tal vez un nombre abreviado (marcas)

Panel 5. Esquina NO. (0,66 x 0,89 m). Cenefa enmarcante con línea de triángulos negros y blancos. Imagen central de un caballo que mira a la derecha, entre dos palmeras. Sobre él se lee en letras capitales de 4 cm: *GERMINATOR*, esto es semental. Entre las patas: *MBH*, con la misma letrería (Fig. 17).

Panel 7. Esquina SO. *Idem* anterior con algunas salvedades: se dirige hacia la izquierda y es ligeramente mayor. Dos líneas de sombra o de tierra debajo de las patas. Inscripción superior *FYNIX* (?). Cabría otra hipótesis, por la similitud de la letra inicial con la E de *Germinator*, de lo que resultaría: *EYNIS*, *EVNIS* o *EVNVS*, que es un nombre propio. Abajo, entre las patas, *MBM*.

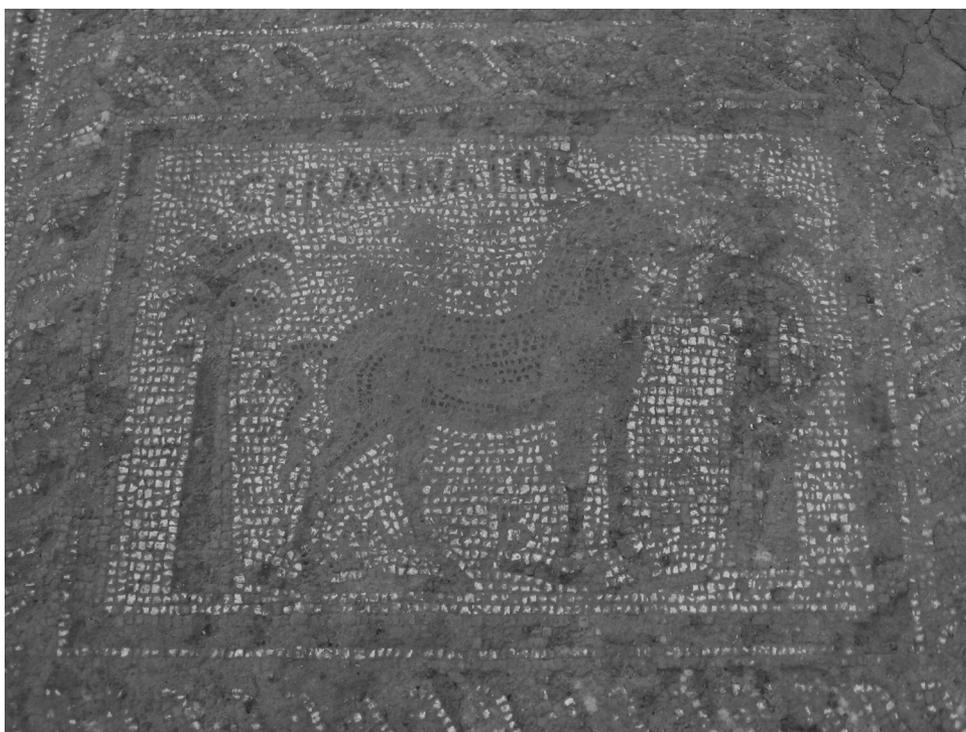


Figura 17. Panel 5. Germinator. STRATO.

Panel 9. Esquina SE. *Idem* anterior aunque orientado a la derecha. Línea de tierra desaparecida. La inscripción superior es la más problemática de los cuatro caballos por pérdida de algunas teselas. Podría haber varias lecturas posibles⁷⁴: *AERASIVS* (en relación con el bronce) o *SAERASIVS* (por *SERASVS*) en correspondencia con el suero o la nata de la leche. Ambos podrían aludir al color del caballo, el segundo, más difícil, porque el blanco de la imagen fotográfica es consecuencia de una limpieza insuficiente. Sin embargo, parece que realmente entre la *I* y la *V* existe otra letra, posiblemente una *M*, unida por nexos con la *V*, de donde resultaría: *AERASIMVS* o *SAERASIMVS*. Abajo y entre las patas *B S*.

Panel 11. Esquina NE. *Idem* anterior, pero caballo orientado a la izquierda, sin palmeras flanqueantes. Muy deteriorado, sólo conserva patas y la parte central del cuerpo. Por encima, la inscripción *VENATOR*, esto es, cazador, y *QUI*, entre patas delanteras y traseras, bajo la panza del animal.

Respecto a los ecúónimos, la mayoría de los nombres de caballo son comunes para todo el Imperio (Salomonson⁷⁵), salvo excepciones de carácter local, lo que no

⁷⁴ Según me indica José Manuel Cañas (CSIC) a quien agradezco las sugerencias.

⁷⁵ Salomonson 1965.

es nuestro caso. Además suministran una cronología relativa bajoimperial para los pavimentos (Tambella⁷⁶) faltando en los más antiguos, como los de la *villa* de Baccano (siglo III). La recurrencia intencionada a estas nominaciones en el mosaico romano refleja la relevancia económica y social de la cría caballar y la pasión por las carreras y las cacerías.

