

# LOS MOSAICOS DE LA VILLA DE PRADO (VALLADOLID)

por

MERCEDES TORRES CARRO

El presente estudio es una de las partes de un proyecto más extenso en el que pretendemos destacar las características propias de los pavimentos musivos del ámbito geográfico del valle del Duero, a la vez que valoramos las influencias de diferente índole que se advierten en los mismos. Si comenzamos publicando el conjunto de mosaicos de la villa de Prado es porque, en los más de cincuenta años transcurridos desde que se dio a conocer por vez primera<sup>1</sup>, el avance que han experimentado los estudios generales de mosaicos permite juzgarlos desde un punto de vista diferente. A la vez, alguno de los mosaicos hallados durante este periodo en la zona a que nos referimos debe relacionarse, directa o indirectamente, con el taller que realiza los mosaicos no figurados de esta vivienda.

Los pavimentos son cinco en total y, como se ha señalado desde las primeras publicaciones, se realizaron en dos fases diferentes de la construcción, de la villa. El más antiguo es el figurado, que cubría una de las dependencias del sur de la construcción, de estructura absidada, a la que precedían un corredor y un vestíbulo. Todos los indicios apuntan a la utilización de este ambiente como *triclinium* de la primera construcción, que al ser parte de un muro. Los otros pavimentos cubrían cuatro habitaciones que se abrían hacia el peristilo en su lado norte. La de mayores dimensiones, que se remataba en el lado opuesto a la puerta con un abside semicircular, debió de desempeñar la función de *oecus*, mientras que las restantes, cuadradas y de menores dimensiones, son consideradas *cubicula*<sup>2</sup>. (fig. 1 y 2).

---

<sup>1</sup> Los mosaicos fueron publicados por sus excavadores en varios trabajos: RIVERA MANESCAU, S. y WATTENBERG, F., «Las excavaciones de la Granja de José Antonio en Valladolid», *BSAA*, 20, 1953-1954, pp. 143-149; WATTENBERG, F., «El mosaico de Diana en la Villa de Prado (Valladolid)», *BSAA*, 28, 1962, pp. 34-48; IDEM, «Los mosaicos de la Villa de Prado. II», *BSAA*, 30, 1964, pp. 115-127.

<sup>2</sup> Wattenberg, en los trabajos citados en la nota anterior, se refiere a la función de las habitaciones de la vivienda. También se habla de la estructura de la construcción y de las ampliaciones y función de las habitaciones en: FERNANDEZ DE CASTRO, M.<sup>a</sup> C., *Villas romanas en España*, Madrid, 1982, pp. 106-107.

