

NEMESIS Y LA LOCALIZACION DEL CIRCO DE ITALICA

por

ALICIA MARÍA CANTO

...ut immensa moles firmiter praecincta montibus contineret ubi magnarum rerum indicia clauderentur sic factum ut naturae ministeria spectaculorum composita, imaginatione luderentur...

Casiódoro, *Var. lib.*, III, 51.

He hecho recientemente en torno a Itálica¹ (Lam. I-1), ciudad a la que vengo dedicando varios años de estudio, dos aportaciones diferentes que han venido, sorprendentemente, a confluir en las hipótesis que hoy quiero ofrecer a discusión. Muy próximos entre sí, el primer trabajo al que me refiero está consagrado al estudio de las lápidas epigráficas con dibujo de plantas de pie, procedentes del anfiteatro de la ciudad². Esta serie, que es evidentemente homogénea, procede de un *Nemeseion* ubicado en una sala del acceso oriental del edificio. Creo haber podido demostrar en tal estudio la relación entre Némesis y los juegos del anfiteatro y, como mínimo, haber puesto en cuestión que el culto que esas lápidas evidencian no lo es de esclavos, gladiadores o peregrinos, sino, por el contrario, un culto desarrollado por capas pudientes de la sociedad de Itálica, más concretamente sacerdotes y magistrados.

El segundo trabajo al que me refiero, recientemente publicado³, era una de las hipótesis expuestas en mi tesis doctoral: una propuesta de restitución de la *Vetus Urbs* italicense, es decir, de la Itálica fundada por Escipión hacia el 206 a. C. y que pervivió, en una primera etapa, hasta comienzos del siglo II d. C. En los primeros años de ese siglo, se comenzó a edificar la *Nova Urbs*, magnífica urbanización residencial de esquema ortogonal, creada de

¹ Puede consultarse la bibliografía más importante en GARCÍA Y BELLIDO, A., *Colonia Aelia Augusta Italica* (en adelante citado *CAAI*), Madrid, 1960, 3 y *passim*; LUZÓN, J. M., *La Itálica de Adriano*, Sevilla, 1975 (1979), 111; *Itálica (Santiponce, Sevilla)* (Coloquio), Madrid, 1982, *EAE* n.º 121 (en adelante citado *Itálica*); más recientemente, CANTO, A. M., *La Epigrafía Romana de Itálica*, Madrid, 1985, 668 y ss.

² "Les plaques votives avec *plantaepedum* d'Italica: un essai d'interprétation", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 54, 1984, 183 y ss. Se recogen 15 lápidas inscritas más algunas anepígrafas, y se somete el conjunto a estudio pormenorizado de textos y contexto, con nueva interpretación.

³ "Die Vetus Urbs von Italica: Probleme ihrer Gründung und ihrer Anlage", *Madridrer Mitteilungen* 26, 1985, 137 ss.

nueva planta al N. de la primitiva. Ambas coexistieron hasta comienzos del siglo III d. C., en que se van abandonando las mansiones de la *nova urbs* y la población se repliega hacia el antiguo casco urbano⁴.

Desde comienzos del siglo XVII, el pueblo de Santiponce, situado inicialmente en la llanura del Guadalquivir, y precisamente a causa de las graves inundaciones de 1595 y 1602⁵ fue reconstruido sobre el cerro de San Antonio. Este era uno de los dos de la primitiva ciudad romana, cuyas ruinas, propiedad junto con los predios, del vecino Monasterio benedictino de San Isidoro, eran entonces aún bien visibles⁶. Poco a poco, las casas modernas fueron ocupando y enterrando las ruinas, primero las del mencionado cerro y más tarde, ya en el siglo XIX, las del contiguo de Los Palacios⁷, hasta sumergir completamente la *vetus urbs*. De lo oculto debajo, sólo se conocen bien las termas trajaneas de Los Palacios, excavadas durante el pasado siglo por Demetrio de los Ríos, y el teatro, en el cerro este, salido a la luz entre 1970 y 1976. Otras excavaciones en el sector del pueblo han sido pocas y de escasa extensión⁸, sin dar por ello luz sobre aspectos urbanísticos.

Por ello no se han podido prodigar las especulaciones sobre la posible ordenación urbanística de la ciudad primitiva⁹. La hipótesis a que antes hacía referencia sugería una restitución para esta *vetus urbs* enterrada bajo el pueblo de Santiponce. Me basaba en un plano actual del pueblo¹⁰, en el estudio de las fotografías aéreas (Lám. I-2) y en la localización de procedencias

⁴ Hay dos pruebas: las mansiones de la *nova urbs* no tienen estratos anteriores al siglo II ni posteriores a comienzos del III; y las casas de las manzanas más próximas a la vieja ciudad tienen potentes niveles desde el siglo III hasta el V d. C. Ello evidencia un abandono hacia época severiana de la *nova urbs* y un repliegamiento hacia el casco antiguo. Las casas del barrio residencial serán reutilizadas por gentes de precaria condición económica en los siglos tardíos, que por su estado lógico de ruina tienen que proceder a apuntalamientos y compartimentaciones, a veces invadiendo la calzada. Sobre casas con niveles tardíos en la llamada "Cañada Honda", *vid.* CANTO, A. M., "El mosaico del Nacimiento de Venus de Itálica", *Habis* 7, 1976, 293 ss., y ABAD, L., "Estratigrafía en la Casa de las Columnas", *Itálica cit.*, 133 ss. Sobre los motivos político-económicos que motivarían el abandono, *cf.* CANTO, A. M., "Excavaciones en el Pradillo (Itálica): un barrio tardío", en *Itálica* 225, especialmente la nota 14, y *art. cit.* en la n. 3, 146.

⁵ Sobre ellas *vid.* ZEVALLOS, F., *La Itálica*, Sevilla, 1886, 200 ss., con muchos detalles sobre el traslado. Santiponce, la aldea, estaba situada antes "como un cuarto de legua más hacia el oriente, y asentado en la misma playa del río, cuando se dio al Monasterio de San Isidoro". Zevallos concreta que para entonces, "los campos de Talca", es decir, el solar romano, eran "pagos de viñas".

⁶ *Cf.* MATUTE Y GAVIRIA, J., *Bosquejo de Itálica*, Sevilla, 1827, y GALI LASALETTA, A., *Historia de Itálica*, Sevilla, 1892, *passim*.

⁷ En los planos hechos por Pelayo Quintero y Demetrio de los Ríos (*cf. infra*) aún aparece habitado sólo el de San Antonio, luego la ocupación del de Los Palacios debió producirse posteriormente.

⁸ Por ejemplo, la muy interesante estratigrafía hecha por M. Pellicer en c/ Moret, 15, en el corral donde apareció la Venus Anadyomene, encima del teatro (*cf. in Itálica*, *op. cit.*, 13), y que demostró los niveles prerromanos de la ciudad, o las hechas por M. Bendala en dos puntos del cerro de Los Palacios (*cf. ibid.*, 29), ofreciendo la discutida existencia del Capitolio primitivo.

⁹ Sólo CORZO, R., recientemente (*Itálica*, *op. cit.*, 299 y fig. 4) ha hecho una propuesta en el sentido de que el cerro de San Antonio fuera ocupado por un *habitat* indígena y el de Los Palacios por los pobladores romanos, agrupados en un espacio rectangular, de origen campamental. La fusión de ambos se produciría, según este autor, a fines de la época republicana (p. 310). *V.* la nota siguiente.

¹⁰ Este plano figura como encarte al final de las Actas del Coloquio citado, y se debe al arquitecto Dr. A. Jiménez. Para situación con respecto a las cotas de altura, puede verse la misma publicación, 307, fig. 3.

de los epígrafes italicenses¹¹, entre otros datos. La planta propuesta (Lám. II) es de tipo hipodámico, con cuatro puertas principales de acceso y un foro extendido en dirección E-O (que ocupa hoy parcialmente la plaza del pueblo); la planta se originaría tanto en la stirpe campamental de la ciudad¹² como en la urbanística itálica al uso durante el siglo II a. C.¹³ En la restitución ideal, los dos edificios bien conocidos de la *vetus urbs*, termas y teatro, quedan perfectamente encuadrados por las vías correspondientes, en el caso del teatro muy vecino ya a la calzada de salida hacia *Ilipa*. Lógicamente, la planta tiene mucho de aproximada, ya que sin excavar es muy difícil proceder a su comprobación, y sobre todo teniendo presente el anárquico crecimiento de las casas de Santiponce¹⁴, pero al menos, dados los datos que he tenido en cuenta, resulta verosímil.

Pues bien, sobre la base de estos dos trabajos, creo poder ahora dar un nuevo paso para el conocimiento de la urbanística de Itálica, y no en la *nova urbs*, cuya belleza y espectacularidad nadie discute, pero cuyo interés arqueológico e histórico es menor que el de la *vetus urbs*, de la que sabemos tan poco. Se trata del circo de la ciudad. Que una urbe muy romanizada como lo fue Itálica (y no hay más que reparar en los privilegiados reversos de sus emisiones monetales) había de tener un circo, es claro. Disponía ya al final de la República de un teatro de grandes proporciones, y en el siglo II de un anfiteatro¹⁵ tercero en el Imperio por su tamaño. Los *ludi* circenses habían de tener también un edificio apropiado para su desarrollo. Sobre este circo, sin embargo, no se sabe nada: ningún epígrafe lo menciona, como en Mérida¹⁶, ni hay ruinas visibles o testimonios antiguos claros de historiadores o viajeros, tan frecuentes sin embargo para otros edificios arruinados de la ciudad¹⁷.

Pero sí hay al menos algunos testimonios indirectos: en primer lugar, el magnífico mosaico, hoy perdido, del Circo y las Musas, inmortalizado por

¹¹ Así como en datos de la historia de los hallazgos y excavaciones, en la cartografía antigua y en la topografía moderna.

¹² APIANO, *Iber.*, 38.

¹³ Especialmente los ejemplos de Piacentia, Capua, Marzabotto, vieja Pompeya y otros. Cfr. *art. cit.* en n. 3, 143.

¹⁴ Donde hoy en día no se ha conseguido, no ya la expropiación y derribo de las casas ya construidas, sino ni siquiera la detención radical de nuevas construcciones, que hacen cada día más impracticable la excavación y estudio de la *vetus urbs*.

¹⁵ Que sin duda debió sustituir a otro en uso hasta entonces, de madera o de piedra (¿o quizá celebraban los juegos en el foro, los célebres *munera assiforana* de la *oratio italicense*? Cf. D'ORS, A., *EJER*, 1953, 37 ss., y CANTO, A. M., *ERIT*, n.º 172).

¹⁶ Publicada por primera vez por MÉLIDA, J. R., en *MJSEA* 72, 1925, 7-8. Recogido luego por GARCÍA IGLESIAS, L., *La epigrafía romana de Augusta Emerita*, tesis doctoral inédita, Madrid, 1972, 183-187, n.º 82, y por CHASTAGNOL, A., "Les inscriptions constantiniennes du cirque de Mérida", *MEFRA* 88, 1976, 259-276. GIL, J., escribió más tarde una refutación sobre la expresión *aquis inundari* de la línea 7.^a. Véase *infra* n. 97.

¹⁷ El mismo anfiteatro, por ejemplo, que siempre estuvo parcialmente visible, y es alabado y descrito desde el Renacimiento.

Alexandre de Laborde en el bello libro de 1822¹⁸, y que podía indicar por sí solo la existencia de uno real en la ciudad. Pero sobre él volveré más adelante de manera amplia. En segundo lugar, los simpáticos *graffiti* de la *orchestra* del teatro, inéditos, donde, junto al dibujo de unos caballitos, encontramos nombres como *Marcianus* y *Filoctus*, nombres comunes entre caballos, propietarios o aurigas célebres, que distraídos espectadores debieron grabar, en época tardía, en algún aburrido intermedio de los *ludi scaenici*¹⁹. Otros mosaicos de Itálica aluden a la afición por las competiciones hípicas o simplemente por los caballos²⁰.

Pero, como he dicho, fuera de estos elementos no hay datos ciertos sobre la ubicación o estructura del circo. Entre los últimos investigadores de Itálica, García y Bellido en su libro no lo menciona, y Luzón dice que “el lugar más idóneo para el circo es el llano inundable que hay entre la ciudad y el río Guadalquivir pero de momento no ha sido localizado ni sabemos la época en que se construyó”²¹. La zona citada, al E. del yacimiento, es la única que presenta la imprescindible gran extensión llana para la edificación de un edificio de estas características²². Pero creo que puede precisarse algo más. De esta gran llanura que se extendía entre Itálica y el río Ribera de Huelva, entonces más próximo a ella de lo que lo está hoy de Santiponce²³, habría que descartar toda su zona norte, puesto que precisamente a la izquierda de lo que supongo calzada en dirección a *Ilipa*²⁴, comenzaba ya la necrópolis conocida como “La Vegueta” o “El Pradillo”²⁵. Esta amplia zona

¹⁸ LABORDE, A. de, *Description d'un pavé en mosaïque découverte dans l'ancienne villa d'Italica*, Paris, 1822: consta de numerosas láminas de gran tamaño a todo color reproduciendo el total y muchos detalles del mismo. De él fue publicada primero una edición en folio, en 1800 (cfr. TORMO, E., “Centenario de Alexandre de Laborde, el hispanista magnánimo”, *BRAH* 113, 1943, 259 ss.; sobre el mosaico de Itálica, 267 ss.). Véase también la bibliografía citada *infra*.

¹⁹ A pesar de estar hechos sobre las dos amplias gradas de la *orchestra* donde, en sillas portátiles, se sentaban magistrados y decuriones. Más iconoclasta aún es otro grafito vecino, que reza: *Ordo seneci*.

²⁰ Por ejemplo, un fragmento de la colección Lebrija (BLANCO, A., *Mosaicos romanos de Itálica. I*, Madrid, 1978, lám. 40), el perdido mosaico llamado “el Grande”, con dos aurigas victoriosos (BLANCO, A., *op. cit.*, 53 y lám. 76) o el propio mosaico del Nacimiento de Venus (CANTO, A. M., *art. cit.* en n. 4).

²¹ LUZÓN, J. M.^a, *La Itálica de Adriano*, Sevilla, 1979, 2.^a ed., 66.

²² Habría que incluir también en consideración la zona occidental del actual pueblo, pero tiene peores facilidades por algunas suaves pendientes y vaguadas de arroyos.

²³ Sobre los desvíos del cauce, ABAD, L., *El Guadalquivir, vía fluvial romana*, Sevilla, 1975, 29, que cita también los trabajos de BONSOR, G. y PONSICH, M. Pero véase desde el importante punto de vista geológico el trabajo de VANNÉY, J. R., *Hydrologie du Bas Guadalquivir*, Madrid, 1970, fig. 59.

²⁴ En esta zona hizo M. Bendala unos sondeos en 1974, encontrando la calzada, de unos 6 m. de ancho, con enterramientos en sus bordes. De esta calzada procede, en la zona de salida del teatro, el magnífico miliario adrianeo que, en mi opinión, pertenece a una vía de nueva planta desde *Ituci* y, en general, el complejo minero de Huelva, hasta al menos el puerto de *Ilipa*. Cf. CANTO, A. M., “El acueducto romano de Itálica”, *Madridrer Mitteilungen*, 20, 1979, 334 y el *art. cit.* en n. 3, 145 y fig. 2.