GERMINATOR, (con el sufijo *—tor*, formante de nombre agente y muy habitual entre los nombres de caballos: *Amator*, *Venator* etc.) parece sacado directamente de una de las características principales de algunos de estos équidos, su capacidad genésica como semental. En sentido traslaticio, como señala Darder⁷⁷, «*causa la germinación, crea y preserva de la pobreza*», aporta, pues, beneficios, convirtiéndose en un amuleto propiciatorio de la fortuna y la victoria. Se atestigua en la inscripción de *P. Aelius Gutta Calpurnianus*⁷⁸ donde se especifica que, de los ocho caballos que le habían proporcionado repetidas victorias, cinco eran africanos: *Germinator*, *Silvanus*, *Nitidus* y *Saxon*, de la *factio veneta* (azul) y *Danaus*, de la *prasina* (verde) (*CIL* VI, 10047; *ILS* 5288).

VENATOR es ecuónimo de actividad registrado por Audollent⁷⁹ en las *Defixionum tabellae* (*Nomina Defixionum Equorum*) en Cartago, una de las fuentes principales para conocer el nombre de los caballos de carreras en el mundo romano, por delante de los mosaicos y solo detrás de las inscripciones en piedra. De todos los nombres de caballos de la *villa* de Camarzana, *VENATOR* es el único que presenta una directa relación con los tres paneles cinegéticos del mosaico del *triclinium*. Quizás la ausencia de palmeras y la marca inferior *QUI* (¿nombre abreviado?) tuvieran algo que ver con esta particularidad⁸⁰.

Para Darder (1996, 262), «*Venator describía al animal como cazador, como aquel que persigue y obtiene: el cazador, la presa; el caballo, la victoria. De la imagen podemos intuir infinidad de cualidades aplicables al equus: rapidez, coraje, constancia, persistencia...*»

Sobre *AERASIMVS* o *SAERASIMVS* ya señalamos más arriba sus posibles connotaciones. En ninguna de ambas variantes aparece recogido en el *corpus* onomástico de Darder.

FYNIX podría ser una mala escritura (nada inhabitual entre los mosaístas) por *FENIX*, que se conoce asimismo en una *defixio* de Cartago: *PHOENIX* (Audollent 234, 10 y 36) que remite a Φο(ι)νξ. Probablemente, del adjetivo φοῖνιξ, φοίνισα,

⁷⁶ Tambella 1970, 71-79.

⁷⁷ Darder 1996, 142.

⁷⁸ López Monteagudo (1991) 1992, 965-1037.

⁷⁹ Audollent 1904, 233.4, 207.

⁸⁰ Conviene reparar —me sugiere G. López Monteagudo— en el mosaico de *Thalassius* de Córdoba (c. 330), donde aparecen juntos los dos nombres del cuadro de Camarzana. El tema central cinegético representa a un cazador a caballo acompañado de dos perros que persiguen una liebre. Por bajo del jinete aparece la inscripción *THALASSIUS QUIVENATOR* que ha sido interpretada bien como una suerte de *agnomen*, según la fórmula *Thalassius qui (et) venator*, o bien una aposición explicativa, es decir, *Thalassius qui venator (est)*. Murillo Redondo y Carrillo Díaz-Pinés (1994) 1999, T. II, 535-537, Lám CLXXXIV, 2.

φοῖνιξ, de un rojo púrpura o escarlata (hablando de un caballo, *Ilíada*, XXIII, 454: «... vio que corría, adelantándose a los demás, un caballo magnífico, todo bermejo...», esto es, un alazán). Dicho adjetivo procede del sustantivo φοῖνιξ, ικος, púrpura, tinte de púrpura, literalmente «color de la sangre», por etimología popular, así llamada a partir de los fenicios, inventores de la púrpura; fénix, ave fabulosa. También podría derivar de los antropónimos Φοῖνιξ lat. Phoenix, Fénix, hijo de Agenor y padre o hermano de Europa (*Il.* XIV, 321) o más incluso de Fénix, hijo de Amintor y preceptor de Aquiles (*Il.* IX, 168; XVI, 196, etc.)

En opinión de Darder (1996, 212) su aplicación a nombres de caballos circenses se debe «a que representaba el punto más alto y próximo del sol que se refleja con brillo en su penacho».

En cuanto a las «marcas», todos los caballos llevan entre las patas letras sueltas y, en un caso, tres juntas, que aparentemente identificarían el nombre del propietario o quizás, mejor, el de la ganadería o cuadra de procedencia. Abajo, una línea de tierra, donde han desaparecido las teselas, que en algún caso podría interpretarse como sombras: *GERMINATOR: M B H*; *FYNIX: M B M*; *AERASIMUS: L B S*; *VENATOR: QUI*

Respecto a las dos primeras se conocen iniciales similares (*M.P.V.*, *M.V.F* y *MVT*) sobre el anca de las monturas en la Casa de los Caballos de Cartago, identificadas por Salomonson como referencias al propietario.

Como señala Balil⁸¹ existen dos tipos de «hierros de ganadero»: aquellos con indicación del nombre de sus propietarios y los que sustituyen aquel por un símbolo o marca que puede tener también un carácter profiláctico (no registrado en Camarzana). En nuestro caso existen dos peculiaridades respecto a los modelos conocidos: ninguno de los cuatro epígrafes se sitúa sobre el caballo (grupa, cuerpo, pescuezo, brazuelo), sino por debajo, ajeno al cuerpo del équido, entre las patas; y todos son distintos: *M B H* (panel 5) *M B* y *M* (Panel 7), *L B* y *S* (Panel 9) y *QUI* (Panel 11), por lo que en lugar de marcas de propiedad parece más razonable identificarlas con abreviaturas del nombre del ganadero, criador o cuadradas de donde procederían los corceles.

