[Publicado previamente en: *Archivo Español de Arqueología* 23, n.º 79, 1950, 127-142. Versión digital por cortesía del editor (*Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid*) y de los herederos del autor, con la paginación original].
© Antonio Blanco Freijeiro
© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueológico Nacional

Antonio Blanco Freijeiro

[-127→]

Todos los grandes museos europeos conservan cierto número de mosaicos romanos que la afición a las antigüedades ha salvado de la destrucción que amenaza a todo mosaico si, una vez descubierto, no es consolidado y protegido. El interés hacia estas obras de arte de segunda categoría no se ha hecho sentir hasta una época muy reciente, lo cual ha ocasionado la pérdida definitiva de ejemplares de valor y el descuido en el estudio de los que tuvieron la fortuna de entrar a formar parte de las colecciones de los museos. Generalmente, se ha olvidado la situación original de estos últimos, olvido que merma tanto las posibilidades de un estudio riguroso como su valor artístico, pues el mosaico está por naturaleza estrechamente vinculado a su ambiente. En estas condiciones se halla un grupo de mosaicos de origen italiano que guarda el Museo Arqueológico Nacional, de los cuales hemos elegido cinco, que ahora publicamos con sus primeras copias fotográficas.

El gran valor de estos mosaicos como ilustración del capítulo de juegos y diversiones de los romanos, los ha divulgado desde hace más de un siglo. No es raro dar con ellos en los libros de usos y costumbres romanos, reproducidos en unos dibujos clasicistas tan remotos de los originales, que ello sólo bastaría para justificar nuestra publicación. Pero, además del interés que sentimos por estudiarlos como productos de cierto momento del arte romano, deseamos aprovechar la circunstancia de que estos mosaicos no están aún definitivamente emplazados en las nuevas instalaciones del Museo, lo que nos permite observar su contextura fuera de sus marcos modernos. Y a este aspecto técnico, tan instructivo como interesante, vamos a dedicar una parte de las líneas que siguen. **[-127→128-]**

EL PROBLEMA DE LA HECHURA

Sí pasamos por alto un grupo no muy cuantioso de mosaicos de guijarros, hallados en mansiones griegas, que en algunos casos se remontan al siglo V a.C. [1], la densa historia del mosaico arranca de la época helenística, cuando su modalidad más característica, y sin duda más valiosa, es el *emblema vermiculatum*, denominación dada a un mosaico de menudas teselas, con las que el diestro y paciente musivario podía copiar un

[1] Dörpfeld, en *Athen. Mitt.*, XIX (1894), 507 y sigs.; Robinson, en *AJA* (*American Journal of Archaeology*), XXXVI (1932), 16 y sigs.; ídem en *AJA*, XXXVIII (1934), 501 y siguientes; *Olympia*: *din Ergebnisse*, II, 180 y sigs.; Whitaker: *Motya*, 195 y sigs.; Clarcke, Bacon Koldewey: *Assos*, 119-121, etc.

cuadro, imitando incluso el surco de las pinceladas. Entre las creaciones de este tipo

Fig. 1.- Corte de pavimento y emblema. Pompeya, triclinio de la Casa del Fauno. (Según Fuhrmann.)

tipo baste citar el Mosaico de Alejandro como prueba del virtuosismo de aquellos artistas. Al lado de dichos emblemas, más modestos pero más tenaces, conviven otros tipos de mosaico, que constituyen la base de un género cuya evolución discurre sin pausa a lo largo de toda la historia de la ornamentación romana. El emblema típico, en busca de efectos ópticos propios de la gran pintara mural y de caballete, se desvía de su camino lógico, siguiendo una inspiración ajena, hasta que en baja época romana los mosaicos de teselas gordas absorben sus restos. Estos emblemas propiamente dichos [2] eran puestos a la venta sobre placas de mármol **[-128→129-]** o terracota que se podían insertar fácilmente en el suelo (fig. 1). Nuestros mosaicos pertenecen, como en seguida tendremos ocasión de ver, a esta clase de emblemas comerciales.

La técnica de los mosaístas helenísticos y romanos ha sido objeto de varios estudios y análisis, que no han conseguido encontrar explicación definitiva a los secretos que para nosotros encierra. Entre las varias explicaciones propuestas, la de A.

Fig. 2.—Hipotéticas plantillas de fragmentos de los mosaicos de Alejandro y de Dioskurides. (Según Ippel.)

[2] Son frecuentes, además, a partir de la época de los Antoninos, los seudoemblemas, emblemas disfrazados, compuestos en el taller sobre un papel o un trapo con las teselas invertidas, para colocarlos luego en el lecho de cemento húmedo que se les había reservado en un pavimento de mosaico ordinario. Véase M. A. Blake: "Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity", en *Memoirs of the American Academy in Rome*, XVII (1940), 105, citado en adelante Blake III.