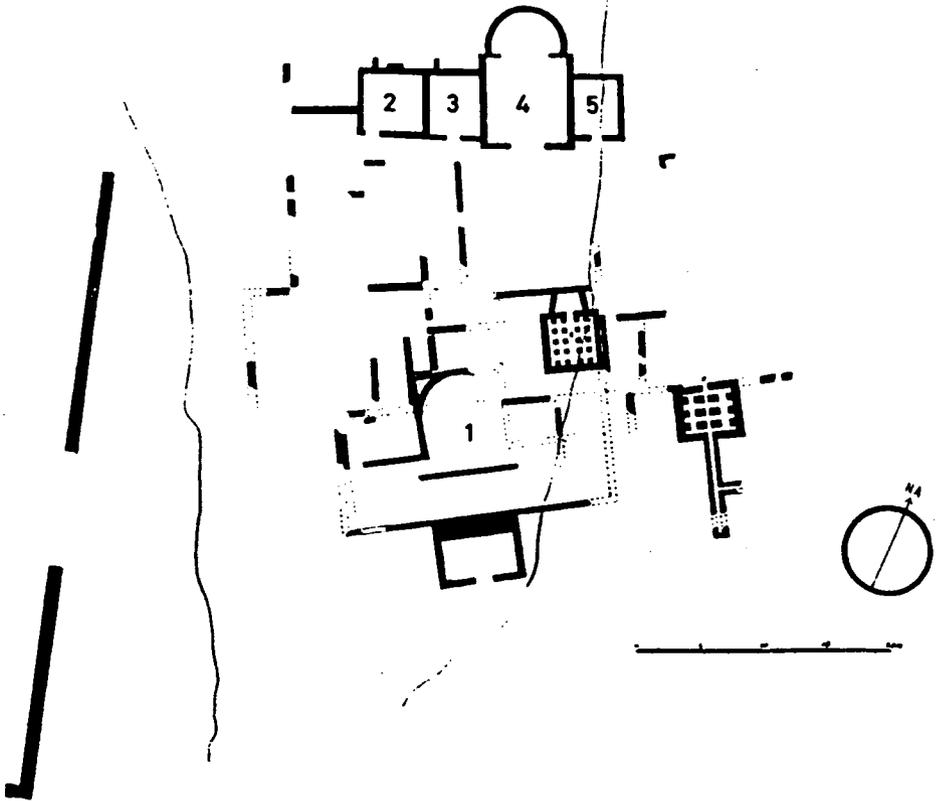
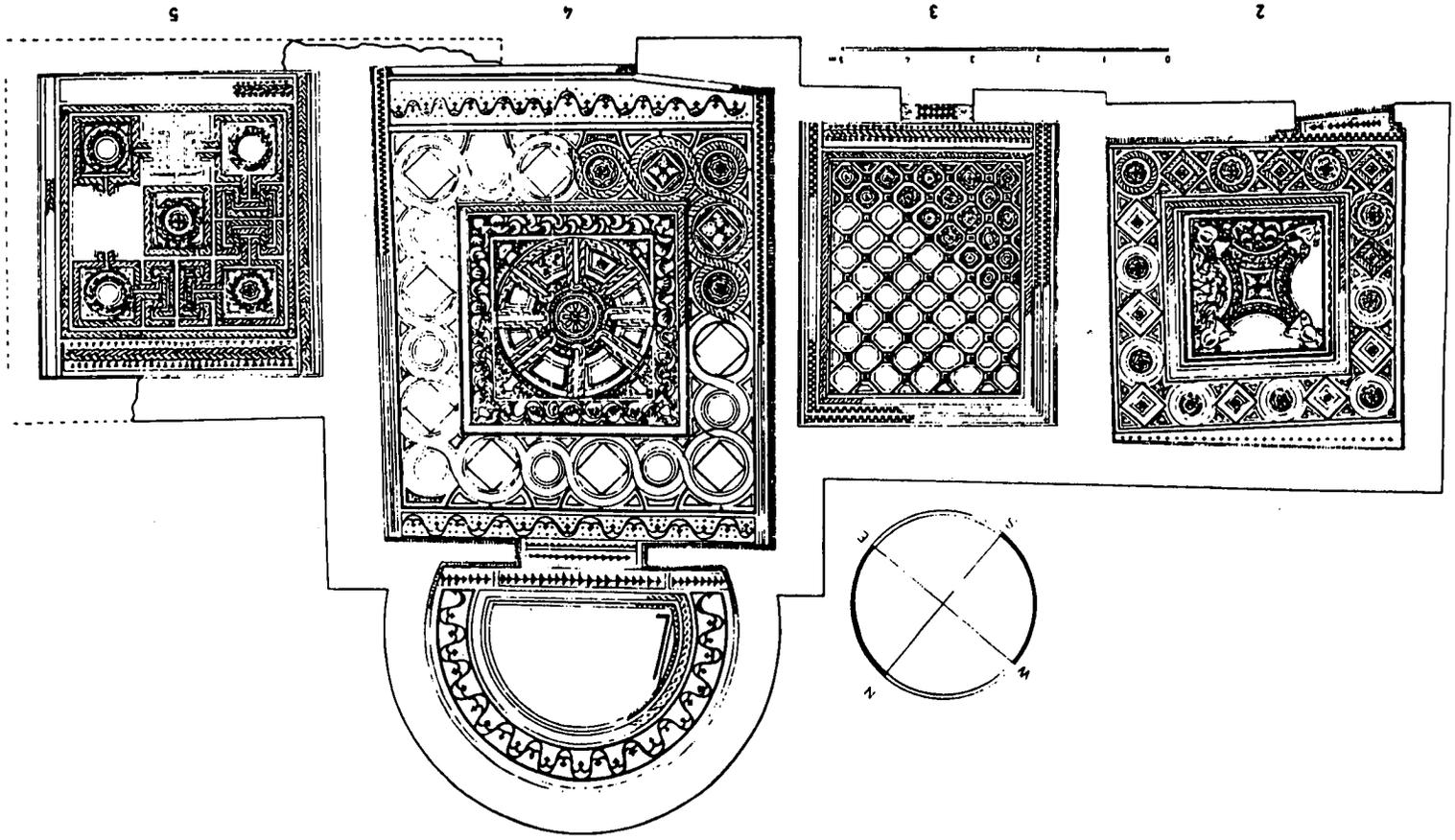


Fig. 1. Plano de la villa de Prado, según Wattenberg. La numeración que indica la situación de cada mosaico se adapta al presente trabajo.