²⁵ Fueron excavadas grandes áreas de ella cuando se construyó el ferrocarril de Cala, en 1903. Fueron publicadas por FERNÁNDEZ LÓPEZ, M., *Excavaciones en Itálica. Año 1903*, Sevilla, 1904; GARCÍA Y BELLIDO, A., *CAAI*, 120 ss., da un amplio extracto de las mismas. Los materiales parecen ser de épocas diferentes. Aunque predominan los tardíos, como los sarcófagos de plomo, hay enterramientos de incineración y otros detalles que indican un uso mucho más antiguo. Mis propias excavaciones de 1974 señalaron la delimitación de este área de necrópolis con respecto a una zona de viviendas de los siglos III al V (*art. cit.* al final de la n. 4).

de enterramientos, que al menos llega hasta la altura del anfiteatro²⁶ e impide la existencia de un edificio de carácter lúdico, nos delimita la búsqueda hacia el lado derecho de la citada calzada²⁷.

Creo que merece la pena comentar una hipótesis de localización. Estudiando para el trabajo citado la planta del actual pueblo y la fotografía aérea del vuelo norteamericano de 1956²⁸, he podido comprobar que existe un bloque de casas en el extremo E. del pueblo, con una disposición muy alargada. En el lado sur de esa manzana de casas se produce un giro semicircular, como siguiendo una cimentación previa, mientras que por el otro extremo, muy cerca ya del teatro, se cortan abruptamente en recto. Se puede apreciar bastante bien en la fotografía citada (Lám. I-2).

Me parece que esta larga hilera de casas puede haber sido construida precisamente así porque utilizaron para cimentarlas el potente muro de la *spina* del circo. Como todos sabemos, el sentido práctico lleva a utilizar al máximo cualquier recurso que ahorre trabajo o materiales, y la pervivencia de espacios abiertos, lugares sagrados, calles, hábitats o nudos de comunicación, es algo que todos constatamos en el contacto frecuente con la arqueología de campo. En este caso, habrían pervivido ambas cabeceras, una recta y la otra semicircular, como en efecto solían tenerlas la mayor parte de los circos, y como figura en el mosaico antes mencionado.

Pero esta constatación puede completarse. Utilizando la escala que se ofrece en el citado plano de A. Jiménez, intenté calcular la longitud aproximada del conjunto, su anchura total con y sin graderíos, la longitud y ancho de la supuesta *spina* (que vendría a coincidir con la de las casas por su lado más estrecho, el N.) y la de la arena en sí. No esperaba en realidad ningún dato verosímil de estos cálculos, pero el resultado obtenido es el que me ha animado a escribir estas páginas. Las cifras obtenidas las he cotejado con el circo más similar, el de Sagunto, y con el más próximo y mejor conocido, el de Mérida, ya que, como se sabe, no se conocen restos de ningún circo en la Bética²⁹. El resultado es como sigue:

²⁶ Las excavaciones de A. M. Huntington, en 1898, cuyos materiales guarda la Hispanic Society de Nueva York, se realizaron parcialmente en el sector oriental de acceso del anfiteatro: hay varias lápidas funerarias, cuya cronología es posterior a comienzos del siglo II; aún en 1975 apareció otra en la misma zona; todo ello indica una vía de salida desde el anfiteatro a enlazar con la de *Emerita*, a cuyos lados había también necrópolis.

²⁷ Hay que tener en cuenta también que la construcción del ferrocarril de Cala, con sus altos terraplenes, desfiguró en su día la zona por el acarreo de materiales. Véase cómo lo explica FERNÁNDEZ LÓPEZ (*op. cit.*, V): "... la compañía no disponía de la tierra necesaria para el relleno del terraplén... afortunadamente, los egidos del pueblo estaban inmediatos; dejáronse excavar y rebajar hasta donde plugo á la compañía... apenas iniciado el desmonte... comenzaron á salir antiguallas...".

²⁸ Ya que la de 1973, que incluye LUZÓN en su opúsculo citado (fig. 2), resulta menos clara, debido a las numerosas construcciones nuevas y reformas hechas en esos veinte años.

²⁹ PIERNAVIEJA, P., *Inscripciones deportivas de la España romana*, Madrid, 1977, 136 y 139, señala cómo, aunque la mayoría de los *ludi circenses* epigráficamente documentados proceden de esta provincia, no hay ningún resto seguro de ellos. Sólo hay los de Cádiz y Osuna (*Gades y Urso*) como hipotéticos; aun-

| | Long. arena m. | Long. total m. | Spina m. | Muros ext. graderíos m. | Capacidad aproxim. esp. |
|-------------------|----------------------|----------------------|-------------|-------------------------------|-------------------------------|
| Mérida | 403 x 96,5 | 433 x 114 | 223 x 8,6 | 9,65-10 | 20.000 |
| Sagunto | 260 x 65 | 354 x 73,40 | — | — | 10.000 |
| Itálica | 270 x 42 | 300 x 62,50 | 180 x 12,5 | 10 | 13.000 |

Como puede verse, las medidas, al menos comparativamente, no resultan descabelladas. Según ellas, el circo de Itálica sería algo menos de un tercio menor que el de Mérida³⁰, y sólo muy ligeramente más pequeño que el de Sagunto. Son llamativas también las coincidencias en el ancho de la *spina*³¹, en el de los muros de los graderíos³² y en la capacidad de espectadores. Esto último lo hallé siguiendo el sistema usado en Mérida³³, es decir, calculando 0,65 m. por persona y asiento. Ahora bien, para tal cálculo debe saberse el número de graderíos con que contaba el edificio, dato imposible de conocer en Itálica. En Mérida se reconocen nueve y yo he recurrido, por lo que más adelante justificaré, a fijarme en ese detalle tal como se ve en el italicen-se mosaico del circo³⁴. Según él, cada *maenianum* del circo de Itálica tendría siete graderíos, separados por una *praecinctio*, que en el mosaico se distingue con teselas más oscuras. Por otra parte, siete, por los siete planetas y días de la semana, es un número muy adecuado para el número de gradas (cfr. *infra*). En el cálculo de espectadores es preciso tener en cuenta también la mayor cabida del lado sur, ya que el lado norte estaba ocupado por el *oppidum* con las *carceres*, sobrevoladas con un frente ornamentado, cuyo estudio constituye la segunda parte de este trabajo. Hay que atribuir, pues, al circo, dos *maeniana*, que era lo habitual, de siete gradas cada uno.

que bien puede considerarse que en cada una de las ciudades donde hay un dato epigráfico, había en realidad un circo. En tal caso, la lista sería *Urso* (Osuna), *Ilipula* (Niebla), *Astigi* (Ecija), *Tucci* (Martos), *Illiturgi* (Mengibar), *Arunda* (Ronda), *Ostippo* (Estepa), *Urgavo* (Arjona), *Ullia* (Montemayor), *Corduba* (Córdoba) y *Murgi* (Dalías), este último según dónde se considere el límite con la Citerior Tarraconense.

³⁰ Bibliografía completa sobre este circo en PIERNAVIEJA, P., *op. cit.*, 134, que sigue las medidas dadas por MÉLIDA, J. R., *Monumentos romanos en España*, Madrid, 1925, 96.

³¹ Porque hay que pensar que las casas son algo más anchas que el grueso muro en que se apoyaban: la *spina* de Itálica podría, pues, tener los 8-9 m.

³² En torno a los 9-10 m., que he hallado restando al ancho total el de arena más *spina*, es decir, 42 m., quedando justamente 20 m. a repartir entre los dos paramentos laterales y paralelos, o sea, 10 m.

³³ ALMAGRO BASCH, M., *Guía de Mérida*, Madrid, 1972, 5.^a, 50 ss. Hay un problema con el número de graderíos. Laborde contó hasta once filas, en dos series, de las que en época de Mérida sólo quedaban nueve, siete en la primera y dos en la siguiente (MÉLIDA, J. R., "El circo romano de Mérida", *MJSEA* 72, 1925, 1 ss.). A pesar de ello, Mérida y otros pensaron que faltaba aún otra tercera serie completa. Pero parece que, como el Circo Máximo, el de Mérida pudo tener sólo dos *maeniana* de siete gradas cada uno. Según he podido comprobar muy recientemente, el grosor de los cimientos y muros difícilmente acogería más sectores que los que sugiero.

³⁴ Se aprecia muy bien en la lám. XVI del libro de LABORDE, citado en n. 18. La foto puede verse también en BLANCO, A., *op. cit.*, lám. 73. En otros trabajos que sólo reproducen la lámina general (como CELESTINO, S., "Mosaicos perdidos de Itálica", *Habis* 8, 1977, 359 ss. y lám. XXVIII), este detalle es imposible de distinguir.

En resumen, y teniendo en cuenta estas consideraciones, creo que el cálculo de espectadores está entre 12 y 14.000³⁵. Es una cifra que no tiene la menor pretensión de exactitud, pero que cuando menos resulta curiosamente próxima a la de otros circos hispanos. En torno a ello quisiera de paso sugerir una rebaja en el cálculo de espectadores que podía admitir el circo de Mérida, y que desde J. R. Mérida se viene cifrando en unos 30.000: aplicando el mismo esquema de cálculo que he usado para Itálica, y considerando que no debía tener, como se cree, tres *maeniana*, sino sólo dos, sale una cifra de 20.000 espectadores, lo que viene a ser también un tercio más de lo calculado para Itálica, como las restantes proporciones.

Por todo lo dicho, creo que en principio no resulta totalmente inválida mi propuesta de localización del circo en el lugar mencionado. Topográficamente es posible, las construcciones posteriores parecen haber respetado o incluso aprovechado los muros de la *spina* y los del lateral oeste, quizá bajo las casas de la calle que termina en el teatro; los del lado este debieron verse muy afectados por la construcción del ferrocarril de Cala hacia 1903-4, y en 1974-6 por la de la actual autovía. El mismo espacio vacío de la arena parece conservarse en la propia calle; el lado oriental se conserva, en planta, con su forma semicircular, y lo mismo ocurre con el extremo recto.

Pero hay alguna consideración más que hacer: puede argüirse que se trata de una zona inundable, y ello nos llevará directamente al tema del supuesto carácter de Itálica como puerto fluvial, al cuestionamiento de lo que de siempre se ha pensado que era "el muelle" y al aprovechamiento y crítica de las noticias que dieron base a esa teoría.

En primer lugar, la aldea de Santiponce, que existía desde época medieval³⁶, estaba construida en pleno valle, y no es hasta las graves inundaciones de 1595 y 1602 cuando, con autorización del Monasterio de San Isidoro, dueño de los predios de Itálica, se trasladan a vivir a la zona alta. Esas avenidas son perceptibles estratigráficamente³⁷ en niveles posteriores al siglo v d. C., pero no detectables en época romana. En esa zona precisamente hay niveles de habitación tardíos³⁸. Ambos datos nos indican que este sector no era tan fácilmente inundable en época romana.

En el mismo sentido, conviene recordar que, aunque se viene hablan-

³⁵ El cálculo, como queda dicho, es sobre la base de 0,65 m. por espectador, y suponiendo que el circo de Itálica, como es más probable, tenía sólo dos *maeniana* de siete escalones cada uno. Es evidente que si sólo diéramos 0,50 m. de espacio por persona, o si llegara a saberse que las filas eran más, el cálculo de espectadores aumentaría proporcionalmente.

³⁶ Cf. aquí notas 5 y 41.

³⁷ ABAD, L., *op. cit.*, 29, cita el libro de PALOMO, F., *Historia de las riadas del Guadalquivir desde el siglo XV*, Sevilla, 1877, 11, que no he podido consultar. Estratigráficamente, el nivel de riadas ocupaba entre 0,90 y 1,10 m. en mi excavación de El Pradillo (*art. cit.* en n. 4, 228 y lám. I, 1); LUZÓN, J. M. ("El teatro romano de Itálica", *El Teatro en la Hispania Romana* (Coloquio), Badajoz, 1982, 185) detecta potentes niveles de limo y barro en la *orchestra* y zonas medias del teatro, pero no fecha ninguna con precisión.

³⁸ CANTO, A. M., *art. cit.*, 231 y láms. IV-V.

do siempre del Guadalquivir, no era este río el que propiamente pasaba junto o cerca de la ciudad³⁹, sino sólo un brazo, muy amplio, quizá creación artificial antigua, del afluente denominado hoy "ribera de Huelva" o "de Buerba" en otras fuentes. El punto más próximo de este brazo, calculando sobre los mapas de 1918⁴⁰, a Itálica, estaba a unos 700 m. Hoy en día ese cauce ha desaparecido completamente, y el Guadalquivir pasa a unos 2.500 m. del actual Santiponce⁴¹. En otros estudios he tratado de probar que este alejamiento del río, junto a otras razones, ha provocado al correr del tiempo el fenómeno denominado en Itálica "bujeo". Este causa hoy en día el cuarteamiento estival de las arcillas expansivas en la *nova urbs*. El "bujeo", como he dicho ya en otras ocasiones⁴², no debía existir en época romana y no debe por tanto atribuírsele, como se viene haciendo en absolutamente toda la bibliografía de la ciudad, el abandono de la *nova urbs*, que sólo se debió, en mi opinión, a factores socio-políticos y económicos, producidos a fines del siglo II d. C.

Si bien es cierto que las mareas del *Baetis* llegaban hasta Alcalá del Río, algo más arriba de Santiponce, donde se situaba el célebre *Portus Ilipensis*⁴³, nada autoriza a pensar que al pie mismo de Itálica hubiera un muelle fluvial en toda regla. De hecho, hay antiguas noticias sobre un "muelle" que interesan, una vez criticadas, para el tema del circo. El "muelle" aparece en el plano de Demetrio de los Ríos de 1876 (Lám. III-1)⁴⁴ y en el de Pelayo Quintero de 1802 (Lám. III-2)⁴⁵, y es recogido en su libro por García y Bellido, que dedica un párrafo a comentar las tres noticias que hay sobre él, y que por su brevedad recojo⁴⁶.

³⁹ GARCÍA Y BELLIDO, A., *op. cit.*, 118, quizá debido a la referencia de Estrabón (III, 2, 3) cuando menciona que los barcos de pequeño calado pueden ascender por el *Baetis* arriba hasta *Ilipa*.

⁴⁰ He elegido esta edición porque más recientemente se han ido efectuando remodelaciones sobre el cauce del río, que culminan con el desvío del río conocido como "corta de La Cartuja" y otras.

⁴¹ MARTÍNEZ MONTÁVEZ, P., en "Referencias a Itálica en los geógrafos andalusíes", *Homenaje al Prof. Carriazo*, Sevilla, 1973, t. III, 187 ss., y antes GARCÍA Y BELLIDO, A., *op. cit.*, 49 ss., recogen los testimonios de época árabe más interesantes, en los que se menciona al pueblo de Santiponce situado junto al río Guadalquivir, según dice ZEVALLOS, Fr. F. de, *op. cit.*, 201, "como un cuarto de legua más hacia el oriente, y asentado en la misma playa del río". La distancia era, pues, de 1.400 m. aproximadamente con respecto a la actual. CORZO, R. (en BLANCO, A., *op. cit.*, 15) lo sitúa en la llamada ahora "Isla de Hierro", 2 Kms. al este de Santiponce. Ambas noticias se complementan y nos hablan de la dificultad para admitir la existencia de un puerto fluvial en Itálica. En este sentido se manifiesta también, recientemente, CORZO, R. (*art. cit.*, *Itálica*, 308).