Ippel [3] ha suscitado el mayor número de adhesiones y disputas. Ippel analiza notables errores que existen en el mosaico de Alejandro; verbigracia: al caballo que vuelve la espalda al espectador y sobre el cual su dueño dispónese a montar, le falta la pata anterior derecha, que debería verse apoyada en el suelo; cada una de las piernas del persa ensartado por la lanza del caudillo macedón ha sido trabajada por separado, con **[-129→130-]** independencia, como obras de manos distintas que mutuamente se ignoran. *Errores* como éstos hay muchos, todos ellos examinados lenta y atentamente en el artículo de Ippel que ahora nos ocupa. Con intención de explicar lógicamente esas irregularidades, Ippel supone que todos los mosaicos antiguos fueron construidos siguiendo un procedimiento análogo al de una fábrica moderna que el autor visitó en Potsdam, procedimiento consistente en elaborar el mosaico por partes, que luego se reúnen como las unidades de un rompecabezas. Según el citado arqueólogo, la pintura que se deseaba reproducir era transportada en sus líneas principales (como indica la figura 2) a un material ligero, paño o papiro, fácil de recortar en trozos, que eran distribuidos entre los varios operarios del taller, los cuales, siguiendo una muestra policroma común, aplicábanse a disponer sobre su respectivo fragmento las teselas en negativo, es decir, invertidas. La obra del taller no pasaba de ahí; la reunión de las diversas partes no se verificaba hasta el momento de su llegada al lugar de destino, lo cual, añadido al probable deterioro de algunos fragmentos durante el transporte, explica las irregularidades y equivocaciones de la recomposición final.

Este celebérrimo mosaico de Alejandro, siempre presente en las discusiones de los especialistas, ha sido nuevamente analizado en un libro especial de H. Fuhrmann, en donde se dedica un buen número de páginas a rebatir la hipótesis anterior, que tan acertada a muchos parecía [4]. Los errores e irregularidades que Ippel descubre en algunos mosaicos podían existir en los originales; pero, aun admitiéndolos como tales, el procedimiento es demasiado mecánico para la antigüedad. Fuhrmann concibe la práctica de un procedimiento semejante al de la Baja Antigüedad y Edad Media (mosaicos en S. María Maggiore, de Roma; San Marcos, de Venecia, etc.), que consistía en copiar los rasgos fundamentales del cuadro sobre una losa de mármol, tufa o terracota, que era insertada sobre el pavimento o muro y recubierta luego de mosaico. Cuando las dimensiones de la obra lo exigían, podían reunirse varias placas.

Pese a las reservas con que algunos [5] han acogido el estudio de **[-130→131-]** Ippel, sus hipótesis no pueden andar muy descaminadas. El método que aquél propugna no es más mecánico que la toma de puntos empleada por los copistas de esculturas, quienes, por cierto, no encontraban dificultades para vender sus copias en la misma Roma. Sin negar el acierto de las observaciones de Fuhrmann en algunos casos, nos inclinamos a admitir que los emblemas han sido confeccionados en un taller por el procedimiento del papel, que era el más cómodo y rápido. Aunque ignoramos cuánto tardaba un artesano antiguo en componer un emblema como los nuestros, es fácil hacerse una idea de ello si tenemos en cuenta que un experto mosaísta de nuestros días necesitaría varios meses para copiarlo. La lentísima confección de emblemas requiere, por tanto, un procedimiento que facilite la cooperación de varias manos.

---

[3] A. Ippel: "Mosaikstudien", en *Röm. Mitt.* (1930), 80 y sigs.

[4] H. Fuhrmann: *Philoxenos von Eretria*, 1931, 105 y sigs.

[5] Además de Fuhrmann, loc. cit., Doro Levi: *Antioch Mosaic Pavements*, I, 1947, 9; Blake (III, 101), gran conocedora de los mosaicos italianos, admite, por el contrario, las hipótesis de Ippel.

Fig. 3.—Mosaico con escena de *venatio*. Roma, Galería Gorghese. (Fot. Anderson.)

Fig. 4.—Cacería de leopardos en el anfiteatro. Roma, Galería Borghese. (Fot. Anderson.)

Fig. 5.—Escenas de hoplomaquia y *venatio*. Roma. Galería Borghese. (Fot. Anderson.)

Figs. 6 y 7.—Mosaicos con luchas de gladiadores, Roma, Galería Borghese. (Fot. Anderson.)

Fig. 8.—Mosaico núm. 3.600 del Museo Arqueológico Nacional. Triunfo de Astyanax. (Fot. Domínguez.)

Fig. 9.—Mosaico núm. 3.601 del Museo Arqueológico Nacional. Duelo de mirmillones. (Fot. Domínguez.)

Los cinco mosaicos que son objeto de nuestro estudio presentan idénticos caracteres de factura. Las teselas (tamaños: 0,003-0,004 metros, y aun mayores, en la cenefa; 0,002-0,003 metros en las figuras y en el fondo) están superpuestas a una fina capa de cal sustentada por una mezcla de cal y polvo de ladrillo (sin arena), que a su vez descansa sobre una lámina de pizarra. Ahora bien, el verdadero soporte de las teselas es la cohesión que éstas mantienen entre sí gracias a una película de una sustancia pegajosa que no es la cal subyacente. Ni ésta ni aquélla están teñidas de los colores de las teselas [6].