Fig. 2. Dibujo de los mosaicos del ala norte del peristilo de la villa de Prado, según Wattenberg. La numeración se corresponde con la del presente trabajo.



MOSAICO Nº 1. (Lám. I, 1 y 2). Este mosaico procede del ala sur del conjunto, en donde ocupaba la parte central del *triclinium*, completándose a su alrededor por un piso de *opus signinum*<sup>3</sup>. Su forma es rectangular, con una pequeña exedra en uno de sus extremos y el campo dividido en dos rectángulos menores. Uno de ellos constituye la alfombra de acceso, de 2,70 por 1,60 m., limitada a ambos lados por una cenefa de trenzado que se flanquea, a derecha e izquierda, por dos paneles en los que se representa un despiece de sillares en negro sobre fondo blanco. El interior de la alfombra presenta una decoración de dos filas de hexágonos irregulares, adyacentes y oblicuos, diseñados por medio de dos filas de teselas rojas. Estos encierran en su interior un par de círculos concéntricos, de teselas del mismo color, centrados por dos peltas afrontadas formando un círculo o una roseta cuadrípétala. En el segundo rectángulo, contiguo al anterior, los lados menores tienen la misma longitud que los mayores de la alfombra, y los otros miden 5,22 m. Todo su perímetro se rodea de una cenefa de trenzado de los cabos y en su interior se desarrolla una composición de estrellas de seis losanges determinando hexágonos (AIEMA, 421). Los losanges son de tamaño diferente según las zonas, por lo que varía también el tamaño de los hexágonos que se forman. Esta composición se interrumpe en la parte central con un cuadrado con marco de trenzado, que lleva el tema principal del mosaico. El cuadro presenta la figura de Diana cazadora en pie, dispuesta a extraer una flecha de carcaj que asoma tras su espalda y sosteniendo un arco en su mano. A la derecha de la figura puede verse todavía la parte anterior de un ciervo de gran cornamenta que vuelve su cabeza hacia Diana y cuyo cuerpo debió situarse delante de la diosa. Detrás del ciervo hay un árbol muy estilizado y al otro lado del grupo se representa otro de copa redondeada, también muy esquemático. La parte figurada del mosaico se completa con la presencia de los bustos de las estaciones, que se sitúan en cuatro hexágonos del esquema, dispuestos alrededor del cuadro central. En la exedra del mosaico se desarrolla una decoración radiada, que parte de un semicírculo central y se limita por otro semicírculo que ocupa toda la anchura de esa zona.

El esquema decorativo que se desarrolla en el tapiz central de este mosaico es muy conocido y difundido en el mundo romano. En este caso presenta uno de los desarrollos más sencillos con que se conoce, mediante línea de teselas rojas<sup>4</sup>. En su realización se advierten, sin

<sup>3</sup> Para este trabajo hemos utilizado los datos proporcionados por Wattenberg, así como el plano de la villa y los dibujos de los mosaicos publicados por este autor. Las fotografías de los fragmentos de dichos mosaicos que se conservan en la actualidad en el Museo Arqueológico de Valladolid, son de J. R. López Rodríguez, y las de la Villa de Almenara de Adaja nos han sido cedidas por R. Mondelo Pardo.

<sup>4</sup> Este tipo de composición ha sido definida últimamente como «composición triaxial de rombos adyacentes trazados»: BALMELLE, C., BLANCHARD-LEMEE, M., CRISTOPHE,

embargo, ciertas particularidades. Entre ellas, destaca la falta de ritmo de la composición, que se debe en parte a la irregularidad del cuadro y, sobre todo, a la inserción del panel central y a la utilización de los espacios hexagonales que lo rodean para incluir las figuras de las estaciones. Esta falta de ritmo se acentúa por el hecho de que en la parte superior e inferior del tapiz el esquema aparece cercenado, produciéndose a lo largo de cada lado tres y cinco pentágonos. Todo ello contribuye a que, a primera vista, resulte difícil identificar el esquema y que la visión del mosaico produzca una sensación pobre y de falta de destreza. Sensación que se confirma al observar la sencillez, escasa complicación y color de los motivos decorativos.