⁴² *Art. cit.* en *Itálica (Santiponce, Sevilla)*, 1982, 236 y n. 14. Tengo que decir, sin embargo, que mi tesis no tuvo el menor éxito en el momento de su discusión en el Coloquio de 1980, ya que la idea del "bujeo" está arraigadísima entre los investigadores. Sin embargo, la imagen de los romanos eligiendo un terreno nefasto para construir, y haciendo bellísimos pero inútiles miles de metros cuadrados de mosaicos, debiendo pasarse el tiempo apuntalando lo construido, dejaba en bastante mal lugar su bien merecida fama de arquitectos y experimentados proyectistas. Cf. Ahora mi *art. cit.* en n. 3, 146.

⁴³ BONSOR, G., *Archaeological Expedition along the Guadalquivir*, New York, 1931, 59; ABAD, L., *op. cit.*, 81. El hecho fue ya observado en la antigüedad (Estrabón, III, 5, 9, citando a Poseidonio).

⁴⁴ Reproducido modernamente por GARCÍA Y BELLIDO, *op. cit.*, lám. III.

⁴⁵ EN BLANCO, A., *op. cit.*, fig. 2. Este plano que Pelayo Quintero adjuntó a un informe sobre los mosaicos descubiertos en Itálica para la RAH está claramente imitado del de Demetrio de los Ríos, con menos detalles. Es muy interesante no por ello, sino por señalar el lugar de aparición de muchos mosaicos.

⁴⁶ *Op. cit.*, 118.

La primera noticia corresponde al siglo XVI, debida a Fr. Francisco de Torres y Ambrosio de Morales. El puerto sería por ellos reconocido en "un poderoso muelle que hay en sus ruinas" y en "algunas capas de cascajos, guijas y arenas que se descubren entre el cascote"⁴⁷. Hacia 1740, Fernández Prieto y Sotelo vio "un grandísimo paderón (*sic*) que... llaman el muelle, y me aseguraron que no hacía muchos años que allí se hallaron unos argollos de bronce, en que estaban las embarcaciones y, con efecto, vi los huecos de donde habían sido sacados. La obra es sumptuosa y de gran permanencia, toda compuesta de mampostería y piedra que llaman de sillería". Por fin, Gali Lasaletta en 1892 añadirá otro dato de interés: "Del terreno donde existió el muelle de Itálica se extrajo un capitel romano de orden jónico, de piedra caliza"⁴⁸. Esta última noticia fue la que me hizo dudar de tal muelle (junto a las circunstancias hidrológicas que he mencionado más arriba), pues poco tiene que hacer un capitel jónico en un muelle. Es de justicia también recoger el tono circunspecto de García y Bellido cuando finaliza el párrafo: "En la actualidad nada se ve de este muelle, y sería necesario comprobar si lo que los escritores dan por tal lo fue en realidad"⁴⁹.

Veamos, pues, en qué sentido pueden tener utilidad los planos antiguos donde figura esta construcción y las tres noticias mencionadas si las ponemos en relación con el circo. El plano de Demetrio de los Ríos y el de Pelayo Quintero coinciden en darle una forma de ángulo agudo de unos 63°, que poco antes del vértice se corta con un pequeño tramo recto. La orientación del muro es asimismo significativa (Lám. III) ya que está situado oblicuamente al curso que, más arriba, seguiría el Ribera de Huelva y, por tanto, oblicuamente también al curso de posibles aguas desbordadas procedentes de él⁵⁰. Este tipo de orientación es típica en las *arcuationes* o arquerías de los acueductos cuando cruzan ríos más o menos caudalosos, pues garantiza una mayor estabilidad y resistencia a las grandes subidas de agua⁵¹. Los dos extremos del largo muro vienen a terminar, aproximadamente, sobre ambas cabeceras de donde estaría situado el circo según mi propuesta. De manera que podría decirse que abarcan casi toda su longitud.

Podríamos deducir de este hecho que el muro estaba en función del edificio al que servía de escudo; pero no hay que perder de vista el uso que

⁴⁷ Estos tipos de materiales sí son producto posiblemente de las avenidas del río en épocas más modernas, cuando el río y sus brazos ya no estuvieran bien controlados.

⁴⁸ *Op. cit.*, 108. Es interesante que fuera de caliza, material empleado en las edificaciones más antiguas de Itálica (como la primera fase del teatro), pero que desde mediados del siglo I fue sustituido por el mármol, empleado en la ciudad en ingentes cantidades. El uso del orden jónico, y aquí doy crédito a la capacidad de Gali para distinguir los órdenes, es también inusual en una ciudad donde primordialmente se usó el corintio y el compuesto.

⁴⁹ *Op. cit.*, 118. A pesar de ser él partidario del puerto fluvial, su instinto le recomendó prudencia a la hora de aceptar estas referencias.

⁵⁰ ABAD, L., *op. cit.*, 73, comenta ante la noticia del muro que podría tratarse de un dique contra las corrientes, y es escéptico también sobre el carácter portuario de Itálica.

⁵¹ Cf. nuestro trabajo sobre el acueducto de Itálica en *MM* 20, 1979, 306.

en Itálica se podría hacer de las aguas en los períodos de pleamar. La cota del circo lo pone en realidad fuera del alcance de las mareas. Pero sí es cierto que cuando éstas subían, las embarcaciones podrían, a través de los esteros fluviales, llegar y salir de Itálica. Por ello el muro podría servir a la vez como malecón protector del circo en caso de una pleamar excesiva o una inundación, y como embarcadero ocasional.

No se nos dice en qué parte del muro estaban esos “agujeros” que sujetaban “argollones de bronce”, pero, si lo eran por su lado interno, el gran muro vendría además a servir como elemento auxiliar del circo, en cuanto que allí se podrían mantener sujetos caballos o tiros completos en espera del momento de competir. El lado perpendicular del muro, más adecuado para ello, viene a caer precisamente por la entrada norte del circo, donde, en el mosaico citado, se sitúan las *carceres* de donde partían todos los participantes.

En el contexto descrito, ya puede admitirse la noticia, dada por Gali, de la aparición, en este sector, de un capitel de orden jónico. La compleja ornamentación con que se decoraban dos de las partes fundamentales del circo, su cabecera u *oppidum* y su *spina*, sí consiente la existencia de columnas con sus correspondientes capiteles. Y entramos así en el análisis de ese maravilloso documento que es el mosaico del Circo y las Musas, análisis que nos conducirá al culto de Némesis, particularmente desarrollado en Itálica.

Apareció este mosaico (Lám. IV-1) el 12 de diciembre de 1799, seguramente en relación con las obras de la carretera Sevilla-Mérida a su paso por Santiponce, hechas en 1794, en un corral pegado a la citada vía, hacia el lado S. del pueblo y cerca ya de la antigua muralla. El mosaico, muy bello, fue protegido y despreciado sucesivamente. Tan pronto el abogado sevillano F. de Espinosa lo cercaba con una valla, pagada de su peculio⁵², en 1800, como la tropa del mariscal Soult lo convertía en cabreriza hacia 1810⁵³. En la bibliografía reciente se pueden encontrar diversas alusiones a estas vicisitudes⁵⁴, hasta la total desaparición del mosaico poco después de 1872, en que Berlanga sólo vio restos de su cenefa⁵⁵. Tan magnífico pavimento suscitó el interés de cuantos pasaron por Itálica, y buen número de dibujos, de los que sobre todo nos ha llegado la colección hecha y publicada por A. de Laborde⁵⁶, que es la usualmente reproducida; aunque la Real Academia de la Historia conserva uno más antiguo (Lám. IV-2) de 1800 tenido por anóni-

⁵² MATUTE, J., *op. cit.*, 53.

⁵³ GARCÍA Y BELLIDO, 135. Sin embargo, me extraña esta noticia, porque los franceses velaron legalmente por Itálica (v. mi capítulo dedicado a la historia de las excavaciones de Itálica en *ERIT*, 57 ss.) desde 1810 y no puedo de ninguna forma imaginar que convirtieran el lugar en corral.

⁵⁴ CELESTINO, S., *art. cit.* en n. 34, 375 y lám. XXVIII. Tiene confundida la fecha del dibujo de Delgado, que no fue en 1880, sino en 1818. En 1853 del mosaico ya sólo quedaba una orla.

⁵⁵ CELESTINO, S., *ibid.*, 376.

⁵⁶ Cf. aquí n. 18. Se acompaña de un texto, bastante documentado para la época, explicando las actividades del circo y, de esta manera, su reflejo en el mosaico.

mo, pero seguramente debido a la mano de Ceán Bermúdez, según he podido saber indirectamente⁵⁷ y el Museo Arqueológico de Sevilla el original del dibujo hecho por Demetrio de los Ríos (Lám. V) sobre o con ayuda del hecho por F. Delgado en 1818⁵⁸, sin duda los más completos y detallados siguen siendo los de Laborde.

Después de haber analizado los más significativos mosaicos circenses de que disponemos a lo largo del Imperio occidental, donde parece eran tan populares las competiciones hípicas⁵⁹, creo que puede decirse que tales mosaicos dan una impresión de bastante personalidad. Es decir, no podemos, como en otros temas musivarios, pensar en cartones uniformes que se repetían mecánicamente aquí y allá. Si comparamos el más completo y detallado, el de Piazza Armerina⁶⁰ con otros, como Lyon, Bell-lloch, Barcelona o Itálica, cabe concluir que en cada caso se ha querido representar no "un circo", sino "el" circo local o más próximo (y, en el caso de Piazza Armerina, el de Roma). Sólo así pueden explicarse diferencias tan sensibles en las cabe-

⁵⁷ Este dibujo y la carta de Anselmo de Ribas que lo acompañaba estaban inéditos y los publicó BLANCO, A. (*op. cit.*, 55 y lám. 75). El dibujo, si se coteja detenidamente con el de Laborde, no resiste la comparación: carece de detalles, tiene muchas más lagunas, no precisa nada de las cabeceras, ignora las orlas, omite los letreros, inventa granadas y racimos de uvas donde había pájaros y, en resumen, no resta un ápice a la detalladísima y documentada obra de Laborde. Esta opinión, curiosamente, debía compartirla también el posible autor del dibujo, Ceán Bermúdez. En el trabajo de MADRAZO, J., "Bosquejo histórico de la pintura cristiana en España desde su principio hasta el Renacimiento", *Museo Español de Antigüedades* XI, 1880, 45, éste recoge parte de un manuscrito de CEÁN donde decía textualmente: "...el año siguiente de 1801 volví a Sevilla por tercera vez, vi el pavimento de Santiponce, lo examiné y saqué un ligero dibujo que envié con algunas piedrecitas de él a la Academia de la Historia" (aunque, como es sabido, el manuscrito era propiedad de la de San Fernando) "...más los franceses, en medio de una guerra sangrienta, sacaron otro diseño y lo grabaron con presteza y exactitud...". Ello me sirve para afianzar la tesis de la fiabilidad de los dibujos de Laborde, sobre este mosaico por lo menos.

⁵⁸ Agradezco al actual director del Museo, Dr. Fernando Fernández, el haberme facilitado fotografía de este dibujo y autorización para publicarlo. Demetrio de los Ríos que, como se ve, cumplió su promesa de dibujar el mosaico, no pudo ver ya casi nada del original, pero se basó en un dibujo hecho por F. J. Delgado y J. Matute en 1818. Yo personalmente tengo dudas sobre cuál fuera la participación de Matute, pues éste se acredita como pésimo dibujante en su libro de 1827, donde, entre otras, publica en las láms. 5 a 15, láminas del mosaico del circo. Cotejando detenidamente los detalles, creo que Matute, por la razón que fuera, no se basó en el dibujo de Delgado, sino que copió mal los de Laborde. Sus dibujos sobre epígrafes son también lamentables y, en general, su libro es una mala transcripción del manuscrito de Zevallos, aunque en ocasiones utilizemos sus observaciones directas, de las que no hay, en principio, que desconfiar también. En 1892, GALI LASALETTA, A., *Historia de Itálica*, Sevilla, p. VIII, acusa a Matute de algo más grave: de haberse guardado una copia del manuscrito del Padre Zevallos cuando, siendo simple pendolista del amanuense D'Herve, éste recibió el encargo de transcribirlo para su conservación. En lo que ahora nos interesa, y para ver cómo estaba el mosaico en 1818, el dibujo de Delgado es muy bueno: había descubiertas más zonas de la cenefa exterior, pero en cambio se había perdido gran parte de lo que Laborde había visto, sobre todo en los medallones y en la *spina*, que deja sin entintar (y de los Ríos también) y restituye a través de Laborde (aunque me queda la duda de si las restituciones a lápiz son sólo de Demetrio de los Ríos, pero esto sólo podría saberse a través del manuscrito de este último que había de acompañar a su serie de láminas sobre Itálica).

⁵⁹ En Oriente se conocen también bastantes edificios circenses, pero las fuentes documentan en Occidente una mayor profusión y antigüedad, así como la arqueología. Los caballos hispanos, por ejemplo, tenían fama de ser los más rápidos del mundo (DAREMBERG-SAGLIO, *DA, s.v. circus*), por lo que no es difícil imaginar el especial predicamento que el hipódromo tendría en la península.

⁶⁰ Por ejemplo, PACE, B., *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma, 1955; GENTILI, G. V., *La villa erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Roma, 1959 y, más recientemente, CARANDINI, A., RICCI, A. y VOS, M. de, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo, 1982. Sobre el mosaico del circo, 335 ss.

ceras, las tribunas principales, el número de las *carceres*⁶¹ y, particularmente, sus mecanismos de apertura o su decoración, la ornamentación de sus fachadas internas, los elementos que se disponían a lo largo de la *spina* y un largo etcétera de detalles peculiares y distintivos.

Ello me ha llevado a pensar que el mosaico del Circo y las Musas de Itálica representó, efectivamente, el circo, o al menos muchos detalles, del circo de la ciudad. Parece lógico creer que el mosaísta tomara como modelo el circo local, y de la misma manera, que el rico propietario que le encargara su ejecución gustara de ello, especialmente si se conseguía una buena fidelidad. Hay que tener en cuenta además que la casa de la que debió proceder el gran mosaico, de 13 x 9 m., se encuentra a sólo unos 300 m. del lugar donde suponemos estaba el circo. Por todo lo dicho, me parece legítimo el utilizar tal documento musivario para intentar una aproximación a algunos detalles concretos del edificio. De que tal presunción puede ser válida, al menos para el caso de Itálica, darán fe algunos de los resultados, entre ellos uno ya visto, el de la coincidencia del número de graderíos representados con lo usual en los edificios reales, 7, lo que me ha permitido el cálculo del número de espectadores.