En la Casa de los Caballos de Cartago, el mayor conjunto de caballos vendedores representados en mosaico, de 61 ejemplares, 20 llevan una marca epigrafiada y 5 un hierro, siempre en la grupa. Salomonson llama la atención de que varias marcas aparecen más de una vez (por ejemplo *M V F*, en tres ocasiones) y de los nombres que pueden considerarse abreviados (que no es nuestro caso, salvo tal vez *QUI*) sólo uno es un gentilicio y el resto *cognomina*. Si este dato pudiera extrapolarse, está claro que, como dice Lancha⁸², el estatuto social de los criadores de caballos no puede compararse con el de la aristocracia romana o provincial.

⁸¹ Balil 1962, 257-351.

⁸² Lancha y André 2000, T. I, 255-267.

¿Son los caballos de Camarzana corceles vencedores?

La representación de caballos con su correspondiente nombre epigrafiado se suele considerar la imagen del caballo vencedor, caballos de carreras que su dueño ha querido inmortalizar en el pavimento de una de los ámbitos más señalados de la casa, *triclinium* en nuestro caso, *oecus* en Cartago, sala al E del peristilo que precedía al triconque ceremonial en Torre de Palma, *oecus* en Aguila-fuente⁸³, por citar algunos ejemplos conocidos. Parece que el tema surgió en *Africa* a fines del siglo III y principios del IV (Ennaïfer⁸⁴, o al menos, si no nació allí, piensa Lancha, se difundió a través de los talleres de la Proconsular y la *Byzacena*. Los paneles de Baccano, de época severiana, con el cochero sosteniendo el corcel, constituirían un tipo intermedio.

El tema de los caballos aislados es un esquema poco frecuente, con sólo tres casos seguros en *Hispania*: Torre de Palma, Vejer de la Frontera (Cádiz)⁸⁵ y Camarzana. Pero a diferencia de aquellos, nuestros caballos meseteños no ostentan ningún atributo de premio, aparejo que caracteriza siempre a los laureados corceles circenses. Falta la *cista* o penacho, hoja de palma verde que utilizan todos los caballos de carreras (Torre de Palma, Vejer, Casa de *Sorothus* —Susa, Túnez—), faltan jaeces que engalanan su cuerpo, colgantes, amuletos collares, crines ostentosas, colas con cintas y aderezos, vendas en las cañas. No hay palmas, coronas u otras alusiones al premio o la victoria. Ningún indicio formal que distinga y enfatice a estos animales sometidos a duras pruebas para vencer en las carreras del hipódromo.

A pesar de estas ausencias, ciertos rasgos evocan indirectamente la idea de triunfo: la elocuencia del número cuatro, de fuertes connotaciones simbólicas (4 caballos del sol, de las cuadrigas, 4 estaciones y 4 facciones del circo, aunque desde finales del siglo II se habían reducido a dos); el mismo hecho de epigrafiar los nombres; la asociación con palmeras, como en una lucerna del *MNAR* de Mérida⁸⁶ donde aparece un caballo, sin duda vencedor, con su nombre *VICTOR*, sin enjaezar, en actitud de *passage*, y a su lado una palmera y el numeral *CCCCX*, posiblemente los triunfos en carreras que el caballo había alcanzado.

Lo que parece más claro (sin ser definitivo) es el pequeño penacho que ataja la cabeza del caballo del cazador occidental del panel 2, en el vestíbulo del *triclinium*. No debemos olvidar que el mosaico de esta sala muestra ocho caballos, cuatro en las esquinas, que estamos estudiando, dos en los paneles 6 y 10 del teselado central, y otros dos en el susodicho panel 2, por no hablar del caballito órfico. Si realmente fuera empenachado nuestro corcel, como parece, sumado a las otras representaciones cinegéticas, al propio nombre *VENATOR*

⁸³ Lucas 1986-1987, 219-235.

⁸⁴ Ennaïfer 1983, 2, 817-858.

⁸⁵ *CMRE IV*, 53-55, Lám. 21, nº 50, Lám. 42, nº 50.

⁸⁶ Nogales 2002, 206.

del caballo de la esquina NE, (el único no flanqueado por palmeras) y a la imagen profiláctica de Orfeo, encontraríamos tal vez una clave venatoria en el desentrañamiento de nuestro tapiz triclinal, en apariencia suma de cartones de difícil conciliación programática.

Desconocemos si estos caballos eran criados por el propio dueño de la casa que, sin embargo, se regocija en mostrarlos a amigos y clientes en el comedor principal de la mansión. Al verlos estratégicamente ubicados en las cuatro esquinas del tapiz, se viene a la memoria un ejemplo muy posterior (*Cinquecento* italiano), pero similar en la voluntad de representación emblemática: los espléndidos corceles que decoran la *Sala dei cavalli* del *Palazzo Te* de Mántua⁸⁷. En este salón, dedicado a fiestas y grandes recepciones, Federico II Gonzaga quiso honrar lo más granado de su «*scuderia*», cuyos caballos eran solicitados por todas las cortes de Europa.