Los mármoles utilizados son: *palombino* (blanco), *selcio* (negro), *bardiglio* (negro, usado en algunos caballos, etc.), *siena* (amarillo, no muy abundante) y *buscarró* (rosa, usado en las carnes de las figuras). **[-131→132-]** Los demás colores (verde, azul, naranja, etc.), colores vivos que no existen en mármol, están magníficamente conseguidos con teselas de esmalte veneciano, como el que todavía fabrican en la actualidad, con sus fórmulas secretas, algunas familias de mosaístas de Venecia.

MOSAICOS GLADIATORIOS.

Aunque el combate de gladiadores (*munus*) remonta a los orígenes legendarios de la sociedad itálica, entre la que tiene un sentido funerario, su presencia en el arte romano es poco frecuente hasta baja época imperial. En rigor, estas representaciones penetran con brío en la esfera del arte cuando los romanos, cansados ya de los asuntos mitológicos, encargan a sus artistas escenas de la vida real y familiar o motivos puramente decorativos en complejas estructuras. Por lo que hasta ahora conocemos, los mosaicos con escenas de anfiteatro y de circo no suelen ser anteriores al siglo ni de nuestra era. Una importante excepción la constituyen los mosaicos de la Villa de Dar Buc Ammera, cerca de Zliten (Trípoli) [7], que, a juzgar por el peinado de los organistas, deben corresponder a la época de los Flavios. Pero aquí hay un pretexto histórico que justifica el temprano desarrollo del tema: el deseo de perpetuar el recuerdo del castigo impuesto a las hordas de garamantos que hollaron por entonces aquella pacífica provincia.

Pese a que, como hemos supuesto, estos asuntos no gustaban al público romano de los mejores siglos del Imperio, la afición que la burguesía de época avanzada sintió por ellos nos ha legado una excelente colección de estampas, que abren de par en par las puertas del anfiteatro.

A modo de ilustración complementaria de los que directamente nos conciernen, damos aquí la reproducción de un importante conjunto de mosaicos, con figuras de tamaño natural, que guarda la Galería Borghese, de Roma. Todos ellos han padecido ma-

---

[6] Consignamos este pormenor porque, al estudiar los mosaicos pompeyanos firmados por Dioskurides (cfr. fig. 2), Bieber y Rodenwaldt ("Die Mosaiken des Dioskurides von Samos", en *JdI*, XXVI (1911), 1 y sigs.) observaron que el cemento que unía las teselas estaba tenido de su mismo color. Durante algún tiempo creyóse que tal particularidad era propia de los mosaicos helenísticos —lo cual es erróneo, porque cemento teñido también se encuentra en mosaicos tardíos que no creemos necesario citar—, y, como consecuencia, Ippel y Fuhrmann trataron de ello con ingenio en las obras anteriormente mencionadas. No insistimos en esto, porque la investigación más reciente parece desvirtuar la extensión e interés de dichas observaciones, que son incluso inadecuadas a los demás emblemas helenísticos, en los que no se descubre, cuando existe algún claro entre las teselas, más que un fondo uniformemente grisáceo, sin nada que se parezca a la coloración circundante. Pernice: *Die hellenistische Kunst in Pompeji*, VI, 169: "Aber gefärbten Grund kann ich nirgends einwandfrei feststellen. Wo die Steine herausgefallen sind, ist der Grund überall schmutzig grau und durchaus nicht von der Farbe der Umgebung".

[7] S. Aurigemma: "I mosaici di Zliten", Collezione *Africa Italiana*, 1926.

nifiestas restauraciones, pero éstas apenas merman el valor documental de las figuras, cuya indumentaria está dibujada con una claridad de detalle que echamos de menos en los nuestros. Dos y medio de los tramos conservados **[-132→133-]** (figuras 3-5) corresponden a las cacerías (*venationes*), que eran complemento de los combates gladiatorios, el plato fuerte de los *munera*; los restantes (figs. 5-7) contienen escenas de la hoplomaquia, en la que toman parte principal dos de las más populares especies de combatientes, los *retiarii* y los *secutores*. El *retiarius* es un gladiador imperial que con las armas del pescador: red (*rete*, *iaculum*) *y* tridente (*fuscina*, *tridens*), lucha con el samnita especializado en perseguirle, el *secutor*. Como su éxito depende en gran medida de la movilidad, su indumentaria es la más somera: en el torso, únicamente un cinturón ancho (*balteus*), que sujeta el *subligaculum*, el paño que cubre el vientre; el brazo izquierdo está protegido por una *manica*, que oculta la mano, y por una pieza muy típica, el *galerus*, que, ajustado al hombro, salvaguarda la cabeza. Su rival, el *secutor*, va pesadamente armado de casco (*galea*), escudo grande (*scutum*), espada (*gladius*), puñal (*pugio*), *fasciae* (bandas envueltas a la pierna izquierda) y *manica* sobre el brazo derecho. En uno de los mosaicos Borghese (fig. 6), vemos, además, un gladiador llamado Pampineus, que esgrime una segur en la diestra; a juzgar por las altas *ocreae* que blindan la pierna hasta el muslo, este combatiente pertenece a la clase de los tracios, adversarios de los *hoplomachi*, armados éstos como los *secutares*, pero que practican una esgrima diferente, más adecuada a su potente contrincante. Entre las parejas de gladiadores circulan los *lanistae*, a la vez propietarios y árbitros, que están representados en una escala menor.