Desde esta perspectiva, me gustaría en primer lugar llamar la atención sobre un detalle constructivo: en la parte superior del mosaico, se abre una sola puerta, bastante bien diseñada (Lám. VI-1, derecha), que es el único paramento recogido en el dibujo. Es, sin duda, reflejo del tipo de construcción, y si no se ha continuado el paramento es porque ello hubiera restado espacio para reflejar las actividades competitivas en la *arena*. Ningún mosaico circense de los conocidos creo que recoge el total de los paramentos laterales. La puerta en cuestión, y siempre suponiendo que Laborde dibujaba lo que estaba en el mosaico⁶², está magníficamente detallada. El paramento es de sillería, que en su parte inferior produce incluso un efecto de almohadillado que se ha eliminado en la superior, más oscura. La puerta, alta y más bien estrecha, recuerda inmediatamente, con su marco adintelado, las

⁶¹ Carreras simultáneas de doce coches no debían ser tan corrientes, por ello es lógico que, en proporción a su tamaño y posibilidades económicas, unos circos tuvieran sólo cuatro *carceres*, el mínimo, y otros seis, ocho o diez, aunque lo canónico fueran doce. En el de Gerona se ven sólo seis, en Lyon ocho, cinco en Volubilis, ocho en el relieve de Foligno, etc. GENTILI, G. V., "La gare del circo nel mosaico di Piazza Armerina", *Boll. Arte* 42, 1957, 7 y espec. 23, entre otros autores, también opina que la iconografía del circo la inspira al mosaísta el circo local o el provincial más próximo, aunque es cierto que éste se procurara construir a imitación de los de Roma. Según BILLIG, E., *Spätantike Architekturdarstellungen. I.*, Estocolmo, 1977. 11-30, estudiando los tipos de *carceres* y de *tribunalia editorum*, dice que los monumentos producidos en o cerca de Roma suelen reproducir las carreras del Circo Máximo literal o muy semejantemente, mientras que en los documentos de fuera de Roma suelen imitarse los circos más próximos. Las diferencias se hacen más notables con el tiempo y la distancia (Cf. *pace* DUNBABIN, K. M., "The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Documents", *AJA* 86, 1982, 65 ss., espec. 81, n. 109).

⁶² El dibujo de Delgado-Demetrio de los Ríos lo trae también. Paramentos laterales exteriores, con las clásicas arquerías en uno o dos órdenes, pueden verse también, por ejemplo, en el mosaico de Cartago (DUNBABIN, K. M., *art. cit.*, lám. 5. fig. 2) o en el de Volubilis (THOUVENOT, R., *Maisons de Volubilis: Le palais dit de Gordien et la maison à la mosaïque de Vénus*, Rabat, 1958, 66 y lám. XVI, 1), entre otros.

puertas exteriores del circo de la vecina Mérida de época augustea posiblemente⁶³. Se verá que la cenefa de ochos procedente de la cabecera continúa exactamente a la altura de los sillares más oscuros, como si éstos correspondieran en efecto al segundo piso del edificio, el de las arquerías que ocultaban las *cryptae*⁶⁴. Al tercer piso (y seguimos hablando de la fachada) corresponderían sillares de menor tamaño, que en el *oppidum* o cabecera principal lleva un friso relivario. Si traemos ahora de nuevo a colación las noticias del siglo XVIII sobre el “muelle”, recordaremos que era “obra sumptuosa y de gran permanencia, toda compuesta de mampostería y piedra que llaman de sillería”⁶⁵.

Tal tipo de construcción es propia en Itálica de fines de la República y alto imperio, y recordemos la fase antigua del teatro. Si la edificación posterior de Itálica se distingue por algo, es por el uso masivo del ladrillo, que aquí, y en todo caso, sólo podría atribuirse para el tercer piso, aunque puede ser que su uso fuera mayor en el interior del edificio. Por lo tanto creo que la zona de la puerta está copiando la estructura de la fachada externa del circo real.

El edificio en sí es un largo rectángulo, una de cuyas cabeceras termina en semicírculo, delimitando una zona de intento dividida, que se solía reservar para luchas de gladiadores⁶⁶. En esta zona es donde, como bien señalaba S. Celestino⁶⁷, parecen detallarse los asientos de los espectadores, y la que permite reconocer siete gradas, separadas las primeras cuatro de las demás por una fila mucho más oscura de teselas (Lám. X-1). El extremo opuesto, es decir, la cabecera norte, debía ser casi recto por su parte externa. Sin embargo, el lado interno se ha representado deliberadamente desviado, como en realidad son en planta algunos circos, vg., los de la propia Roma o el de Mérida. Esta desviación se debía a posiciones compensatorias en la salida de las cuádrigas⁶⁸. El mosaísta ha hecho un esfuerzo en la representación de este

⁶³ MÉLIDA, J. R., *art. cit.*, en notas 30 y 33, posiblemente de la época de la fundación. Igualmente, RICHMOND, I. A., “The first years of Emerita Augusta”, *Archaeological Journal* 87, 1930, 110 y 135 ss., y ALVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., “La fundación de Mérida”, *Augusta Emerita* (Coloquio), Madrid, 1976, 19 ss.

⁶⁴ Estas *cryptae* no aparecen en todos los mosaicos circenses, por ejemplo, en el de Lyon o Gerona. Si están en el de Piazza Armerina.

⁶⁵ FERNÁNDEZ PRIETO Y SOTELO, A., msc. E. 144 de la Real Academia de la Historia de Madrid, fol. 62 v.

⁶⁶ Juegos gladiatorios y *venationes* celebrados en los circos antes de construirse el anfiteatro de la ciudad, e incluso después, están bien documentados: veáanse los pasos de Suetonio (*Calígula*, 18, *Claudius*, 21, *Nero*, 7, de la *Historia Augusta* (SHA, *Vitae Hadr.*, 19; *Gordiani* 3, 33; *Probi*, 9) y de Aulo Gelio (*Noct. Att.* 5, 14). A lo dicho en la n. 15 conviene añadir la posibilidad de que, si el circo era anterior, como parece, al gran anfiteatro de la *nova urbs*, se celebraran también allí los *munera gladiatoria*.

⁶⁷ *Art. cit.*, 377.

⁶⁸ El Circo Máximo y el de Calígula, por ejemplo; también el circo de Mérida y el de Toledo tenían esta desviación, a la que se corresponde generalmente otra, muy ligera, de la *spina*, para facilitar el giro. Con la posición oblicua de las *carceres* no todos los puestos de salida eran igualmente buenos, y de ahí que se sortearan (Virg., *Eneida*, libro V, v. 132; *tum loca sorte legunt*); Sidon., *Carm.* 23, v. 315; Suet. *Theb.*, VI, v. 390 o Cicerón, *De Amic.*, XXVII, 101: *...maxime quidem optandum est ut cum aequalibus possis, quibuscum tamquam e carceribus emissus sis, cum iisdem ad calcem, ut dicitur, pervenire*. Las expresiones epigrá-

sector (Lám. VI-1). Parece que se trata de una fachada tripartita: la zona inferior, a la altura de la arena, estaba ocupada por doce *carceres*, seis a cada lado del eje⁶⁹. Las *carceres* aparecen separadas por una pilastra hermaica, cuya función era ocultar los mecanismos de apertura⁷⁰, y cerradas por *cancelli*, posiblemente de madera. Sobre una posible herma aparecida en este área, cfr. *infra*.

El segundo orden está ocupado por otras tantas *cryptae fornicatae*, como la llama Sidonio, o *caenacula*, como Suetonio⁷¹. Son sin duda ventanas de arquería, cerradas por enrejados de bronce, que darían a una galería en la parte posterior, dividida quizá en habitaciones. De Augusto dice Suetonio que observaba los *certamina*, desde los *caenacula* de sus amigos y libertos, de lo que puede pensarse que esta especie de palcos privados eran paralelos en el circo de los *tribunalia* y lugares de honor en teatros y anfiteatros.

En el eje del *podium* o *pulvinar*, y encima precisamente de la *porta pompalis*, se abre un edículo montado sobre cuatro columnas, las dos del fondo representadas en perspectiva (Lám. VI-1). Está coronado por un frontón triangular y lo que parece un arquitrabe visto desde la arena, es decir, por la parte de los casetones. Me parece de interés destacar en este momento que se trata de un templete y no de una tribuna, porque ello creo que refuerza una nueva interpretación sobre la figura representada dentro de él. No sería “el pretor con la *mappa*⁷² en la mano y la otra apoyada en el globo, emblema de soberanía”, como propuso Laborde⁷³. García y Bellido, S. Celestino y A. Blanco⁷⁴ no comentan de este interesante sector del mosaico más que las *carceres*.

El gran mosaico de Piazza Armerina, que representa sin duda el Circo Máximo de Roma, nos ofrece en la zona del *oppidum* una serie de tres templetos o edículos semejantes a los del mosaico italicense (Lám. VII-1). Sobre las divinidades a que estaban consagrados hay alguna discrepancia:

ficas nos dan también indicaciones: *agitare summa quadriga, missus ab ostio quarto, tertio, etc., aurigavit viginti et quattuor annos summa quadriga...* parece que salían mejor situados los que salían del lado derecho de la *porta pompae*, pues quedaban, al situarse en la *alba linea*, por el lado de la *spina* (CASIODORO, *Variar. lib.*, III, 51 (ed. Lyon, 1637, p. 117)). V. el epitafio del auriga Diocles, procedente de Roma (DESSAU, *ILS*, 5827). Este auriga era hispano lusitano, *agitator* de la *factio russata* en época de Adriano y A. Pío.

⁶⁹ Cf. aquí n. 61. Los *ludi circenses* en Itálica debían ser de tanta envergadura como los gladiatorios.

⁷⁰ LABORDE, A. de, *op. cit.*, 33, cita una de estas hermas, procedente de Herculano, según WINCKELMANN. Véase uno de estos mecanismos en el mosaico de Lyon, citado *supra*.

⁷¹ Sidon., *Carm.* 20, 319; Suet., *Aug.*, 45: *Ipse circenses ex amicorum fere libertorumque caenaculis spectabat, interdum ex pulvinari et quidem cum coniuge ac liberis sedens*. AILLOUD, H. (*Divus Aug.*, ed. de Belles-Lettres, t. I, 102) piensa que Augusto veía las carreras desde los comedores de casas próximas al circo. Pero no es lógico, habida cuenta del cuidado que Augusto ponía en que el pueblo no le reprochara los mismo que a César, que despachaba asuntos durante los juegos. Mucho menos admitirían que el emperador no estuviera físicamente en el recinto.

⁷² Los casos en que se ve agitar este lienzo blanco a un magistrado o juez son bien evidentes, desde la tribuna principal o desde la misma pista.

⁷³ *Op. cit.*, 32; PASCAL, J. L., DAREMBERG-SAGLIO, *DA*, s.v., 1189; THOUVENOT, R., *Essai sur la province romaine de Bétique*, Paris, 2.^a, 1973, 649.

⁷⁴ Se entiende, pues, que admiten la opinión general.

Gentili⁷⁵ cree que son Roma en el centro, Hércules a la derecha y Júpiter a la izquierda. Últimamente Andreina Ricci⁷⁶ parece inclinarse por Ceres, *Liber* y *Libera*, atribución que me parece menos consistente.

El mosaico de Bell-lloch (Gerona), que se admite imita también al circo de Roma (Lám. VII-2)⁷⁷ tiene asimismo divinidades representadas en la cabecera: *Dea Roma* junto a una *Lupercalia*, y la pareja Marte-Rea, a ambos lados de un pórtico, adornado con cortinajes, dentro del cual se sienta el pretor de los juegos, que agita la *mappa* en su mano derecha (Lám. VIII-1). El de Barcelona representa sólo las actividades de las carreras en la arena, mientras que en Lyon se trata claramente de una tribuna, cubierta asimismo con cortinajes, ocupada por tres magistrados, uno de los cuales sostiene el consabido pañuelo (Lám. VIII-2).

Tenemos, pues, casos en que el *oppidum* está ocupado por magistrados, y otros en que lo está por divinidades, aunque los magistrados también aparecen. Por lo tanto, no es descartable que el espacio presidencial en los circos tenga un carácter sacro⁷⁸.

En una fotografía tomada con mucho detalle de ese motivo en el dibujo de Laborde (Lám. VI-2), se puede comprobar que la figura no sostiene "un globo" ni lo hace al modo común en época tardía⁷⁹, sino que más bien está apoyada sobre el objeto circular, que me parece más bien una rueda. De ella se distinguen la banda circular dividida en sectores y al menos cuatro de los radios. El brazo derecho está alzado, pero no tiene ninguna *mappa*. Parece llevar una larga túnica sujeta en los hombros y bajo el pecho, que produce tres grandes pliegues. Me parece, en resumen, que puede tratarse de una Némesis.

⁷⁵ *Op. cit.*, fig. 3, lám. VII. Debajo, sobre la cornisa del *oppidum* y a ambos lados del *pulvinar*, se situaban las estatuas de los doce dioses. GENTILI (*art. cit.*), cree que los tres templos estaban fuera del ámbito estricto del circo.

⁷⁶ *Filosofiana*, *op. cit.*, 342 y láms. LVI y LVII. Se basa en Vitr. IV, 7, cuando describe el templo de triple *cella* que, según este autor, estaba elevado sobre el lado del circo que miraba al *Aventino*. Cf. COARELLI, F., *Guida archeologica di Roma*, Roma, 1978, 294; RICCI relaciona este templo en el mosaico con las *Cerealia*, del 12 al 19 de abril, cuando cesaban los cónsules ordinarios y se hacía un reparto de pan, nueces y otros alimentos al pueblo, escena que podría estar representada en el extremo occidental del circo en Piazza Armerina. Sin embargo, lo que se ve en el mosaico no es un templo de triple *cella*, sino tres templos bien diferenciados.

⁷⁷ Cf. el interesante trabajo de BALIL, A., "Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona", *BRAH* 151, 1962, 257 ss., que recoge los más importantes testimonios alusivos a representaciones de circos, e *id.*, *Mosaicos romanos de Hispania Citerior. I. Conventus Tarraconensis. 1.º Ager Emporitanus et Gerundensis* (*Studia Archaeologica*, 12), Santiago de Compostela, 1971. ¿Cabría pensar, siguiendo la tesis de E. Billig y otros, que el mosaico de Bell-lloch imitara el circo provincial de *Tarraco*, muy parecido al Máximo?

⁷⁸ COARELLI, F., *op. cit.*, 292, hablando de Roma. Por otra parte, había una deidad que, al parecer, sí tenía un lugar asignado en los circos: un altar de misteriosa situación (pero no bajo techado) dedicado al dios *Consus*. Según MOMMSEN (*Rhein. Museum* 14, 1859, 79, que no he podido consultar), se le desenterraba regularmente cada vez que había juegos. Lo menciona TERTULIANO (*De spect.*, 8) relacionándolo con "el carro del Sol". La cuadriga al galope sobre el palco principal de Piazza Armerina podría tener una relación, pero no encaja con la afirmación de MommSEN. Otros documentos circenses menores son un indicio, como un fragmento de diptico (DAREMBERG-SAGLIO, *DA*, *ibid.*, 1532) que lleva un letrero sobre la tribuna ...MPA DEORVM, es decir, *[po]m[pa] deorum*.

⁷⁹ O sea, sujetándolo con la palma abierta, en ángulo casi recto con el cuerpo.

Una de las formas iconográficas habituales de representar a esta diosa es con una túnica hasta el tobillo, sujeta en los hombros y en la cintura, llevándose la mano derecha sobre el hombro o el escote del mismo lado⁸⁰, y descansando la mano y brazo izquierdos sobre una rueda (que simboliza, como es sabido, el destino y el tiempo), que, a su vez, reposa o no sobre un pequeño altar.