Nos queda, por fin, referirnos a las posibles alusiones simbólicas de los potros del Tera, que ya insinuamos más arriba en las asociaciones circenses y cósmicas del número 4: el movimiento rotativo de los caballos en la pista del hipódromo se consideraba imagen de la trayectoria solar, el auriga vencedor se asimila al sol, las doce *carceres* a los doce meses, o a los doce signos del zodiaco y las cuatro *factiones* rivales, por fin, se identifican con las cuatro estaciones. Ennaïfer⁸⁸, al estudiar la amplia serie africana de caballos vencedores observa, para las mismas fechas, una expresa intención de conjuro de las fuerzas del mal que se contrapone al carácter profiláctico de la competición victoriosa. Valores que subrayan y acrisolan las estampas venatorias que estudiaremos a continuación, imágenes siempre de fortuna y buena suerte.

Paneles venatorios: 2, 3, 6 y 10

Cuatro paneles del *triclinium*: 2 (dos lanceros a caballo acosan a un jabalí central tras el cual aparece una palmera) y 3 (jinete con un árbol a su izquierda y un perro), en el umbral de la estancia; 6 y 10, en costados E y O del cuadro central de Orfeo (1,75 x 0,66 cm), episodios prácticamente idénticos, con jinete a galope que alancea a un ciervo que ya ha sido alcanzado por otro *venabulum*. Las diferencias se reducen a la orientación distinta de las figuras y a la vegetación rastrera, en el primero, debajo del *venator*, en el segundo, debajo, sobre todo, del animal.

Teselas verdes y moradas para las figuras y blancas para el fondo «*marcándose alguna línea en tonos más oscuros para dar sensación de profundidad*» (STRATO).

⁸⁷ Belluzzi 1998.

⁸⁸ Ennaïfer 1983, 2. 857-858

La caza del jabalí y el ciervo

En la jerarquía de las bestias de caza⁸⁹, el jabalí ocupa en la época clásica el segundo lugar después del león (en un sentido simbólico e iconográfico). Según el *Edictum de maximis pretiis rerum venalium*⁹⁰ promulgado por Diocleciano en 301, un león costaba 15.000 denarios, por 6.000 el jabalí y apenas 3.000 un ciervo. Y así lo refrendan los mismísimos trabajos de Herakles: el primero, su victoria contra el león de Nemea, el tercero, capturar vivo el jabalí de Erimanto. También en el mundo romano el jabalí es un animal propio de emperadores y en este lance se representa a Marco Aurelio, Caracalla y a Adriano, cazador impenitente, en uno de los tondos que decoran el arco de Constantino.

La caza del jabalí es, por tanto, una de los temas clásicos del mundo antiguo, practicada ya por los héroes homéricos (*Odisea* XIX, 450 y ss.) y exaltada por los poetas romanos que aprecian la fuerza terrorífica y su combatividad con epítetos como *acer*, *ferox*, *fulminens*, *violentus* etc. La muerte de Adonis basta para probar el peligro de esta caza y el viril coraje de quienes la ejercitan.

Practicada normalmente a pie, como la describe Jenofonte (*Cynegetica*) y aparece —entre otros— en un mosaico de la *villa* de Las Tiendas (El Hinojal, Badajoz)⁹¹, la iconografía oriental (persa) muestra, sin embargo, al rey sobre un brioso corcel a galope volante (sin apoyar las patas en el suelo) cazando sólo a la presa y presto a atravesarlo con su lanza⁹². En Roma la persecución del animal a caballo acabará convirtiéndose en la verdadera caza imperial según se observa en las acuñaciones monetarias de Adriano y Marco Aurelio

Respecto al ciervo, su montería, a diferencia de la del jabalí, nunca gozó de especial predicamento. Los tratadistas cinegéticos, desde Jenofonte a Gratio o Nemesiano son bastante sucintos en los aspectos técnicos de su caza que se consideraba una actividad sin peligro contra un animal tímido y cobarde. Tampoco la carne de venado era gollería para los romanos que ni aparece en los grandes festines como el de Trimalción, ni en las recetas de Apicio. Cuando Marcial (*Epigramas* I, 49, 26) escribe a su amigo Liciniano evocando su vida en las campañas de *Tarraco*, considera la caza como su mejor pasatiempo en invierno, dejando la del ciervo para el cachicán (Fig. 18).

La verdadera montería romana del ciervo era a pie con la ayuda de redes, como se documenta todavía en el siglo IV en el friso del mausoleo de Centcelles (Tarragona)⁹³, aunque existieron otros procedimientos cinegéticos, entre ellos la caza a la carrera, modalidad africana y oriental que tenía además un carácter principesco. Este fenómeno, propio del Bajo Imperio, va a adquirir una enorme impor-

⁸⁹ Aymard 1951.

⁹⁰ Laufer 1971.

⁹¹ *CMREI*, 1978, Lám. 95, nº 65.

⁹² En *Hispania*, un conocido ejemplo es el mosaico de *Dulcitus*, de la *villa* del Soto de Ramalete, Castejón (Navarra), Fernández Galiano 1987, 111-113, Lám. LIII. *CMRE* XII, 1998, con referencias.