La práctica de explicar con inscripciones el sentido de las escenas figuradas no es frecuente en los mosaicos hasta época tardía. En los ejemplares de la Galería Borghese, los epígrafes dicen al observador los nombres de los árbitros y de los combatientes, caprichosos nombres de esclavos que más recuerdan los nombres de caballos favoritos que los soberbios *praenomina* de los hombres libres. Al lado de aquellos que tuvieron la desgracia de caer en el combate se halla un signo que tanto puede ser el *theta nigrum* o *mortiferum*, inicial de δανώς, como la O cruzada de *obiit*. En ningún caso aparece la M del que fue perdonado (*missus*). El nombre de algunos vencedores lleva la marca VIC.

Volvámonos ahora a nuestros mosaicos. **[-133→134-]**

1.° *Astyanax contra Kalendio*. MAN, número 3.600 (fig. 8). Tamaño, 0,58 x 0,58 metros.

Procede, al igual que los restantes, de lugar indeterminado en Roma, tal vez el "orto detto del carciofolo", en la Vía Appia (S. Bartoli), donde fue descubierto en el siglo XVII. De la Casa Massimi, de Roma, vino a la Biblioteca Nacional de Madrid, de la cual pasó más tarde al Museo Arqueológico Nacional [8].

El cuadro está dividido horizontalmente en dos partes, con la escena de triunfo del *secutor* Astyanax sobre el reciario Kalendio, superpuesta a un momento del combate. Además del *lanista* que durante el duelo anima a Kalendio, hay en la mitad alta otro entrenador que vuelve los ojos hacia un supuesto *editor muneris*, en espera de la señal de perdón para el vencido o la orden de que Astyanax remate. El atuendo de ambos gla-

[8] Han estudiado o reproducido este mosaico y el siguiente: Winckelmann: *Monumenti Antichi Inediti*, II, Roma, 1821, 258 y sigs, láms. 197 y sigs; Hübner: *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862, págs. 196 y sigs.; Michaelis, en *JdI*, XXV (1910); Ashby, en *Papers of the British School at Rome*, VII (1914), 17, lám. VII; Reinach, *RPGR*, 285, 3 y 4; Blake III, 112-113.

diadores lo forman las armas y prendas típicas de sus clases respectivas. Astyanax lleva, como *secutor*, casco, *manica*. en el brazo derecho, *subligaculum*, *fasciae* en torno a la pierna izquierda, escudo y puñal; cubierta por la red del *retiarius*, su figura se repite casi idéntica en ambas escenas. Kalendio, armado de tridente y puñal, cúbrese con manto y *galerus*. Una inscripción en la parte superior confirma la victoria del *secutor* y la muerte del *retiarius*:

ASTYANAX (hoja) VICIT KALENDIO Θ

cuyos nombres se repiten en la escena de abajo, con el signo fatal junto a Kalendio. Este cuadro, como los restantes, está colocado dentro de una orla de dentellones, decoración frecuente, a partir del siglo II d.C., en los marcos de los mosaicos figurados.

Los tonos que en el mosaico predominan son el blanco y el castaño. Ciertos detalles están realzados por colores brillantes; verbigracia: la careta y el puñal de Astyanax, pintados de azul. Teselas de esmalte rojo, verde, naranja, salpican las figuras de manchas brillantes, especialmente la de Astyanax. **[-134→135-]**

2.° *Habilis contra*, *Maternus*. MAN, número 3.601 (fig. 9). Tamaño, 0,58 x 0,58 metros.

Igual procedencia que el anterior, su compañero. El cuadro refiere la victoria de Habilis sobre Maternus de modo análogo al precedente; es decir, a través de una escena de combate vigilada por dos *lanistae*, y su culminación. Ambos gladiadores pertenecen a la misma clase y llevan armas iguales: escudo redondo y *gladius*. Su indumentaria es poco frecuente. Túnicas cortas y yelmos provistos de cuernos aparecen en una escena de gladiadores de un mosaico alemán descubierto en Kreuznach [9]; cascos semejantes en el mosaico de Zliten, etcétera (figura 10). Posiblemente, Habilis y Maternus pertenecen a uno

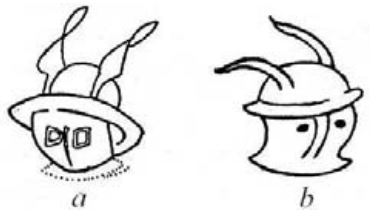

Fig. 10. — Cascos bicornes de gladiadores : a) Zliten (según Aurigemma). b) Kreuznach.

de los tipos de gladiadores peor conocidos, el *murmillo*, cuya característica más acusada parecen ser las bandas (*fasciae*) que protegían sus dos piernas [10]. Estos mirmillones solían combatir con las armas ligeras de los galos: yelmo, espada y escudo de cuero o madera, justamente las que vemos en nuestro mosaico. La decoración de los escudos resalta por sus brillantes tonos rojos, amarillos y azules sobre el blanco del fondo y de las túnicas.