Así la vemos, por ejemplo, en las estatuillas de Semenoud y Memphis (Egipto), y es un tipo iconográfico corriente en amonedaciones de Roma y Oriente de algunos emperadores, singularmente de Adriano durante casi todo su reinado (Lám. IX)⁸¹. Es cierto, sin embargo, que en ellas suele aparecer alada, pero no olvidemos que la Némesis primigenia, la *Rhamnousia*, no lo era. Es muy ilustrativo en este sentido el pasaje de Pausanias (I, 33,2 y 33,7-8) cuando describe a la Némesis hecha por Fidias para aquel santuario⁸². Es sin duda una dificultad el tener como único documento un dibujo de 1800 de un mosaico que apareció ya en mal estado, pero, a pesar de ello, y vista la precisión con que este autor se ajustó a otros detalles reales, lo que hemos comprobado a través del dibujo de Delgado, creo que puede admitirse que el personaje representado sea la diosa en cuestión. Ello explica también el que no se halle en una tribuna con cortinajes, sino en un edículo o templete.

Pero yo no me atrevería a sostener esta afirmación si no acabara de publicar un trabajo sobre el culto a Némesis que se desarrollaba en el anfiteatro de Itálica⁸³. La naturaleza del culto allí rendido, el sincretismo entre Néme-

⁸⁰ El gesto es antiquísimo en la iconografía de la diosa, pues ya la doble de Esmirna lo hacía. Cf. FLEISCHER, R., "Eine neue Darstellung der doppelten Nemesis von Smyrna", *Hom. Maarten J. Vermaseren*, t. I., Leiden, 1978, 392 y láms. LXXVII-LXXIX, con la bibliografía oportuna. Este ejemplar, de Efeso, hallado en 1975, es similar a otros, con el vestido de tipo esmirniota, de chyton y manto. V. ROLLEY, Cl., en *BCH* 88, 1964, 502 ss.). Pasa a la Némesis egipcia, como veremos, pero no a la griega, que extiende ese brazo hacia delante. Primitivamente parece que era un símbolo de contención de la cólera, pero, como veremos, ya en época tardía no tenía ese sentido. Sobre el gesto, no he podido ver el trabajo de JAHN, O., en *Archäologischer Beiträge*, 1847, 150, n. 33, citado por SCHWEITZER, B., "Dea Nemesis Regina", *JdI* 46, 1931, 186 ss.

⁸¹ PERDRIZET, P., "Le culte de Némesis dans l'Égypte grecque", *BCH* 36, 251 y lám. II; VOLKMANN, H., "Studien zum Nemesis-kult", *Archiv für Religionswissenschaft* 1928, 297 y lám. I. Para las monedas de Adriano, MATTINGLY, H., *Coins of the Roman Empire in the British Museum. III*, Londres, 1966, *passim* y láms. 69,7-74,7, etc.

⁸² Para la restitución de la Némesis de Agorácritos, DESPINIS, G., *Symbolé sté Meleté tou ergou tou Agorákritou*, Atenas, 1971, lám. I. Dice PAUSANIAS que "las antiguas no tenían alas, como las de madera de Esmirna, pero algunos artistas recientes se las han puesto, porque la diosa se manifiesta más como una consecuencia de amor; dan alas a Némesis igual que se las dan a Eros". Me gustaría destacar la importancia de este párrafo para constatar una faceta distinta de la que habitualmente se le da. Para los griegos de esta época no era vengadora, o no sólo eso. Iconográficamente podría decirse que la de Itálica es una mezcla, pues va vestida y carece de alas como la griega, pero no sostiene una pátera y una rama de manzano como ésta, sino que se apoya en la rueda y alza el brazo derecho como la egipcia. Es, en definitiva, un tipo iconográfico tardío. Cf. de paso el parecido con la Némesis de Agorácritos de una estatua femenina colosal poco conocida de Itálica (GARCÍA Y BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal (EREP)*, Madrid, 1949, n.º 244, lám. 169), de la que se dice se halló "en el área del teatro" con el Mercurio y la Diana, en 1788 (cf. *infra*). Y, como dato curioso, el de la figura femenina de la célebre "ara de la salud" de Cartagena (GARCÍA Y BELLIDO, *EREP*, n.º 407, lám. 288 izq.), cuya mano derecha se posa también sobre el escote, en lo que podría ser el característico gesto nemesiaco, mientras sostiene en la izquierda una rama de árbol (¿manzano, olivo?).

⁸³ Cf. nota 2.

sis-*Caelestis* y Némesis-Diana, el tipo de exvotos y de dedicantes, no hacen pensar en una devoción de gentes humildes como podían serlo los gladiadores⁸⁴, sino en la de magistrados y sacerdotes en ocasión de entrar o salir de sus cargos⁸⁵.

Entonces es sólo hasta cierto punto sorprendente volver a encontrar a la diosa en el circo de la misma ciudad, ocupando el centro del *oppidum*, como verdadera patrona de los *ludi*. Némesis recibía, pues, en Itálica, una veneración muy especial, aunque por el momento ignoremos la causa de esta predilección. Quizá haya que relacionarla con la también demostrada preferencia de Adriano, entre 119-138 d. C., por las acuñaciones con reversos dedicados a ella (cf. *supra*). Hay que añadir ahora que su papel en el circo estaba plenamente justificado, y no por su sentido vengador y castigador de excesos, que habitualmente se suele esgrimir, sino por lo que Némesis tiene de diosa del devenir, señora del tiempo y del destino, especialmente en época tardía. Ya la poesía alejandrina no creía en la diosa como castigadora de la $\nu\beta\rho\zeta$, y con frecuencia la identificaban con *Adrasteia*, es decir, la fuerza de las cosas, como se ve en varias fuentes⁸⁶. Ello viene a insistir en un tema que páginas más atrás mencionamos: el del peculiar papel asignado al edificio circense como plasmación material de una completa concepción cósmica. No voy a detenerme ahora en toda la cosmología que subyace en el circo. Sobre ello se escribieron muchas páginas en la Antigüedad, a las que me remito⁸⁷.

En tal doctrina se inscriben las doce *carceres*, que representan los doce signos del Zodíaco, los doce dioses (que aparecen en Piazza Armerina, también en el *oppidum*) y los doce meses del año; los siete graderíos y las siete vueltas que habían de hacerse en cada carrera⁸⁸, los siete planetas y días de la semana. Las vueltas se marcaban con siete ovas y siete delfines, los cuales tenían también su significado⁸⁹. Las cuatro factiones o equipos, que representaban con sus colores a cada estación del año, aparecen en Itálica también en forma de niños, como era corriente en el siglo III d. C.⁹⁰, en cuatro

⁸⁴ *Ibid.*, 193.

⁸⁵ Con ocasión del *munus gladiatorium*, obligatorio en los magistrados anuales. Se establece allí una relación con la buena o mala suerte.

⁸⁶ LEGRAND, A., en *DA*, s.v. *Nemesis*, 54: *Antología Palatina* 223-4; Strat. 160; Plan. 221, 263. Amm. Marc., XIV, 11, 25. Para la identificación con *Adrasteia*, Estrab. XIII, 588; Suid., s.v. *Adrasteia Nemesis*; Harpor. s.v. *Adrasteian*; *Ant. Pal.* XII, 160 (frag. Menand.). No he podido consultar el trabajo de POSNANSKY, J., "Nemesis und Adrasteia", *Breslauer Philolog. Abhandl.*, 1892.

⁸⁷ Singularmente, COOK, A. B., *Zeus. A Study in Ancient Religion*, Nueva York, 2.^a, 1964, t. I, 272 ss.; CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire chez les Romains*, Paris, 1966, 14, 256, 457-468, 482, n. 4. 489-490; WUILLEUMIER, P., "Cirque et astrologie", *Mél. d'Archéologie et d'Hist.* XLIV, 1927, 184 ss., espec. 193. Para él, el conjunto de la doctrina perpetuada en los escritores tardíos remonta a Suetonio, que dedicó a sus dos pasiones una de sus obras perdidas. Con ello se establece la clara intención en la Antigüedad de ver el circo como símbolo del Universo. Entre las más importantes fuentes antiguas en este sentido, Tert., *De spect.*, 8-9; Casiod., *Var. libr.* III, 51; Isid., *Etymol.* XVIII, 28, etc.

⁸⁸ Salvo un lapso de tiempo en que Domiciano las redujo a cinco, las carreras normales constaban de siete vueltas: Auson., *Epitaph.*, 35, 2: *septenas solitus victor obire vias*.

⁸⁹ Cf. *infra*, nota 98.

⁹⁰ Como en otros mosaicos, en Itálica se representa sólo una biga por cada *factio*. Niños represen-

de los 36 medallones que rodean la arena en el mosaico. Las nueve musas que, asimismo en medallones, se distribuyen alrededor del tapiz del circo, representarían la armonía de las esferas celestes, en una concepción que procede del pitagorismo. La misma arena es la imagen de la tierra, el euripo del mar, el obelisco central la cima del cielo, las *metae* los límites de Oriente y Occidente, y así *ad infinitum*⁹¹.

Véase, pues, hasta qué punto resulta coherente y lógico que todo ese universo en miniatura esté presidido por la diosa dueña del orden de las cosas y el destino de los hombres. Bajo la tutela de Némesis se cierra el círculo emblemático del circo, y a cada uno la diosa distribuirá la justicia merecida, el *νεμεν* que le dio nombre⁹².

Quisiera aún hacer algunas breves consideraciones sobre aspectos interesantes de este mosaico, documento iconográfico que no ha recibido aún el estudio que merece. En la zona de la *porta triumphalis*, dentro y fuera de la misma, hay dibujados tres hombres desnudos o semidesnudos (Lám. X-1). S. Celestino, para quien es uno solo, cree que puede tratarse de un vendedor ambulante como los que se ven en Pompeya⁹³. Sin embargo, estos hombres dan la impresión de ser meros esclavos auxiliares, o gladiadores *gregarii*, que luchaban sin uniforme. En el lado izquierdo hay una gran crátera, y toda la escena está salpicada de plantas de ambiente húmedo. Quizá con todo ello se ha querido describir la proximidad del *Baetis*. El hombre del lado derecho sostiene un extraño objeto, que a lo que más se parece es a un reloj de sol⁹⁴. Parece, pues, que el mosaísta pretende una localización exacta del edificio.

En el margen superior izquierdo de la misma escena aparecen dos nombres: *Mascel* y *Marcianus*. A pesar de su coincidencia parcial con uno de los nombres de los *graffiti* del teatro que mencioné al comienzo de este trabajo, y a la que Celestino y Blanco dan tanta relevancia, no creo que tengan que ver forzosamente. *Marcianus* es un cognomen extremadamente corriente y no veo que aquí se trate de nombres de auriga ni de caballo, ya que cuando así es, el nombre se dispone sobre la grupa o junto a los caballos o los

tando estaciones en la misma Itálica, por ejemplo, en el mosaico del Nacimiento de Venus (*art. cit.* en n. 4). CAMERON, A., entre otros autores, ha dedicado muchas páginas al complejo mundo de las *factiones* circenses y su trasfondo socio-político, singularmente en *Porfirius the Charioteer* (Oxford, 1973) y *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium* (Oxford, 1976). En esta última (p. 58-60) puede verse la discusión sobre la relación entre astrología y circo, y la posibilidad, muy interesante y ya expresada por DUMÉZIL, G. (*Rituels Indo-Européens à Rome*, Paris, 1954, 55) de que los colores representaran, antiguísimamente, las tribus urbanas primitivas.

⁹¹ CUMONT, F., *op. cit.*, 256; WUILLEUMIER, P., *loc. cit.*, se extiende, a propósito de nuevos papiros, sobre los textos conocidos y sus derivaciones.

⁹² FARNELL, L. R., *The Cults of the Greek States*, Nueva York, 1895 (1977), 487 ss.; CANTO, A. M., *art. cit.* en n. 2, 188. Sobre el carácter cósmico de Némesis en el Bajo Imperio, PARIBENI, E., "Nemesi", *EAA*, t. V, 406.

⁹³ Concretamente, en la lucha campal en el anfiteatro, donde en primer plano se ven puestos de venta ambulante (CELESTINO, S., *art. cit.*, 377).

⁹⁴ PASCAL, J. L., *art. cit.*, 1201, describe vívidamente el bullicio y la actividad que rodeaba al circo. Pero aquí puede que simplemente se esté dibujando, como referencia, el lugar real que ocupaba un *horologium* en Itálica.

aurigas⁹⁵, pero no como aquí, a un lado y tan lejos de las escenas hípicas. Mas bien me inclino a creer, con Bellido⁹⁶, que son los nombres de los artesanos musivarios. La ausencia de *fec(erunt)* o expresión similar no me parece definitiva, ya que hay una gran laguna inmediatamente debajo donde pudo perfectamente haber ido el verbo, incluso con otro nombre de artífice.

Por lo que respecta a la *spina* central, falta precisamente en toda su longitud. Hay que imaginársela llena de agua, como lo estaría en Mérida⁹⁷ y salpicada aquí y allá de *aedicula*, altares, esculturas, ovas y delfines⁹⁸. En los extremos tendría las canónicas *metae*. De esta decoración sólo nos queda en el mosaico, hacia el lado derecho, un Eros portando una corona en su mano diestra situado sobre una columna (Lám. XI-1). En la *arena* hay escenas y personajes típicos: carros propiamente dichos sólo hay dos, deben faltar otros dos: el vencedor, entrando en la *alba linea*, que estaría arriba, y uno más en el registro inferior. De los dos carros que se ven, no muy afortunados de reproducción, uno está vacío por haberse caído el auriga, que aparece auxiliado por dos compañeros, y el otro, deshecho, representa el clásico *nausfragium* en el lado derecho, junto a lo que podría ser representación plana de una *meta*⁹⁹. Un auxiliar trae del bocado a uno de los caballos, que ha salido suelto. En el extremo, un *tubicen* toca la trompeta a la señal del juez,

⁹⁵ Así es el caso en todos los mosaicos que he consultado, por ejemplo, el de Barcelona o el de los caballos del Antiquarium de Cartago (SALOMONSON, J. W., *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage*, La Haya, 1965).

⁹⁶ GARCÍA Y BELLIDO, A., "Nombres de artistas en la España romana", *AEspA* 28, 1955, 3 ss. Para los de Itálica, n.º XVI-XVII, p. 12 y fig. 8, con el análisis antroponímico.

⁹⁷ Se mantuvo hace tiempo una discusión sobre la expresión *aquis inundari* de la línea 7.^a de la inscripción constantiniana del circo de Mérida. La idea de que se había habilitado para *naumachia* era la más extendida (por ejemplo, en ALMAGRO, M., *Guía de Mérida*, Madrid, 1965 (1972), 53). En 1976, CHASTAGNOL, A. (en el trabajo citado en n. 16, 265), dice que lo de la *naumachia* es difícil de admitir, y cree que lo que se llenó de agua fue el *eurippus* o, para él, el canal que separa el graderío de la *arena*, y los estanques de la *spina*, aunque luego, en su traducción del epígrafe, dice sólo (p. 268): "rodeó de aguas". GIL, J. ("Notas de lectura"), *Revista de Filología Clásica de la Univ. Complutense de Madrid*, VIII, 1975, quiso mantener una lectura distinta: *aquis mundari*, que significa todo lo contrario, pues es vaciar o achicar las aguas. La interpretación de Gil no puede admitirse porque la lectura en la pieza es muy clara, y porque *inundare*, en un circo, es una expresión muy lógica. Sobre estos extremos me gustaría recordar que se comenzó a hacer *eurippus*, como en los anfiteatros, en el circo, en época de César, como lo cuenta Suetonio (*Iul. Caes.*, 39), pero el espacio se volvió a recuperar con Nerón, ya que el circo no ofrecía tanto peligro para los espectadores como las fieras en el anfiteatro, y el canal era causa de accidentes para los carros. De ahí que me permita sugerir que en el circo de Mérida se volvieron a llenar de agua sólo los estanques que adornaban el interior de la *spina* o *eurippus*, como se ve en los mosaicos de Barcelona, Lyon, Volubilis o Piazza Armerina. Las *fabricae novae ornamentorum* repuestas por el *comes Ti. Flavius Laetus* deben ser toda la serie de templetes, estatuas, arquitebas para ovas y delfines, *metae*, etc., que adornaban el euripo, y las huellas de cuyas cimentaciones permanecen aún a todo lo largo de la *spina* del circo de Mérida.