⁹³ Schlunk 1988, T.II, Lám. 5-6, 40, con algunos paralelos gráficos: Láms. 74, 75 y 79.

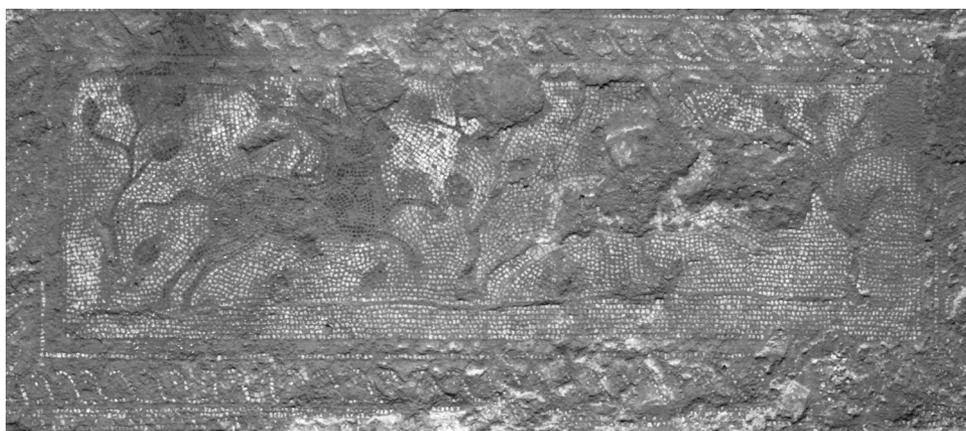


Figura 18. Panel 6. Cazador a caballo alanceando un ciervo. STRATO.

tancia en la caza medieval cuando el ciervo se transforme en la presa más codiciada, auténtica caza real⁹⁴.

Un documento de primera mano, el ara dedicada a Diana⁹⁵ a mediados del siglo II, por el legado augustal de la *Legio VII*, Quinto Tulio Máximo, de origen africano, nos sitúa en un ámbito venatorio, el páramo leonés, muy cercano al nuestro del Tera y con presas similares. En dicha lápida el militar romano se jacta de haber ensartado «a las corzas veloces y a los ciervos y a los jabalíes de pelaje hirsuto»... «bien portando sus armas a pie, bien alanceando desde un caballo ibero», consagrando a la diosa «los colmillos de los jabalíes que mató» y «las astas de los ciervos de erguida testuz que venció en la llanura del páramo cabalgando sobre un impetuoso caballo [de resonantes cascós]».

El tema cinegético: forma, estilo, significado

Desde esta perspectiva alcanzan un mayor sentido los paneles cinegéticos⁹⁶ de Camarzana. El principal —por tamaño, situación, y como corresponde a su rango venatorio— en el umbral del *triclinium*, caza del jabalí por dos jinetes, con uno de los caballos empenachado, palma que enjaeza a los corceles vencedores del circo,

⁹⁴ Sobre el cambio de paradigma en la Baja Edad Media: del jabalí (animal diabólico) al ciervo (animal cristológico) propio de reyes: Pastoureau 2004, 65-76 (*Chasser le sanglier*).

⁹⁵ Rodríguez de la Robla 2003.

⁹⁶ Regueras Grande y Pérez Olmedo 1997, 56-60. Dentro de la muy nutrida bibliografía sobre el tema, véase: Lavin, 1963, 178-286; Blázquez y López Monteagudo 1990, 59-88. López Monteagudo 1991, 497-512.

símbolo profiláctico en opinión de Dunbabin⁹⁷, probable estampa del *dominus* (¿sobre el caballo *Venator*?) que así se presenta a sus huéspedes. A la izquierda, imagen secundaria con caballero y perro. En la alfombra central, dos paneles prácticamente idénticos de lanceros persiguiendo ciervos atravesados ya por dos venablos. Forma y estilo de todos los paneles recuerdan formulaciones de finales del siglo IV, habituales en los mosaicos del Duero, casi sin excepción procedentes de *villae*.

Por otra parte, no conviene olvidar que el tema venatorio se suele asociar en muchas ocasiones con el circense, como en nuestro caso. Por citar algunos ejemplos peninsulares: en el denominado «mosaico grande» de *Italica*⁹⁸, del siglo III; en las pinturas de la casa de la c/ Suarez Somonte de Mérida⁹⁹ (caza del ciervo y la liebre con auriga vencedor, auriga en plena carrera y palafranero con corcel); y en mosaicos de la c/ Holguín¹⁰⁰, de la misma ciudad, con dos escenas de caza que enmarcan otra central con una cuadriga vencedora, ambos de la primera mitad del siglo IV.

De los cuatro paneles del Tera, los nº 6 y 10 remiten a un modelo muy conocido que tiene su paralelo más estrecho en la caza del venado de la no muy lejana *villa* de Campo de Villavidel¹⁰¹. El más elocuente, empero, es, como dijimos, el nº 2, la primera imagen de la estancia que todos los huéspedes tendrían ocasión de ver, y por la composición que desarrolla —caza del jabalí— protagonizada posiblemente por el *dominus*, trasunto de Hipólito o Meleagro. La organización de la escena recuerda mucho a la de la *villa* lusitana de Millanes de la Mata¹⁰² (Cáceres), del siglo IV, salvo algunas variantes que podrían compensarse con el añadido del malogrado panel contiguo (nº 3), separado del nº 2 tal vez por acomodo al esquema tripartito del pavimento.