---

[9] Bossert: *Grecia y Roma*. Barcelona, Gili, 1937, lám. 315, 1.

[10] Cfr. Aurigemma: Op. cit., pág. 168-69, fig. 100: "Uno dei tratti più sicuri ai quali si può riconoscere un *murmillo* sembra sia questo, che essi portano *fasciae* alle tibie, invece di *ocreae*".

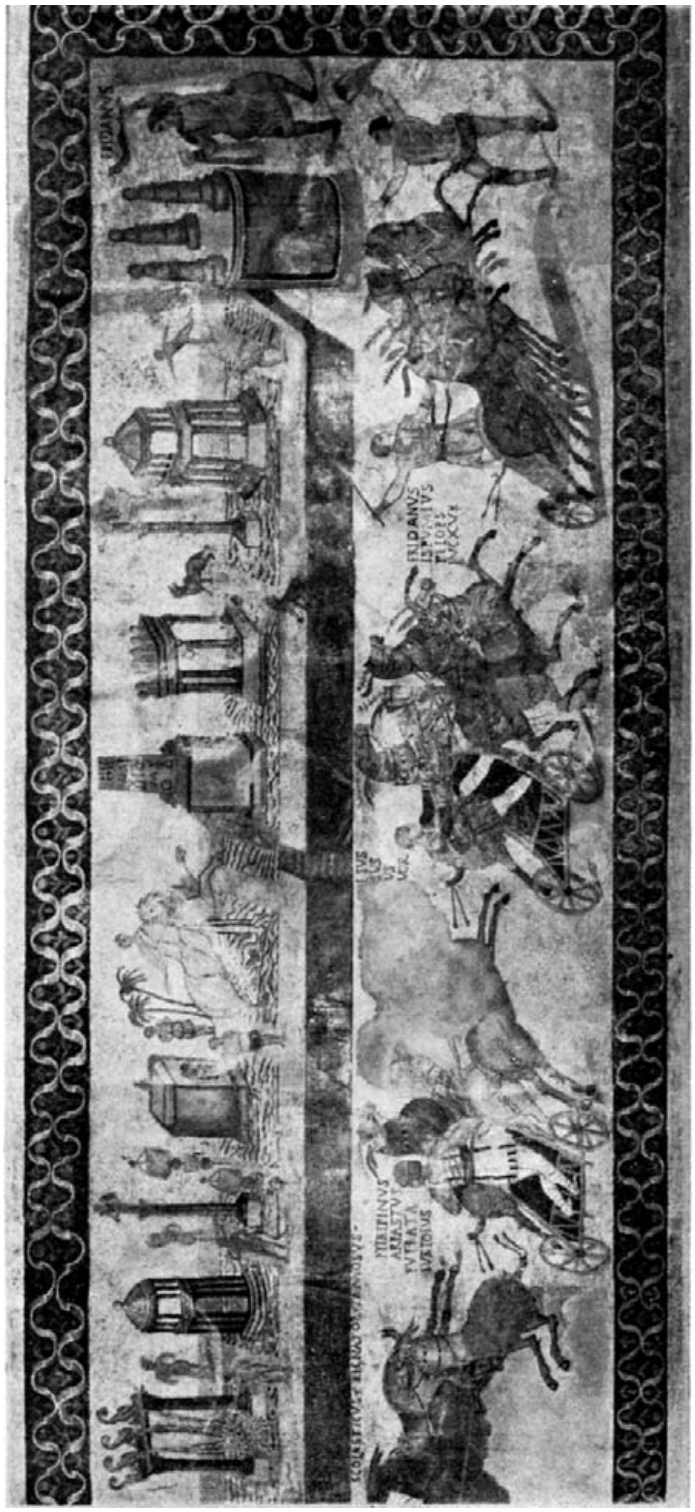

Fig. 11.—Mosaico romano en el Museo de Barcelona, con una pista circense. (Fot. Mas.)

Fig. 12.—Mosaico núm. 3.602 del Museo Arqueológico Nacional. Facción azul (?). (Fot. Domínguez.)

Fig. 13.—Mosaico núm. 3.603 del Museo Arqueológico Nacional. Facción verde (?). (Fot. Domínguez.)

Fig. 14.—Mosaico núm. 3.604 del Museo Arqueológico Nacional. Facción roja (?). (Fot. Domínguez.)