⁹⁸ La relación de las *ovae* con Némesis es conocida. V., por ejemplo, KERÉNYI, Ch., *La Mythologie des Grecques*, Paris, 1952, 106 ss. Leda en realidad fue sólo guardiana del huevo o los huevos engendrados por Némesis, de los que nacieron Helena, Castor y Polux. PICARD, Ch., "Némesis et le cygne", *RE* 35-36, 1950, 191, para el estudio de un mango de espejo de bronce del M.A.N. Estanques y delfines, por otra parte, estaban consagrados habitualmente a Neptuno (LYD., *De mens.*, IV, 30), ya que simbolizaban el mar (CASIOD., *loc. cit.*).

⁹⁹ Aunque dan en el mosaico impresión de proas, parecen, claramente, una representación con tosca perspectiva de las tres bellas bornas en bronce. En todo caso, no corresponden al *nausfragium* vecino.

indicando posiblemente el final de la carrera. Este juez, que sí es el de los juegos, o al menos el de pista, aparece dos veces en los dibujos de Laborde (Lám. IV-1 y XI-1 y 2)¹⁰⁰. Su vestimenta es la de un magistrado, blanca con franjas púrpura, y se ve cómo agita la *mappa*, proclamando al ganador¹⁰¹. Por otra parte, está situado a la altura de la línea de llegada, y delante de la zona donde debía estar emplazado el palco del *editor ludis*, en un lateral inmediatamente delante de la meta, como en Roma (Circo Máximo) o Mérida (donde el sector tiene diferente subestructura). El auriga del *naufragium* yace aplastado, posiblemente muerto, bajo el peso de uno de sus caballos, y un *desultor* ha montado al otro para dominarlo¹⁰² (Lám. XII-1). La accidentada carrera ha terminado, y Némesis ha hecho justicia¹⁰³.

Hasta aquí mis consideraciones sobre la posible localización del circo italicense y la extensión del culto de Némesis no sólo a los *munera* gladiatorios, sino también a los *ludi* circenses, en Itálica, a través de la reinterpretación del célebre mosaico perdido. Como es natural, sólo unas prospecciones y/o excavaciones arqueológicas en el área podrán venir a confirmar o desautorizar la hipótesis. Pero antes de terminar, voy a traer a colación un dato, hasta ahora inadvertido, que llega de la observación directa de F. Zevallos y J. Matute, en los siglos XVIII y XIX respectivamente.

Se trata de un comentario hecho a propósito de unos restos de edificios vistos, antes de 1827, en la zona del teatro. Siempre se ha interpretado como confirmación del lugar donde estuvo éste, pero de hecho Matute mezcló con las suyas propias las observaciones anteriores de Zevallos, y de una lectura atenta se deduce que hablan de dos edificios distintos¹⁰⁴. El análisis correcto del párrafo es, sin embargo, difícil: "Uno de estos dos teatros (el otro lo sitúa él en la *nova urbs*) estuvo, á lo que me parece al oriente de la ciudad, arrimado al barranco ó recuesto que está hoy sobre el lugar de Santiponce... en frente de donde parece que hubo alguna puerta principal de la ciudad... un ancho semicírculo, con gradas que bajan hacia la dicha puerta...", dice Zevallos, y Matute lo recoge y añade: "...esto es, la que llaman Era del Convento, pues allí se advierten *otros* indicios de una grandiosa fábrica de ladri-

¹⁰⁰ En la lámina general de Laborde (aquí lám. IV, 1), el juez está en su sitio, junto a la línea de meta. Pero en las de detalle lo incluye, para aprovechar espacio en su lám. XI, como fragmento suelto (aquí lám. XI).

¹⁰¹ Livio, 34; también los ediles podían ir de blanco (Joven., *Satyr.* III, 179). También Sil. Ital., XVI, 42: *...interea metis, certus iam laudis, agebat sese Panchates, et proemia prima petebat...* Es curioso cómo el uso de un pañuelo blanco, ahora usado por el público, decide el premio en los cosos taurinos actuales.

¹⁰² Los *desultores* (PASCAL, *loc. cit.*), actuaban también independientemente, pero aquí creo que se trata de auxiliar los resultados del *naufragium*, ya que el caballo que monta lleva colgando, como arrancadas, las bridas y parte del atalaje del carro.

¹⁰³ No opinaba así un gladiador muerto en Verona (CIL V, 346, Dessau, ILS, 5121): *...planetam suum procurare vos moneo, in Nemese (sic) ne fidem habeatis, sic sum deceptus...*

¹⁰⁴ MATUTE, J., *op. cit.* en n. 6, 34: recoge, entrecomilladas, frases del P. ZEVALLOS (cf. n. 58), que encontramos en efecto en el libro de éste (publicado en 1886, *cit.* en n. 5, 89), pero entre medias incluye sus acotaciones propias, con lo que el resultado es un poco confuso.

llo, cuyas trazas manifiestan su magnificencia... se encuentran, pues, dos piezas, una en rectángulo de 54 pies de ancho y 66 de largo, de la que se distingue el arranque de los muros, y otras menores en rededor, que sin duda eran partes del mismo edificio. De ésta se pasa á otra, uno de cuyos muros es curvilíneo (no dice *circular*), de 36 pies de fondo y 48 de ancho, en que se advierte un fortísimo arco, que dirigía a otra estancia, hasta ahora no descubierta; y en su área se encuentran trozos de enormes columnas, y uno en particular de cuatro varas...". Vuelve Matute ahora a intercalar frases de Zevallos, y algo más abajo vuelve a decir: "...inmediato á este lugar no ha mucho que se sacó un hermoso fragmento de mármol blanco, muy bien pulimentado, de seis palmos de alto y cerca de dos de ancho, tirando á cuadrado, que no me atreveré a decir si era un Hermes... está superado por un busto varonil hasta la cintura, ceñido con una zona ó faja y cubierto con la clámide o paludamentum... nos parece piel de león en medio relieve y un extremo de ella, terminado con la garra, que cae desde la faja y cubre lo que entendemos por columna...".

Y, en efecto, en su lámina 19, p. 119, con el núm. 5, da un rudimentario dibujo (Lám. X-2) de esta pieza, cuya función me parece tiene pocas dudas: se trata de una de las grandes pilastras hermaicas, que servían para cubrir los mecanismos de apertura y cierre de las *carceres*¹⁰⁵, dispuestas de pie entre cada dos de ellas. En los circos con *oppidum* lúneo, como el mismo Circo Máximo al principio¹⁰⁶, iban pintados¹⁰⁷, pero en los de piedra podían tomar la forma escultórica de un hermes o una cariátide. En varios de los monumentos circenses pueden verse estas pilastras, pero ¿dónde nos fijaremos mejor que en el mosaico de Itálica? Y, en efecto, vemos que en el mosaico las *carceres* están separadas por pilastras hermaicas masculinas, bastante grandes (Lám. VI-1), aunque el mosaísta no dé el detalle del ropaje hercúleo. La escultura hallada según Matute a comienzos del pasado siglo era bastante alta: 1,26 m. de alto por 0,40 m. de ancho, y se convertía en pilar cuadrado debajo de la cintura. Si a la herma le faltaba la cabeza y bastante parte del pilar inferior, si hacemos caso del dibujo de Laborde y de su propia funcionalidad, el conjunto completo podría medir muy bien los dos metros. Esta sería una altura adecuada para el exterior de las *carceres* (en su interior serían más altas), lo que hace verosímil que pueda tratarse, como creo, del hallazgo de una de las hermas del circo de Itálica, en cuya área, como vemos, apareció¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Amm. Marc., 19 y 6: *versatilibus repagulis, omnes uno clausi repagulo*; Lucan., I., 295: *pronisque repagula laxet*.

¹⁰⁶ COARELLI, F., *loc. cit.*, con bibliografía.

¹⁰⁷ Quizá una buena parte de los circos fueran de madera. Ello explicaría que no nos lleguen con facilidad, y mucho menos las posibles pilastras pintadas.

¹⁰⁸ MATUTE no dice qué fue de esta escultura. No recuerdo nada similar entre los fondos del Museo Arqueológico de Sevilla y colecciones privadas que conozco. Tampoco la encuentro en las *EREP* de GARCÍA Y BELLIDO.

Esta noticia hay que unirla a la que mencioné en primer lugar. Matute identifica también los graderíos y los potentes muros que había visto Zevallos y que, en efecto, serían los de la parte alta del teatro, actualmente excavado y en proceso de restauración¹⁰⁹. Pero advierte que éstos serían los de la “Era del Convento”, porque él allí había visto otros... y éstos que describe no pueden corresponder al teatro, cuya *orchestra* estaba para entonces totalmente enterrada, a unos 20 y más metros del nivel del suelo. Tampoco las referencias a las numerosas columnas rotas es fácil que aludan a las del teatro, por la misma razón. Por otra parte, habla de “fábricas de ladrillo”, y las del teatro no lo son. De todo ello cabe deducir que las referencias de Zevallos eran a la parte alta del teatro¹¹⁰, y las de Matute posiblemente al circo. Es más difícil decidir a qué parte de él. Las medidas que menciona para las “estancias” (18,50 x 15 m. la primera y 13,28 x 10,68 m. la segunda) tienen el inconveniente de ser parte de un edificio semienterrado y de no saberse bien a qué orientación se refieren. Lo único fiable es la referencia al muro “curvilíneo”, como en efecto sería el *oppidum* por su parte interior. Y, en este caso, las estancias “menores”, “en rededor”, serían las *carceres*, y el “fortísimo arco” sería el de la *porta pompae*, por donde entraba la procesión previa a los *ludi*, situado efectivamente en el centro, debajo del templete de Némesis, pero cuyo detalle, por desgracia, nos impide ver una gran laguna en el mosaico. Mas confróntese con la disposición similar del de Roma (Lám. VII-1), o en Lyon, éste de madera, más primitivo y por ello adintelado (Lám. VIII-2). La “estancia hasta ahora no descubierta” sería ya la arena. Esta también es la explicación de que en el área se encuentren trozos de “enormes columnas”¹¹¹. Una de las cuales medía, según él, al menos 3,36 m.

Pocas veces hay la suerte de encontrar una posible confirmación directa a una hipótesis, pero creo que en esta ocasión las dos noticias de Matute, de 1827, leídas desde este nuevo punto de vista, parecen venir a apoyar la verosimilitud de la localización que acabo de proponer.

Finalmente, me gustaría reseñar aquí algo sobre la proximidad al área del circo de dos sensacionales esculturas italicenses: el *Hermes Dionysophoros*¹¹² y la Afrodita *Anadyomene*¹¹³, hallados respectivamente en 1788 y 1940 “en el área del teatro”. Tradicionalmente se pensaba que debían deco-

¹⁰⁹ *Art. cit.* en n. 37 y, recientemente también, JIMÉNEZ, A., “Teatro de Itálica. Primera campaña de obras”, *Itálica cit.* 277 ss.

¹¹⁰ Allí realizaron excavaciones, puesto que las gradas eran visibles, BONSOR, G., antes de 1898, y COLLANTES, F., hacia 1940 (LUZÓN, *art. cit.*, 184).

¹¹¹ Que difícilmente procederían del teatro, cuya forma actúa de embudo en cuyo fondo se recogen por fuerza las piezas caídas en sucesivas destrucciones. En cambio, el circo es un edificio relativamente bajo y con poca estructura proporcional, lo que lo hace muy débil para resistir los avatares del tiempo.

¹¹² GARCÍA Y BELLIDO, A., *EREP*, n.º 64.

¹¹³ *Id.*, *ibid.*, n.º 40. De la misma área procede la escultura femenina mencionada en la n. 82 y la también célebre y soberbia Diana cazadora (*ibid.*, n.º 155).

rar la parte alta de éste¹¹⁴, aunque ya se han expresado dudas al respecto¹¹⁵, por la dificultad de que la mejor ornamentación de los teatros solía concentrarse en el pórtico y la *scaenae frons*, ambos a demasiada profundidad en el caso de Itálica. Pero, ¿cabría pensar que en Itálica se imitó del Circo Máximo algo más que el edificio? Recordemos que en Roma, a ambos lados del Circo había varios templos: en el lado del *oppidum*, a lo largo del *clivus Publicius*, los de *Ceres*, *Liber* y *Libera*, y, al extremo opuesto, los de Mercurio y *Venus Obsequens*¹¹⁶. Tenemos en Itálica documentados en la zona dos epígrafes a *Liber Pater*, referencias a un templo de *Ceres*¹¹⁷, y las dos espléndidas estatuas de Mercurio y *Venus*, procedentes “del área del teatro”, o, lo que es lo mismo ahora, “del área del circo”.

Si esto fuera así, el programa urbanístico de la *vetus urbs* de Itálica, imitando la colocación en Roma de los antiguos templos vecinos al Circo Máximo, iría, en su carácter “romano”, mucho más allá de lo que venimos pensando¹¹⁸.

Espero que este trabajo sirva, al menos, para estimular el interés por el estudio de la *vetus urbs*, hoy totalmente enterrada bajo Santiponce, hasta conseguir la expropiación completa de la zona, tantas veces intentada como frustrada, y que debe conservar documentos sensacionales sobre el pasado de esta “pequeña Roma” en Hispania que fue Itálica.

NOTA DE LA AUTORA.—Este trabajo fue terminado en abril de 1984. No he podido por ello utilizar el recientemente aparecido libro del Dr. J. H. HUMPHREY, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Berkeley, Los Angeles, 1986, que toca con extensión muchos de los temas que aquí trato, y al que hubiera hecho numerosas referencias.

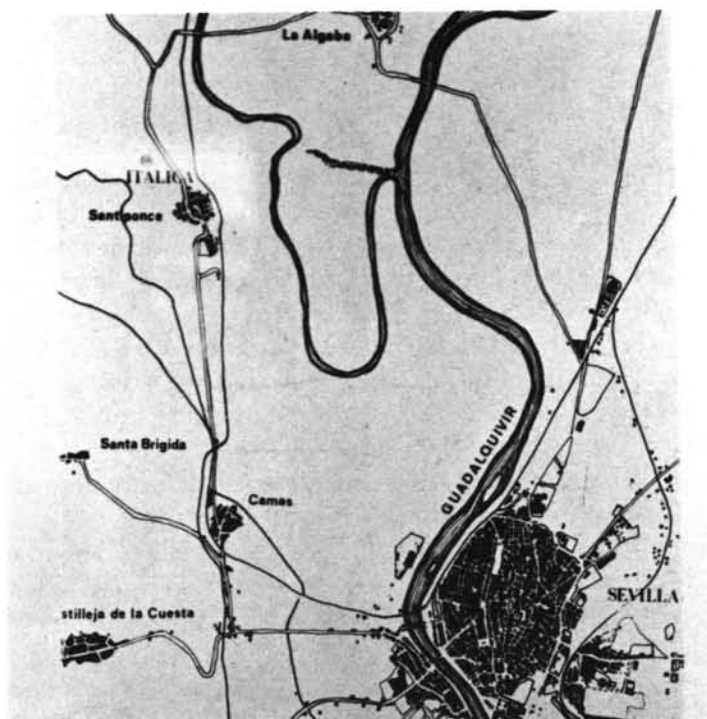
¹¹⁴ Id., *CAAI*, 146.