Las representaciones figuradas del mosaico escapan en cierta medida a esta impresión general, en parte por la amplia gama de color que en ellas se despliega, en la que no faltan teselas de pasta vítrea ni tampoco doradas. Sin embargo, pese a ello, el tratamiento de los temas es dibujístico y caligráfico y no se utiliza la gradación de tonos para proporcionar mayor volumen. Tampoco se representan paisajes de fondo, y en el caso del cuadro de Diana, en el que aparecen motivos vegetales, éstos son completamente esquemáticos y geometrizados. En general, las figuras se realizan sobre un fondo blanco uniforme, del que se destacan mediante una línea de contorno, casi siempre rojiza.

El tema figurado del mosaico —Diana cazadora— y el tipo iconográfico con que es representada no suponen una novedad en la mosaística peninsular, ya que son muy similares a los de Villabermudo (Palencia) y Cabriana (Alava)<sup>5</sup>. Como ellos, reproduce un modelo escultórico de época muy temprana<sup>6</sup>, que se configura en el helenismo<sup>7</sup> y que está presente en relieves<sup>8</sup>, pintura<sup>9</sup> o acuñaciones monetales<sup>10</sup>. Diana aparece representada con este mismo tipo iconográfico en un grupo de mosaicos de la zona norteafricana. Uno de los mosaicos de la Sollertiana Domus, de Thysdrus<sup>11</sup>, muestra a la diosa

J., DARMON, J. P., GUIMIER-SORBETS, A., LAVAGNE, H., PRUDHOME, R. y STERN, H., *Le décor géométrique de la Mosaïque Romaine*, Paris, 1985, p. 329, a.

<sup>5</sup> Nos hemos referido en otra ocasión a los mosaicos con este tema: TORRES, M., «Los mosaicos descubiertos en el s. XVIII en la Villa de Cabriana (Alava)», *EAA*, 10, 1981, nº 5, pp. 321-326, fig. 5.

<sup>6</sup> REINACH, S., *Répertoire de la Statuaire Greco-romaine*, III, pp. 94-97.

<sup>7</sup> BIEBER, M., *The Sculpture of Hellenistic Age*, Nueva York, 1955, fig. 201.

<sup>8</sup> BORBEIN, A. M., *Campanareliefs typologische und stiekristische untersuchungen*, Heilderberg, 1968, lám. 9, 1 y 2.

<sup>9</sup> BORDA, M., *La pittura romana*, Milán, 1958, pp. 137-138, fig. 23; AURIGEMMA, S., *L'Italia in Africa. Le scoperte archeologiche. Tripolitania. I. Parte II: La pittura d'Età romana*, Roma, 1962, pp. 51-53, fig. 39-42.

<sup>10</sup> Se representa como cazadora en las monedas de Hostilius Saserna, y también en un medallón de Augusto: ARIAS, P. E., «Artemide», *EAA*, p. 694, fig. 891; PARIS, P., «Diana», *Darenberg-Saglio*, p. 142, fig. 2.370 y p. 156, fig. 2.396.

<sup>11</sup> FOUCHER, L., *Découvertes archéologiques a Thysdrus en 1961*, Túnez, 1961, pp. 15-25, lám. XV y XVII.

en el interior de un templete, con animales salvajes a su alrededor. También rodeada de animales salvajes aparece en un mosaico de Hadrumetum<sup>12</sup>, de un hipogeo, aunque en este caso lleva una fusta en la mano, en vez del arco. En otro mosaico de Thysdrus<sup>13</sup>, preside el desarrollo de un combate de fieras, colocadas a su alrededor sin ningún orden formal, y en Piazza Armerina<sup>14</sup> la volvemos a encontrar sobre un pedestal en el centro de una cacería. Un mosaico de Henchir M'Rira<sup>15</sup> vuelve a mostrar a Diana presidiendo una cacería, con perros domésticos que llevan sus nombres escritos y con una cenefa de plantas estacionales y erotes del mismo tipo en los ángulos, que Dunbabin<sup>16</sup> relaciona con la diosa. La relación vuelve a repetirse en un tercer mosaico procedente de Thysdrus<sup>17</sup>, en el que Diana está acompañada por un ciervo. Por último, en dos mosaicos de Oudna, provenientes de la *Maison d'Industrius*<sup>18</sup> y de la *Maison aux Chapiteux Composites*<sup>19</sup>, la diosa centra el pavimento acompañada solamente por un ciervo o un perro.