Dos inscripciones animan las escenas:

	SYMMACHI
NECO HAEC VIDEMVS	HOMO FELIX (hoja)
HABILIS	MATERNVS Θ

y debajo:

			M
QVIBVS	PVGNANTIBUS	SYMMACHIVS	FERRV
MATERNUS	Θ	HABILIS	MISIT

[-135→136-]

Quienes antes que nosotros han estudiado estos mosaicos difieren bastante en la interpretación de las anteriores inscripciones. Según Hübner, la de arriba es una especie de diálogo formulario en que el vencedor dice: "Neco", y el público: "Haec videmus", aclamando: "Symmachi, homo felix"; la otra es, evidentemente, una nota aclaratoria del artista [11]. Blake traduce la inscripción inferior: "Y mientras éstos luchaban, Symmachius clavó (?) la espada" [12]; cree que Neco es el entrenador de la izquierda y Habilis el otro, quedando así Symmachius como único nombre del vencedor, ausente en la escena de arriba. Esta interpretación de Miss Blake no puede sostenerse si se contempla la fotografía, pues el personaje que se abalanza sobre el caído es, sin duda, un mirmillón y no un arbitro. Hay, pues, una confusión entre los nombres Habilis y Symmachius. Los caracteres epigráficos de estas inscripciones denotan su fecha tardía. La M en forma de doble A indica, por lo menos, el siglo II o III; la A sin travesaño es un signo arcaizante; la T con travesaño oblicuo señala la misma fecha que la M; y las letras E, R y B estrechas, son posteriores al principado de Hadriano [13].

MOSAICOS CIRCENSES.

El gran mosaico del Museo de Barcelona con la carrera de carros y una vista casi panorámica de la pista (fig. 11), puede servirnos de introducción a los mosaicos de las facciones circenses que nos quedan por estudiar. Desgraciadamente, no conocemos el mosaico barcelonés más que a través de la fotografía aquí reproducida; mas, aún así, podemos dar por sentada su fecha tardía, postconstantiniana. Como esta fecha no dista mucho de la que luego asignaremos a nuestros emblemas, dicho mosaico será, además, un valioso término de comparación estilística.

El carácter del circo jamás sufrió, en el curso de su larga **[-136→137-]** historia, radicales alteraciones. Las cuatro *factiones* clásicas: roja (*russata*), blanca (*albata*), azul (*veneta*) *y* verde (*prasina*) agrupaban bajo sus colores al público de todos los siglos, hasta que las dos últimas absorbieron a las más antiguas. El personal que dentro de cada partido tenía asignada una faena, llegaba en casos a componer una familia de 250 miembros, subordinados a un *dominus factionis*; no obstante, el aficionado no solía ver

---

[11] Hübner: Op. cit., pág. 196: *"Neco* sagt der Sieger, *haec videmus* das Publicum und dasselbe acclamiert *Symmachi*, *homo felix*. Die Inschrift unten ist eine erklärende Bemerkung des Künstlers".

[12] Blake III, 113: "And while these were fighting Symmachius thrust (?) the sword", y compara *ferrum misit* con *ferrum parabant*, en Tac. *Ann*,, I, 23, 6.

[13] Agradezco estas indicaciones a mi amigo L. Fernández Fuster.

sobre la pista del circo más que la cuádriga con su conductor y auxiliares, el *iubilator*, que a pie o a caballo animaba con gritos y golpes a los corredores, y el *sparsior*, encargado de refrescar con agua los ejes y los caballos. Estos personajes están asociados a las cuadrigas victoriosas de nuestros mosaicos.

El mosaico de Barcelona nos muestra una pista circense, como la que poseía toda ciudad de ciertas pretensiones dentro del ancho Imperio, en los instantes finales de la carrera. Uno de los carros ha rebasado la línea de meta, donde un *iubilator* vocea el nombre del caballo autor de la victoria, "Eridanus". La atribución de la victoria a un solo caballo tiene su explicación en la costumbre de uncir el mejor de la cuádriga en el lado izquierdo, el de más responsabilidad, por ser el inmediato a la *spina*, *y* que requería un más hábil corredor cuando de doblar sus extremos se trataba. En todo caso, los caballos laterales (*funales*) eran más veteranos y veloces que los sujetos al timón (*iuga-les*). La guarnición de los corceles consta de ligeros arreos con adornos de plumas, palmas y amuletos. Sobre las grupas de algunos se lee el nombre del ganadero Nicetus; otros eran de Concordius. Un gañán con un ánfora sale al paso de la cuádriga triunfadora dispuesto a efectuar la *sparsio*. Los carros que llegan en segundo y tercer lugar nos muestran el vehículo de la carrera, de ruedas pequeñas y caja alta, abierta por detrás. Los aurigas visten una casaca o túnica corta del partido, por cuyas aberturas laterales salen *manicae* multicolores, llevan las piernas totalmente envueltas en cuerdas, y el torso en *fasciae*, entre las que meten un cuchillo para cortar, en caso de accidente, las riendas arrolladas a la cintura. El mosaísta nos ha dado también un retrato de la *spina*, el cuerpo central de la pista, llena de agua como un aljibe, donde se levantan estatuas de atletas y animales, una gran efigie de Cibeles, un obelisco con jeroglifos, dos templetes, trofeos, palmeras, columnas rematadas por victorias y los dos marcadores —uno **[-137→138-]** de ovas y otro de delfines—, registros del número de vueltas que los corredores daban.

Hecha esta introducción, nos limitaremos a una escueta descripción de los restantes emblemas.

3.° *Facción* azul (?). MAN, número 3.602 (fig. 12). Tamaño, 0,50 x 0,52 metros.

Procede también de la Casa Massimi, de Roma, y llegó al Museo Arqueológico por el mismo camino que los restantes.