¹¹⁵ LUZÓN, J.M., *art. cit.*, 183.

¹¹⁶ COARELLI, F., *loc. cit.*, 293 y 294.

¹¹⁷ CANTO, A. M., *Epigrafía, cit.*, *passim*.

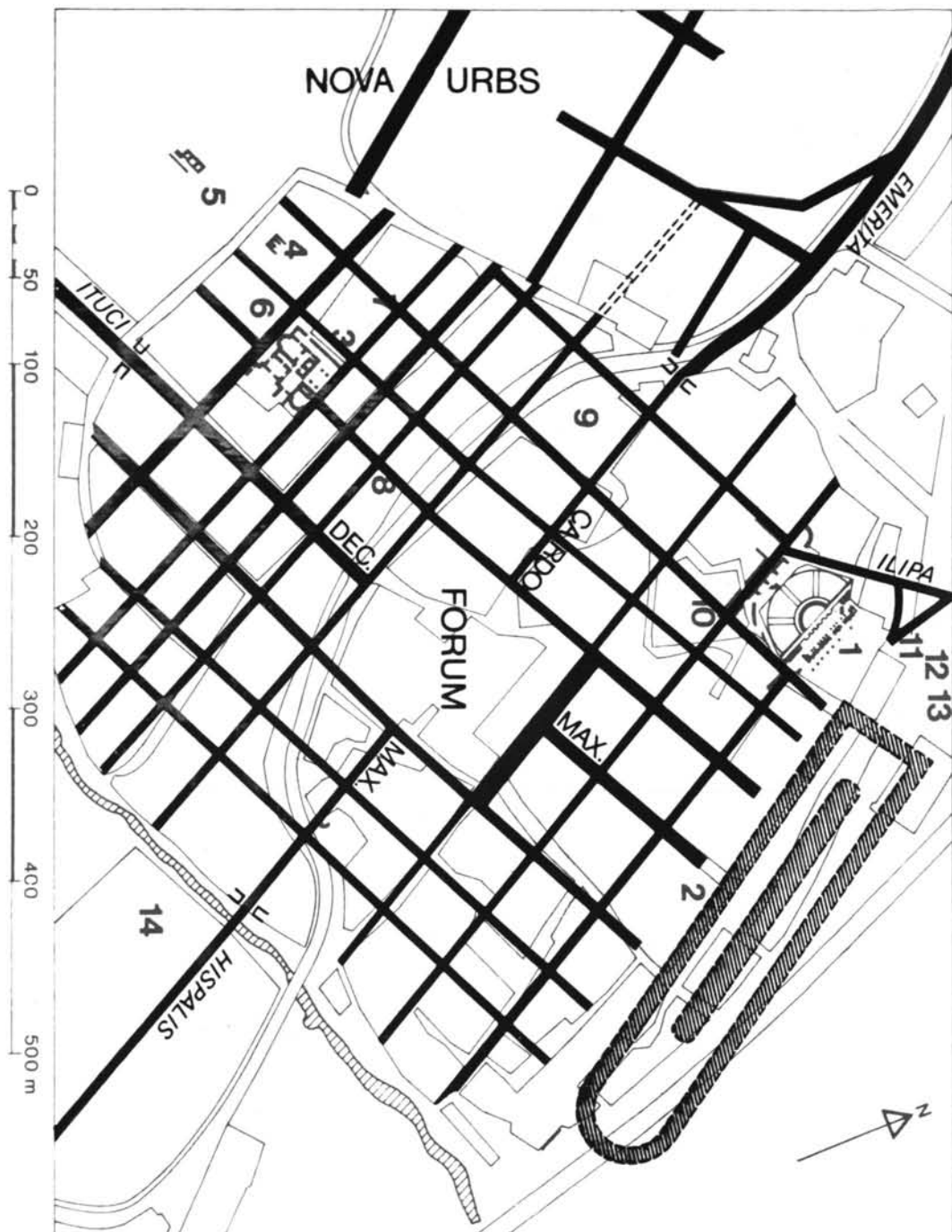
¹¹⁸ Ninguna ciudad hispana, ni aun las tres capitales de provincia, disfrutó del permiso para acuñar reversos de los utilizados por Roma (CHAVES, F., *Las monedas de Itálica*, Sevilla, 1973). El prestigio de Itálica duró casi durante toda su vida efectiva, y pervivió en la diócesis visigoda y en las leyendas árabes.



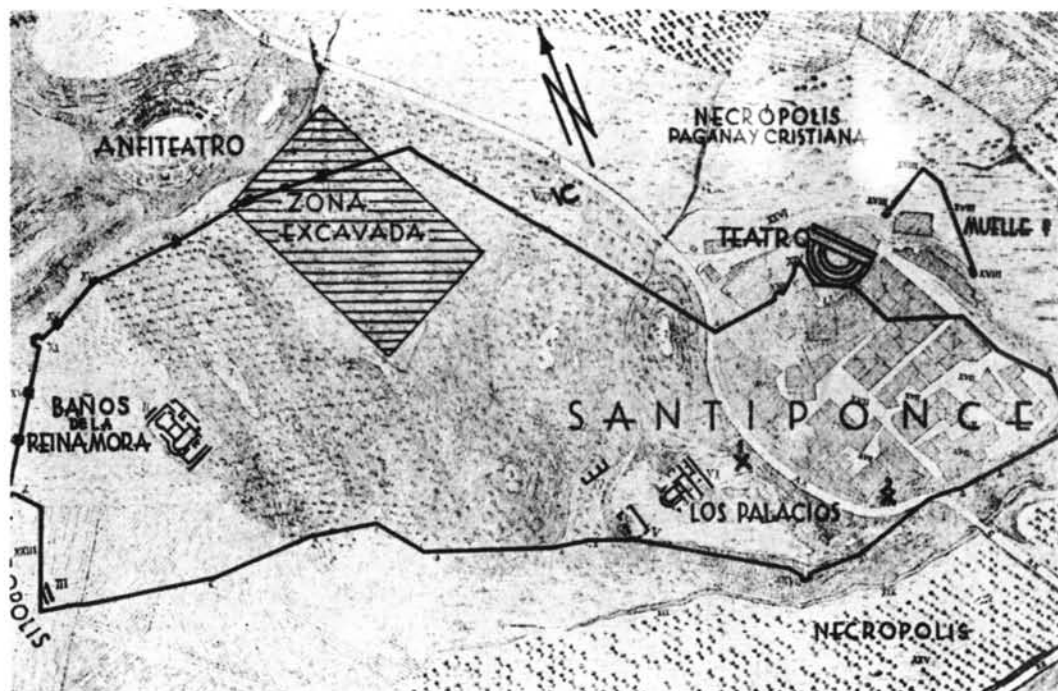
1



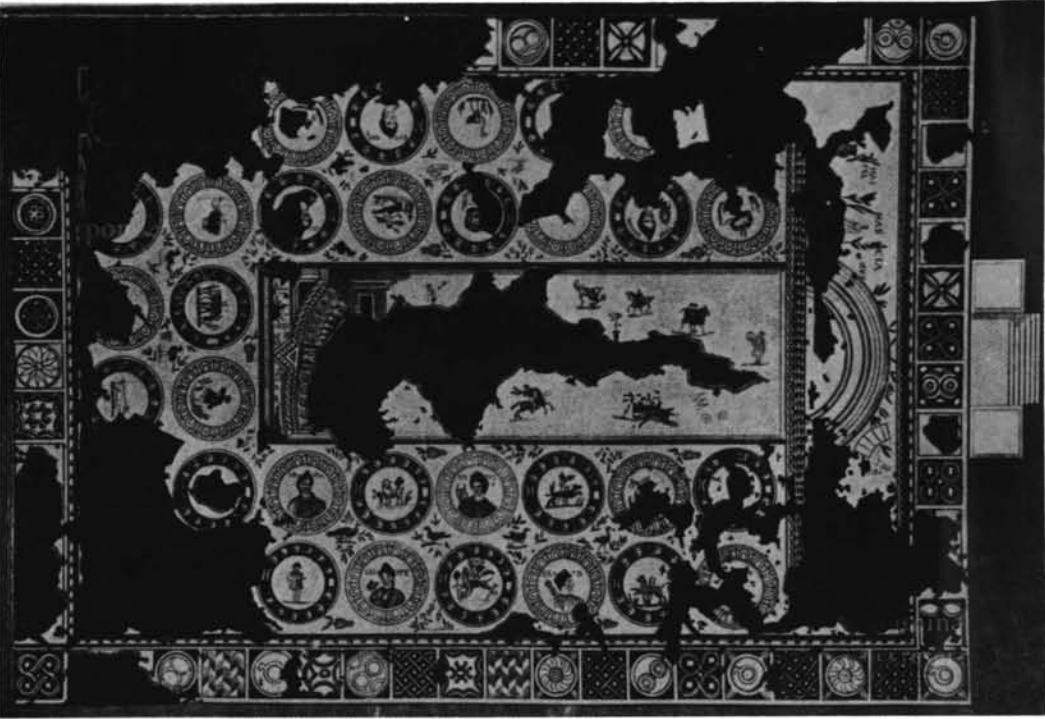
1. Situación geográfica de Itálica.—2. Fotografía aérea de 1956. A la derecha, el casco urbano de Santiponce. A la izquierda, anfiteatro y, en medio, los terrenos de la *nova urbs*.



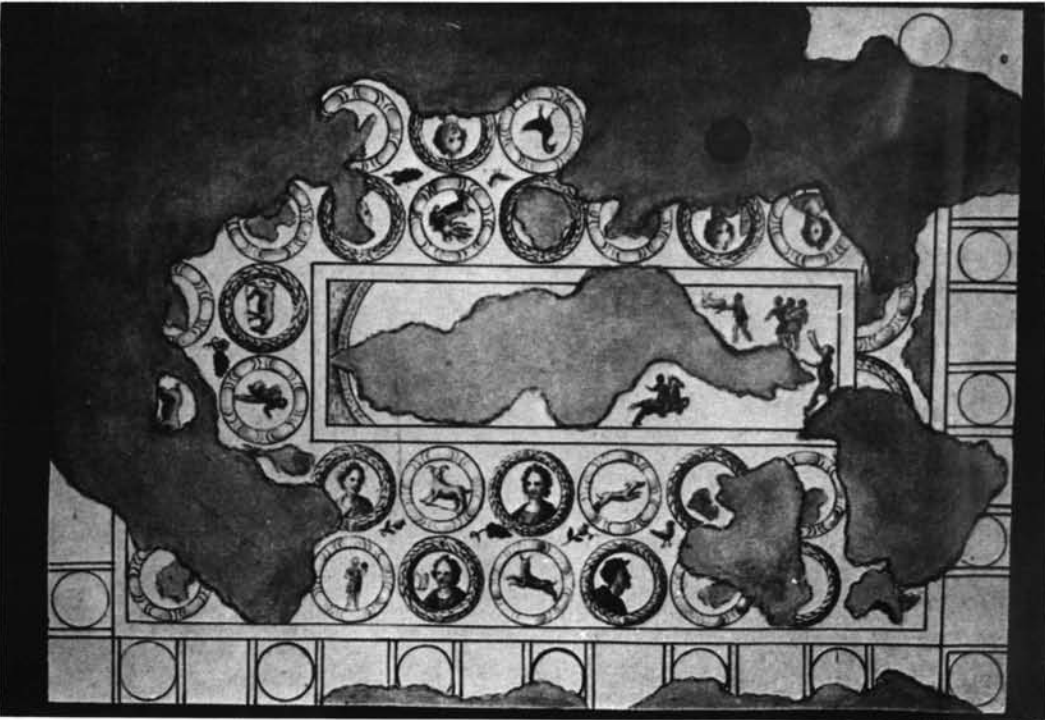
Restitución, según la autora, de la *vetus urbis* de Itálica sobre el plano del actual Santiponce, con la posible situación del circo. (Dibujo de U. Städtler, DAI Madrid.)



1. Plano del conjunto de Itálica, hecho en 1876 por Demetrio de los Ríos. "Muelle" señalado con el n.º XVIII.—2. Plano de 1902, debido a Pelayo Quintero.