En el Bajo Imperio el ciclo de las cacerías se hizo muy 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 creciente 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 trasmite 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 además de

⁹⁷ Dunbabin 1986, 83-84.

⁹⁸ *CMRE II*, 1978, Lám. 76, 53-54. Mosaico desaparecido, publicado por primera vez en los *Monumentos Arquitectónicos de España*.

⁹⁹ Álvarez y Sáenz de Buruaga 1974, 169-187.

¹⁰⁰ Álvarez Martínez 1990 b, Lám. 39, Fragmento 1, 84-91.

¹⁰¹ Mingarro *et alii* 1986, Lám. 1.

¹⁰² López Monteagudo *et alii* (1994) 1999, T. II, 514-515, Lám. 171.1.

fortuna y buena suerte. La proliferación del tema sobre todo tipo de objetos domésticos, especialmente mosaicos y pinturas, subrayaría metafóricamente no sólo la *virtus* del propietario en sus exitosos lances, sus placeres venatorios, sino la venturosa pregnancy que el icono infunde a la casa entera.

Éxito y triunfo en el quite sobre el animal que los monteros suelen expresar con un gesto retórico, brazo derecho levantado y palma de la mano abierta, signo de la victoria que barruntamos, aunque no podemos confirmar en Camarzana¹⁰³. Como tampoco conocemos la indumentaria que, por algunas indicaciones de sus excavadores, se asemejaría al traje de *Marianus*¹⁰⁴ (en el mosaico de la C/ Holguín, Mérida), típico del siglo IV, túnica corta (*alicula*) con bordados circulares (*orbiculi*) y tiras verticales (*segmenta*) con clámide y polainas de cuero (*fasciae curales*), vestido que variaba según épocas, regiones y clases sociales, garantizando siempre al cazador libertad y camuflaje necesarias para acercarse a la pieza.

SIGLAS UTILIZADAS EN EL TEXTO

AAC:	<i>Anales de Arqueología Cordobesa</i>
AIEMA:	<i>Repertoire Graphique du Décor Géométrique dans la Mosaïque Antique, Aiema 1973</i>
AIEZFO:	<i>Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»</i>
AJA:	<i>American Journal of Archeology</i>
BAR:	<i>British Archeological Series</i>
BRAH:	<i>Boletín de la Real Academia de la Historia</i>
BSAA:	<i>Boletín del Seminario de Arte y Arqueología</i>
CIL:	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
DGMR:	<i>Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine</i>
DOP:	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
EAE:	<i>Excavaciones Arqueológicas de España</i>
ILS:	<i>Inscriptiones Latinae Selectae</i>
LIMC:	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>
MAI:	<i>Mosaici Antichi in Italia</i>
MEFRA:	<i>Melanges de l'École Française a Rome</i>
MM:	<i>Madriider Mitteilungen</i>

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a.; (1990a) «La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispano-romanos», *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Alberto Balil In Memoriam*, Guadalajara.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a.; (1990b) *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos. Monografías emeritenses 4*, Mérida

¹⁰³ Referencias bibliográficas sobre el tema en Africa, *Hispania* e *Italia*: *CMRE XII*, 1998, 25. Sobre el simbolismo del gesto: López Montreagudo 1991, 497-512.

¹⁰⁴ Álvarez Martínez 1990 b, 88-91 y Láms. 39-41.