Cuádriga en actitud de galope hacia la izquierda, con auriga vencedor, *iubilator y sparsior*; orla de dentellones orientados en sentido inverso al que tienen en los restantes emblemas. Visibles restauraciones en las patas traseras de los caballos y en el fondo.

En la casaca del auriga predominan las teselas de color azul, posible indicación de que pertenece a la *factio veneta*. La caja, abarquillada, del carro no guarda relación con la estatura del auriga. Un *sparsior*, con un ánfora en la diestra y otra en el suelo, sujeta la cabeza del *equus funalis* de la izquierda y vomita en su hocico un chorro de agua. Dos caballos llevan amuletos triangulares colgando de la collera.

4.° *Facción* verde (?). MAN, número 3.603 (fig. 13). Tamaño, 0,48 x 0,46 metros.

Cuádriga al galope hacia la derecha con auriga vencedor y *iubilator*. Orla de dentellones. Restauraciones en el fondo; el restaurador omitió, a juzgar por un dibujo de Eton [14], parte del carro, que era visible tras el caballo del primer plano.

---

[14] Ashby: Op. cit., lám. 10: Reinach, *RPGR*, 295, 1.

El auriga, con látigo y palma de triunfador, lleva las riendas entorno a la cintura, según vieja costumbre circense. El *iubilator* empuña una fusta. Los colores de la casaca del auriga son variadísimos pero domina entre ellos el verde oscuro. La piel de los caballos es marrón y rosa en los *iugales*, y negra en los *funales*.

5.° *Facción* roja (?). MAN, número 3.604 (fig. 14). Tamaño 0,49 x 0,50 metros.

Cuádriga vista de frente, con auriga vencedor entre *iubilator* y **[-138→139-]** *sparsior*. En el vestido del auriga reverberan teselas rojas, blancas, azules y anaranjadas, predominando éstas y las primeras. El carro es del color de su probable facción, la roja.

El *sparsior* lleva el ánfora en la mano izquierda y, con ademán alegre, levanta la derecha, que rebasa el límite de la orla. Los cuatro caballos están protegidos contra el maleficio por amuletos en forma de creciente.

ESTILO E INTENTO DE DATACIÓN

La evolución estilística del arte romano es hoy tan bien conocida, que, con frecuencia creciente, ejemplares de filiación dudosa pueden ser clasificados con la pauta de la historia general de los estilos. Las calidades observadas por la investigación temprana en los relieves, que dieron lugar a las fórmulas: "naturalismo helenístico", "academicismo augúteo", "impresionismo flavio", "neoclasicismo hadrianeo", etc., han reafirmado su acierto al manifestarse con igual reciedumbre en otros géneros, como la estatuaria, la pintura y el mosaico. Tocante a la pintura helenística, el único ensayo de gran fuste— después de la fijación de estilos debida a Mau— ha sido la valiente tentativa de Wirth [15] para clasificar pinturas y mosaicos con los "conceptos fundamentales" de Wölflin. Mas aquí no nos interesa hacer hincapié en los rasgos pictóricos del helenismo, por ser bien patente la distancia a que se hallan de aquel movimiento los mosaicos que estamos estudiando. Igualmente, con un salto de deportiva agilidad, hemos de trasponer el arte oficial, riguroso y simétrico, de Augusto, el brillante impresionismo flavio, la reacción que contra esta nerviosa pintura de efectos luminosos triunfa en época de Trajano e impone un correcto equilibrio entre el color y la línea. Hacia mediados del siglo II, un nuevo impresionismo, de signo distinto al de los Flavios, hace su aparición; Doro Levi [16] lo define como un virtuosismo que, en el manejo de la luz y de la sombra, busca simultáneos efectos de volumen y de movimiento. El pintor, olvidado de la pincelada superflua del impresionismo flavio, se entrega con fruición al manejo de **[-139→140-]** grandes masas de color, que unas veces enlaza en suaves transiciones y otras separa con violentísimos contrastes. La característica que resalta con más fuerza en esta pintura culminante de los Antoninos es la perfecta representación del movimiento, tangible en los mosaicos de África, donde Neptuno y su tumultuoso cortejo avanzan, airosos y raudos, sobre el oleaje y el viento.

Pero aquí termina la trayectoria ascendente del arte romano. Nos hallamos a finales del siglo II y comienzos del III. Lo mismo en la Escultura que en la Pintura, los artistas de entonces rompen de grado o por fuerza con la tradición clásica y ensayan una nueva postura, la más opuesta al fundamental naturalismo grecorromano: un expresionismo transitorio que sienta los precedentes del arte del Bajo Imperio y de la Edad Media. Por

---

[15] F. Wirth: "Der Stil der kampanische Wandgemälde", en *Röm. Mitt.*, XLII (1927).

[16] D. Levi: *Antioch Mosaic Pavements*, 1947, I, pág. 529.

expresionismo entiéndese aquí el desprecio al canon, el desinterés por la forma física, la cual ha de amoldarse, con alargamientos y reducciones, a la idea que a su trasluz resplandece [17]. No se espere, sin embargo, un expresionismo tan desarrollado como el medieval, pues el recuerdo, por débil que éste sea de la tradición clásica actúa todavía, disciplinando las audaces tendencias innovadoras.