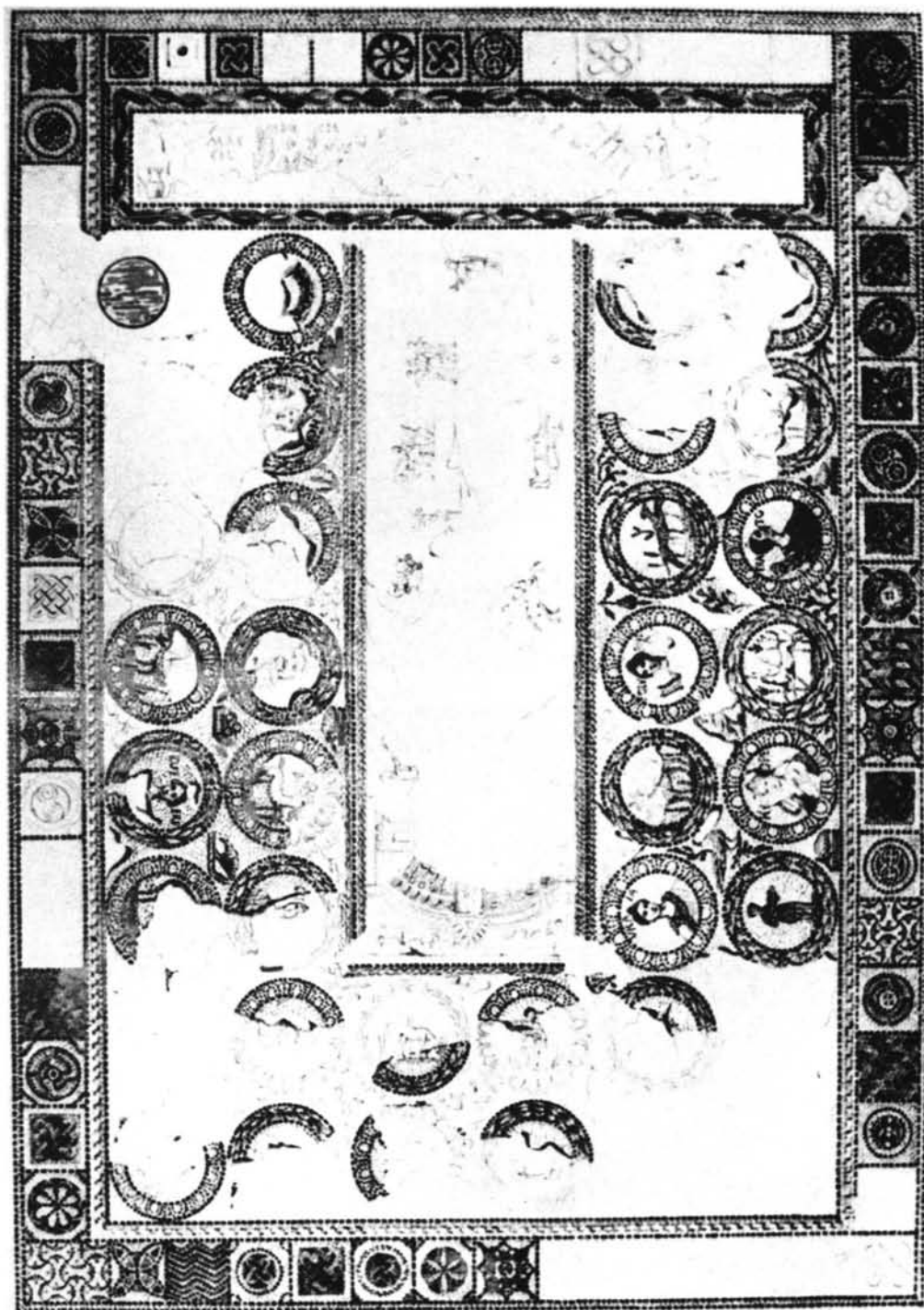


1

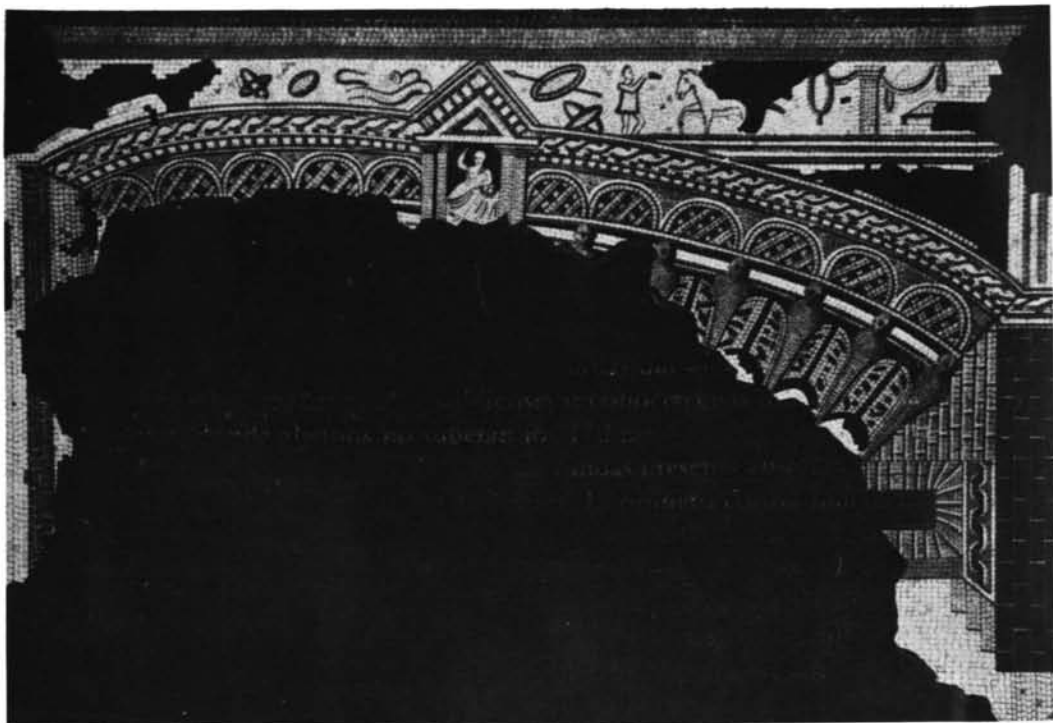


2

1. Vista general del mosaico del Circo y las Musas, debido a Alexandre de Laborde.—2. Dibujo del mismo mosaico, conservado en la Real Academia de la Historia.



El mosaico del Circo y las Musas, en dibujo de Demetrio de los Ríos siguiendo el de F. Delgado en 1818. (Foto cortesía del Museo Arqueológico de Sevilla.)

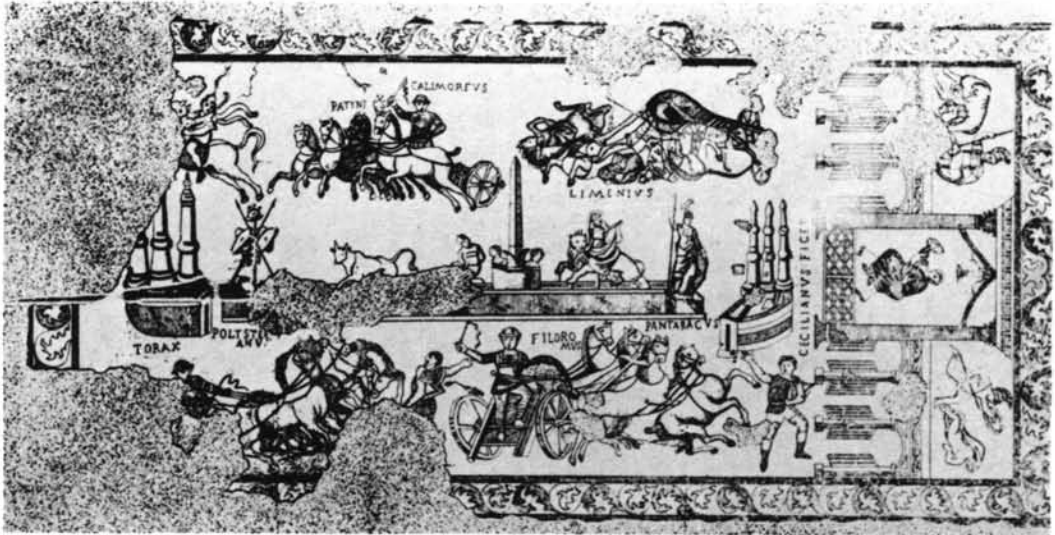


1



2

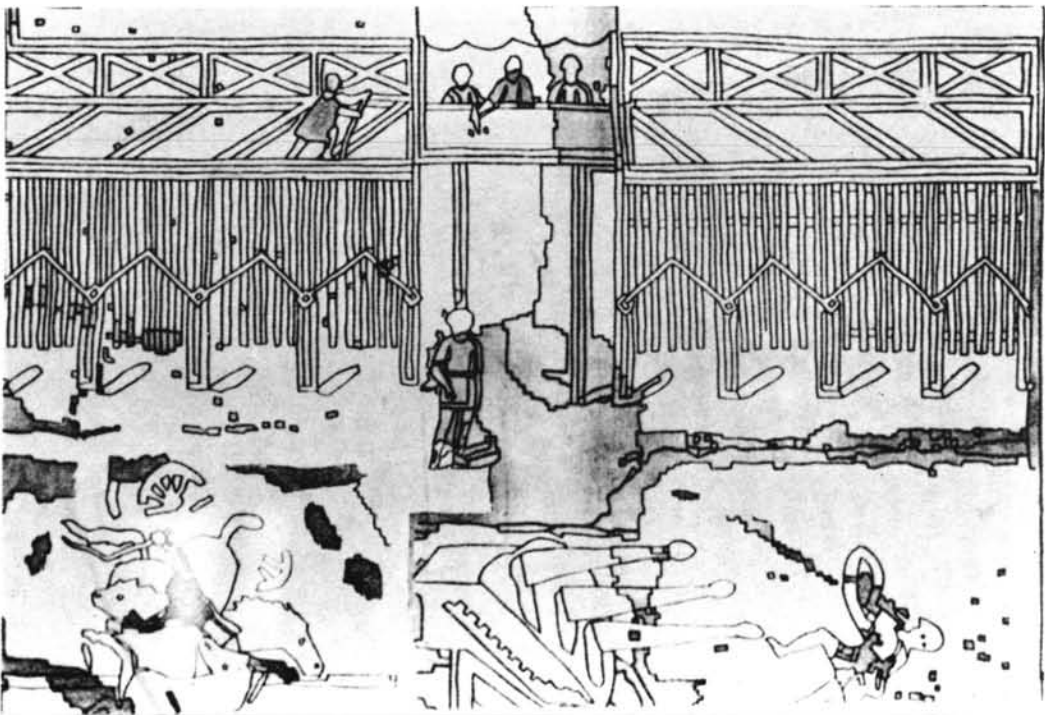
1. Cabecera del circo, según Laborde.—2. Detalle del edículo que ocupaba el centro del *oppidum* en el circo.



1. Cabecera del Circo Máximo en el mosaico de Piazza Armerina.—2. El mosaico del circo de Torre Bell-Iloch (Gerona), según dibujo de Padró.



1

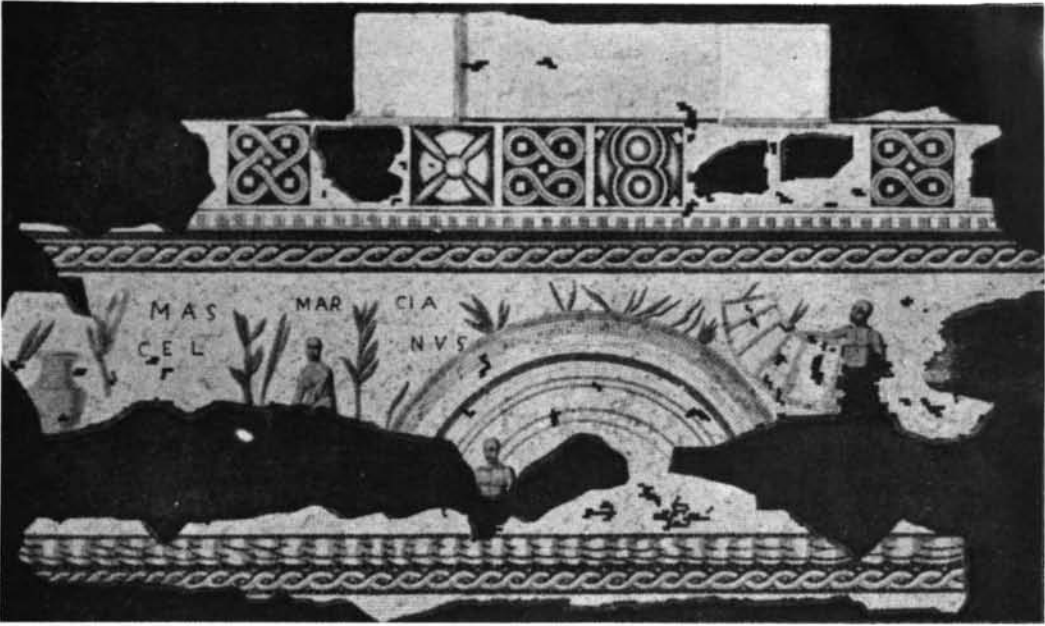


2

1. Detalle de la cabecera del mosaico de Bell-lloch.—2. Detalle de la cabecera del circo en el mosaico de Lyon.



1 a 4. Diversas monedas de Adriano, cos III, los núms. 1, 2 y 4 con reversos dedicados a Némesis; la núm. 3 a la Némesis doble de Esmirna.

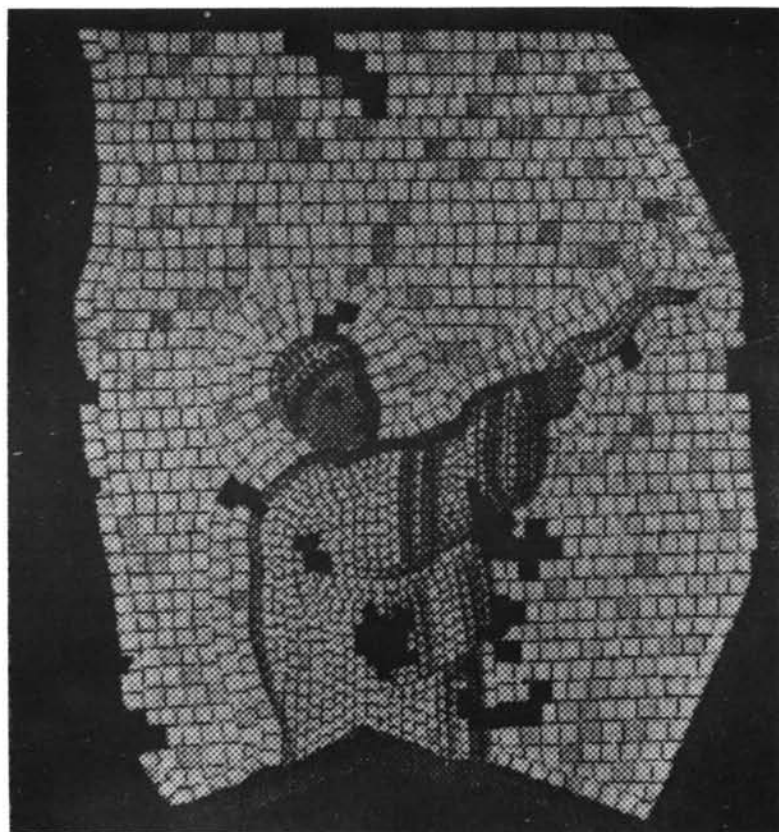


1



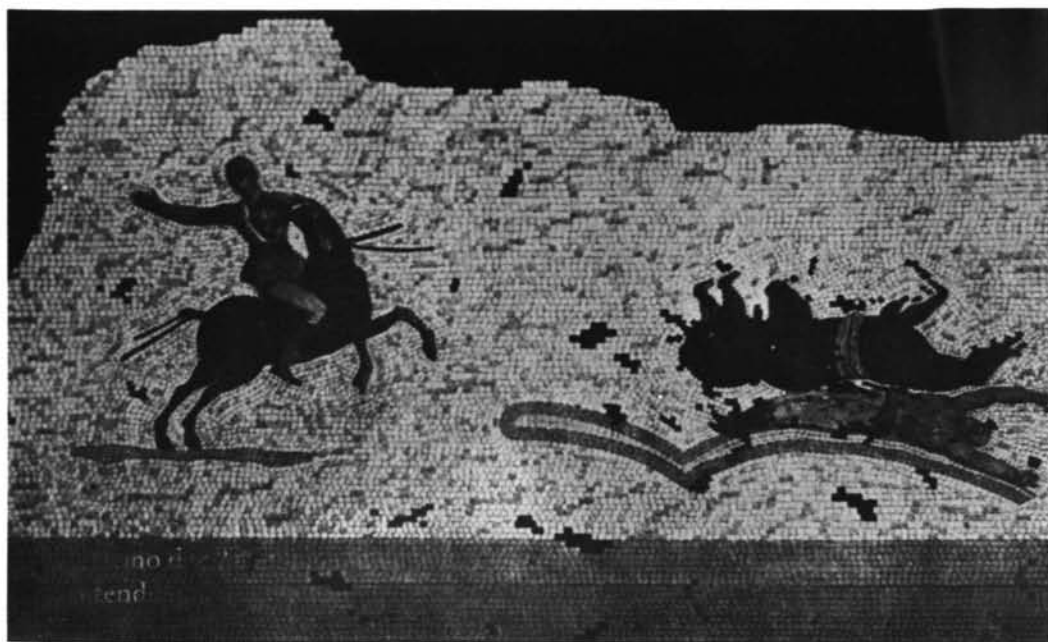
2

1. Detalle de la cabecera sur del circo, según el dibujo de Laborde.—2. Dibujo de J. Matute de una gran herma aparecida a comienzos del siglo XIX "en el área del teatro". Posible pilastra hermaica del circo.



2

1. Detalles de la arena en el mosaico del circo de Itálica.—2. El juez de los juegos agitando la *mappa* (detalle del mismo mosaico).



1



2

1. *Desultor* y auriga caído. Detalles del mosaico del circo de Itálica.—2. Una Musa y una estación, en medallones dispuestos alrededor del circo en el mismo pavimento.