- ÁLVAREZ Y SÁENZ DE BURUAGA, J.; (1974) «Una casa, con valiosas pinturas, de Mérida», *Habis* 5.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M^a.; «La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana», L. Neira (ed.) *Mitología e historia en los mosaicos romanos*, Madrid 2010.
- ARCE, J.; (1982) «Los caballos de Simmaco», *Faventia* 4/1.
- AUDOLLENT, A.; (1904) *Defixionum tabellae*, París.
- AYMARD, J.; (1951) *Les Chasses romaines*, París.
- BALIL, A.; (1962) «Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona», *BRAH*, CLI, Cuaderno II.
- BALMELLE, C. y BRUN, J.P.; (2001) 2005 «La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine», *La mosaïque gréco-romaine IX*, II, Roma.
- BALTY, J.; (1977) *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas.
- BECKER, L. y Kondoleon, C.; (2005) *The arts of Antioch*, Worcester.
- BELLUZZI, A.; (1998) *Palazzo Te a Mantova, Mirabilia Italiae*, Franco Cosimo Panini, Módena.
- BLANCO FREIJEIRO, A.; (1978) *Mosaicos romanos de Mérida, CMRE I*.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M^a.; (2002) 2004 «Máscaras humanas en roleos de mosaicos en Oriente, ¿África e Hispania», *L’Africa Romana XV*, Roma
- BLÁZQUEZ, J. M^a.; (1981) *Mosaicos romanos de Cádiz, Jaén y Málaga, CMRE III*, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M^a.; (1981) *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Córdoba y Murcia, CMRE IV*, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J. M^a y López Monteagudo, G.; (1990) «Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza», *Mosaicos romanos. Estudios de iconografía- Actas del Homenaje in memoriam de Alberto Balil Illana*, Guadalajara.
- BROUSCARI, E.; (1994) 1999 «Nouvelles mosaïques de Cos», *La mosaïque gréco-romaine VII*, Túnez, T. I.
- CALZA, R.; (1972) *Iconografía romana imperiale. Da Carusio a Giuliano*, Roma.
- CAMPANO, A. y DEL VAL, J.; (1986) «Un enclave de la Primera Edad del Hierro en Zamora. «El Castro». Camarzana de Tera», *Revista de Arqueología* 66.
- CARANDINI, A. et alii; (1982) *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo, T.I.
- CARRETERO VAQUERO, S. y ROMERO CARNICERO, M^aV.; (1996) *Los campamentos romanos de Petavonium (Rosinos de Vidriales, Zamora)*, Zamora.
- CARRETERO, S.; (2006) «Petavonium (Rosinos de Vidriales, Zamora)», en García-Bellido, M^a. P. (coord.); *Los campamentos romanos en Hispania (27 a.C.-192 d.C.). El abastecimiento de moneda. Vol I, Anejos de Gladius*, Madrid.
- DARDER, M.; (1996) *De nominibus equorum circensium. Pars Occidentis*, Barcelona.
- DASZEWSKI, W.A. y Michaelides, D.; (1989) *Guide des mosaïques de Paphos*, Nicosia.
- Dunbabin, M.; (1982) «The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Monuments», *AJA* 86.
- ENNAÏFER, M.; (1983) «Le thème des chevaux vainqueurs a travers la serie des mosaïques africaines», *MEFRA* 95, 2.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D.; (1984) *Complutum. II. Mosaicos, EAE 138*, Madrid.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D.; (1987) *Mosaicos romanos del Convento Cesaraugustano*, Zaragoza.
- GAREZOU, M-X.; (1994) «Orpheus», *LIMC VII,1 y LIMC VII, 2*, Berna.
- GIL FARRÉS, O.; ((1952), 1953, «Hallazgo de un mosaico romano en Cabañas de la Sagra (Toledo)», *NAHI*, Madrid.
- GÓMEZ-MORENO, M.; (1927) *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, Tomo. I.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, R.; (2007) «Poblamiento medieval y estructuras de poder en el norte de Zamora. Algunas reflexiones en torno a Camarzana de Tera», *Brigecio* 17.
- GOZLAN, S.; (1992) *La Maison du triomphe de Neptune à Acholla (Botria, Tunisie). I Les Mosaïques*, Roma.

- JESNICK, I. J.; (1997) *The image of Orpheus in roman mosaic*, BAR Internacional Series 671, Oxford.
- KONDOLEON, C.; (1994) *Domestic and Divine. Roman mosaics in the House of Dionisos*, Ithaca y Londres.
- LANCHA, J. y ANDRÉ, P.; (2000) *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. II Conventus Pacensis. A villa de Torre de Palma*, Lisboa, T.1.
- LASSUS, J.; (1963) 1965, «Venus marine», *La Mosaïque gréco-romaine*, Paris.
- LAUFER, S.; (1971) *Diokletians Preisedikt*, Berlín.
- LAVIN, I.; (1963) «The hunting mosaics of Antioch and their sources», *DOP* 17.
- LEVI, D.; (1947) *Antioch Mosaics Pavements*, Princeton, T.II.
- LIEPMANN, U.; (1974) «Ein Orpheusmosaik in Kestner-Museum zu Hannover», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, XX.
- LOEWINSHON E.; (1994-1995) «La Vía de la Plata en sus extremos septentrionales», *Brigecio* 4-5.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. *et alii*; (1994) 1999, «Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania», *La mosaïque gréco-romaine VII*, Túnez, T. II.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. *et alii*; (1998) *Mosaicos romanos de Burgos*, CMRE XII; Madrid.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. y San Nicolás Pedraz, P.; (1995) «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma, serie Historia Antigua*, T. 8.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; (1991) 1992, «Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos de Hispania y el Norte de África», *L'Africa Romana IX*, Sassari .
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; (1991) «La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo», *Antigüedad y Cristianismo VIII*.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; (1998) «Sobre una particular iconografía del Triunfo de Baco en dos mosaicos romanos de la Bética», *ACC* 9.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R. y Regueras Grande, F.; (1987) «Cerámicas tardorromanas de Villanueva de Azoague», *BSAA* LIII.
- LUCAS, R.; (1986-1987) »La influencia africana en la iconografía equina de la villa de Aguilafuente (Segovia)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología 13-14. Homenaje al Prof. Gratiniano Nieto*, II, Madrid.
- MAÑAS, I.;(2011) *Mosaicos romanos de Itálica (II)*. CMRE XIII, Madrid.
- MARCOS CONTRERAS, G.J. *et alii* (STRATO. Gabinete de estudios sobre Patrimonio Histórico y Arqueológico); (2007) (en realidad 2009) , «Intervención arqueológica en la villa romana de Camarzana de Tera (Zamora)», *AI EZFO*.
- MARTÍN BENITO, J. I.; (2000) *El Achelense en la cuenca media occidental del Duero*, Zamora.
- MINGARRO, F. *et alii*; (1986) *La villa romana de Campo de Villavidel (León)*, León.
- MONDELO, R.; (1985) «Los mosaicos de la villa romana de Algoros (Elche)», *BSAA* LI.
- MORVILLEZ, E.; (2001) 2005) «Sed nudo latere et parvis frons aerea lectis... Sur les dimensions des tapis en T+U et les types des lits employés», *La mosaïque gréco-romaine IX*, Roma, vol II.
- MURILLO REDONDO, J.F. y CARRILLO DÍAZ-PINÉS, J.R.; «El mosaico de Thalassius en Córdoba», Anexo a López Monteagudo, G. *et alii*; (1994) 1999, «Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania», *La Mosaïque Gréco-Romaine VII*, Túnez, T. II.
- NOACK, S.; (1986) «Westgotenzeitliche Kapitelle in Duero-Gebiet und in Asturien», *MM* 27.
- NOGALES, T.; (2002) «Lucerna con caballo vencedor», *VV.AA.; Ludi romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida.
- ÖMAL, M.; (2009) *A Corpus. Zeugma Mosaics*, Estambul.
- OVADIAH, A.; (1980) *Geometrical and floral patterns in roman mosaics*, Roma.
- PANIAGUA, E. R.; (1967) «La figura de Orfeo en el arte griego y romano», *Helmantica* XVIII, nº 56.
- PASTOUREAU, M.; *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Éditions du Seuil 2004.