La primera manifestación del nuevo rumbo nos sale al paso en la columna de Marco Aurelio, levantada hacia el año 190 para conmemorar las victorias imperiales sobre los inquietos pueblos bárbaros. La profunda significación de este monumento entre los focos primarios del arte de Roma se ha confirmado en los últimos años [18], al comparar sus figuras con las de la Columna Trajana, que en muchos aspectos les sirven de modelo. La cabeza humana conviértese ahora en centro de interés, donde sólo se señalan y exageran, como en los retratos contemporáneos, aquellos rasgos que pueden contribuir a la fuerte expresión; todo lo demás —el pelo, las vestiduras, los accesorios— súmase al mismo efecto o adquiere un valor convencional puramente decorativo. **[-140→141-]**

Hemos rebasado así la época de los Antoninos para entrar en la de los Severos, con su secuela de anarquía militar, un período turbulento en el que los términos de comparación son remotos o carecen totalmente de fecha. Vamos a limitarnos, pues, a los mosaicos que tenemos a la vista, enunciando de paso algunos caracteres de la pintura del siglo.

Tal vez el índice más evidente de la fecha de estos mosaicos sea la coexistencia de la plasticidad tradicional de las figuras junto a un casi radical desconocimiento de las leyes de la perspectiva. Los cuerpos, en efecto, continúan dando una satisfactoria impresión de volumen (ausente ya del mosaico de Barcelona) (fig. 11), y las sombras anejas no se acuestan en caprichosas manchas, sino que obedecen a una luz relativamente uniforme. Cosa muy distinta habrá que decir de la perspectiva. En la cuádriga del mosaico número 3.604 (fig. 14), el *sparsior y* el *iubilator* están suspensos en el aire por detrás del auriga, que es demasiado grande para los caballos del primer plano. El mosaico de los mirmillones (fig. 9) presenta a Habilis y a su entrenador en el plano en que descansan Maternus y los dos escudos [19], los cuales parecen sujetos a una pared, como el río que en la columna de Marco Aurelio discurre vertical sobre la superficie del relieve; en la escena inmediata, los escudos de ambos gladiadores presentan su cara convexa, sin tener en cuenta que el de Maternus debería mostrarnos su concavidad y el brazo que lo sostiene. En conjunto, este cuadro acusa mejor que los demás el progresivo abandono de la profundidad, que acabará convirtiendo a las figuras en recortes de papel pegados sobre un plano neutro, como esos cándidos paisajes, llenos de sabor a baja antigüedad, que decoran con edificios y árboles el fondo de los primeros mosaicos bizantinos.

De la espléndida representación del movimiento, que hemos dado como característica de la pintura de los Antoninos, les quedó a los artistas del siglo III y parte del IV (hasta el triunfo de la frontalidad teodosiana) la ingenua creencia de que bastaba pre-

---

[17] Un amplio análisis de los conceptos naturalismo y expresionismo puede verse en la introducción de Fritz Wirth a su librito *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*. Berlín, 1934.

[18] M. Wegner: "Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule", en *JdI*, XVI (1931), 61-174; Levi: Op. cit., 326 y sigs.

[19] Confróntese el ánfora que yace en el suelo junto al ángulo inferior izquierdo del somero 3.602.

sentar las figuras en un plano oblicuo al espectador para que la impresión de movilidad fuese convincente. Mas, observando la torpe coordinación de **[-141→142-]** movimientos, comprendemos que los artistas no sentían verdadero interés hacia ellos, ya que los someten a un anhelo incipiente de simetría y paralelismo.

Sospechamos que, como era costumbre en los gremios musivarios, estos mosaicos son obra de un grupo de artistas, uno de los cuales crea figuras vivas, como la escena del combate en el mosaico del triunfo de Astyanax (fig. 8), y otro u otros las figuras de pobre calidad, en donde copian sin gran esmero patrones ajenos. En el ejemplo que hemos tomado como bueno, el *lanista* resume las tendencias expresionistas de su tiempo; la cabeza, con ojos dilatados en cercos de sombra y boca entreabierta, tiene la típica expresión patética realzada por la teatral postura. En los gladiadores, los pliegues de la ropa (que en la última etapa del arte romano rompen con el clásico equilibrio de saliente y surco para limitarse a este último) se unen con fuerza instantánea al rápido gesto de los luchadores.

Al buscar elementos que nos ayuden a la datación, hemos reparado en las túnicas, de mangas acampanadas, de los mosaicos de gladiadores, en la epigrafía, en los tipos de ánfora, etc., todo lo cual nos da una fecha tardía, pero imprecisa. En algunas figuras hemos creído ver el peinado que tan de moda estuvo en la época de Constantino: el pelo corto, a modo de casquete, con flequillo. Sin embargo, por razones de estilo, nos parece más aceptable el siglo III, hacia su mitad, con lo cual no buscamos otra cosa que una fecha provisional, enteramente susceptible de modificaciones.