- PATÓN, B.; (2001) «La mansión de Materno», VV. AA.; *Carranque. Centro de Hispania romana*, Catálogo de la Exposición, Alcalá de Henares.
- PÉREZ GARCÍA, P. P.; (2007) (en realidad 2009) «Estudio petrológico de muestras procedentes de la villa romana de Camarzana de Tera (Zamora)», *AIEZFO*.
- RAMALLO, S.; (1985) *Mosaicos romanos de Carthago Nova*, Murcia.
- REGUERAS GRANDE, F.; (2009) *Camarzana, pasado y presente de una villa romana del Tera*, Salamanca.
- REGUERAS GRANDE, F. *et alii*; (1994) *El mosaico de Hilas y las ninfas*. Museo de León, León.
- REGUERAS GRANDE, F. y Pérez Olmedo, E.; (1997) *Mosaicos romanos de la provincia de Salamanca*, Salamanca.
- REGUERAS GRANDE, F.; (1988), 1990) «Los mosaicos romanos de la villa de Requejo (Santa Cristina de la Polvorosa)», *Actas del Iº Congreso de Historia de Zamora*, I.
- REGUERAS GRANDE, F.; (2002) «Mosaico», en Amaré, M.T (dirección), *Colección de Arqueología Leonesa. Serie Astorga II. Escultura, glíptica y mosaico*, León.
- REGUERAS GRANDE, F.; (1991) «Mosaicos romanos de Asturica Augusta», *BSAA* LVII.
- REGUERAS GRANDE, F.; (1985) «Restos y noticias de mosaicos romanos en la provincia de Zamora»; *AIEZFO*.
- REGUERAS GRANDE, F.; (1999) »Algo más sobre mosaicos leoneses», *Brigecio* 9.
- REGUERAS, F. y DEL OLMO, J.; (1997) «Villa romana/ basílica cristiana: propuestas de lectura y nuevas hipótesis a la luz de la arqueología aérea», *Brigecio* 7.
- REGUERAS GRANDE, F.; (2010) «La Villa de Camarzana: cuatro años después», *Brigecio* 20.
- RODRÍGUEZ DE LA ROBLA, A. B.; (2003) *El ara de Diana del Museo de León. Caza y poesía en los epígrafes de Quintus Tullius Maximus*, León.
- Salomonson, J. W.; (1965) *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, La Haya.
- SANZ, C., CAMPANO, A. y RODRÍGUEZ, J.A.; (1988) 1990, «Nuevos datos sobre la dispersión de la variscita en la Meseta Norte: Explotaciones en la época romana», *Actas del Iº Congreso de Historia de Zamora*, Zamora, T.2.
- SCHLUNK, H.; (1988) *Die Mosaikkuppel von Centcelles, Madrider Beiträge 13*, Maguncia.
- SMITH, D. J.; (1983) «Orpheus Mosaics in Britain», *Mosaïque. Recueil d'hommages à H. Stern*, Paris.
- STERN, H.; (1955) «La mosaïque d' Orphée de Blanzzy-lès Fismes», *Gallia* XIII,.
- TAMBELLA, M. B.; (1970) « Cubicolo al piano superiore », en VV.AA.; *Baccano: villa romana*, *MAI*, Roma.
- THIRION, J.; (1955) «Orphée magicien dans la mosaïque romaine», *MEFRA* XXVII.
- TORRES CARRO, M.; (1990) «Iconografía marina», en VV. AA.; *Mosaicos romanos. Estudios de iconografía. Actas del Homenaje in memoriam de Alberto Balil Illana*, Guadalajara.
- TORRES, M.; (1988)n «Los mosaicos de la villa de Prado (Valladolid)», *BSAA* LIV.
- VIEILLEFON, F.; (2003) *La figure d'Orphée dans l'Antiquité tardive*, Paris.
- WATTEL-DE CROISSANT, O.; (1995) *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I-VI siècles)*, Paris.