Como hemos dicho, todos estos mosaicos insisten en la repetición del mismo tipo escultórico helenístico que se realiza en Prado. Incluso en algunos de ellos, Diana se representa aún como una estatua, sobre un pedestal, como sucede en Piazza Armerina, o bien dentro de un edículo, como en el caso de la Sollertiana Domus. En algún otro mosaico pueden apreciarse más claramente reminiscencias del culto tributado a la diosa, al presentarla sobre un altar y con ofrendas de aves a sus pies, mientras que a su alrededor se desarrolla de nuevo un tema de caza<sup>20</sup>. Pero en el mosaico de Valladolid ha desaparecido toda referencia cultural y, en el mejor de los casos, podríamos suponer que el aspecto de los edículos o nichos influyó en la forma que adopta el mosaico completo<sup>21</sup>.

Por otra parte, a diferencia de los mosaicos citados, en Prado no se representan ni plantas estacionales ni erotes acompañando a Diana y, a cambio, aparecen representadas las estaciones por medio

<sup>12</sup> IDEM, *Inventaire des mosaïques. Feuille n° 57 de l'Atlas Archéologique. Sousse*, Túnez, 1960, n° 57.187, lám. XLII.

<sup>13</sup> DUNBABIN, K., *The mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, pp. 70-71 y 250, lám. 56.

<sup>14</sup> PACE, B., *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma, 1955, lám. XIX.

<sup>15</sup> LAVIN, I., «Antioch Hunting mosaics and their sources», *DOP*, 17, 1963, p. 238, fig. 91.

<sup>16</sup> DUNBABIN, K., *Op. cit.*, p. 61.

<sup>17</sup> YACCOUB, M., *Le Musée du Bardo*, Túnez, 1970, fig. 139.

<sup>18</sup> GAUCKLER, P., *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. II. Afrique proconsulaire (Tunisie)*, París, 1910, p. 414.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 435.

<sup>20</sup> DUNBABIN, K., *Op. cit.*, pp. 253, 57-58, 62 y 144, láms. 35-37.

<sup>21</sup> Llama la atención que los otros dos mosaicos hispanos, de Villabermudo y Cabriana, también presentan uno de sus lados terminado en una forma semicircular que recuerda una hornacina.

de figuras humanas en busto. Estas sugieren la idea de riqueza de frutos y prosperidad y su asociación con Diana —con carácter potenciador de la fertilidad— resulta muy adecuada. Sin embargo, la idea que se quiere expresar es la misma que en los casos africanos y responde a una mentalidad común, aunque la forma iconográfica sea diferente. Vemos en ello una característica propia del mosaico de Prado que conecta con el gusto hispano.

Otro elemento diferencial del mosaico de Diana de Valladolid es la ausencia de temas complementarios con cacerías de animales salvajes o luchas entre éstos. Lo mismo hay que decir de los otros dos mosaicos hispanos que hemos citado anteriormente, por lo que podemos suponer que se trata de una interpretación peninsular del tema. En el mosaico de la villa de Prado desaparece todo tipo de figuración complementaria y, en su lugar, se realizan motivos muy simples y repetitivos que no aportan ningún nuevo matiz al significado del tema principal.

El mosaico de Diana ha sido realizado por unos artesanos que conocían bien la tradición musiva romana en lo referente a esquemas y que, además, conecta en la realización del tema mitológico con lo que conocemos en el norte de Africa y en Piazza Armerina. No obstante, a la vez se aleja de estos ejemplares en detalles que podemos considerar propios del gusto de esta zona. Por lo demás, la realización es mediocre y el estilo difiere mucho del de los restantes mosaicos de la villa. En cuanto a la cronología, parece acertado situarlo, como ya se ha propuesto con anterioridad, a comienzos del siglo IV d. C.<sup>22</sup>

**MOSAICO Nº 2.** (fig. 3 y láms. II y III). Este mosaico, así como los tres restantes, proceden del ala norte del peristilo. Wattenberg<sup>23</sup> nos proporciona sus medidas —4,40 m. de lado—, pero a juzgar por el dibujo del mismo autor, los cuatro lados presentan diferentes medidas, al no tratarse de un cuadrado perfecto. Toda su superficie estaba ceñida por teselas de 2 a 3 cm. de lado, de cerámica roja, que ajustaban la parte decorada a las dimensiones reales de la habitación, como sucede en los demás pavimentos de esta zona. En cambio, las teselas de la parte decorada son de 1 cm. de lado por término medio y presentan una extensa gama de colorido, con variaciones tonales que proporcionan al conjunto una sensación de riqueza.

La parte central de este mosaico, expuesta en la actualidad en el Museo Arqueológico de Valladolid, es un cuadrado de 2,80 m. de

<sup>22</sup> En la primera publicación de esta villa, Rivera Manescáu y Wattenberg la fecharon en el siglo IV, época en la que también la sitúa Cruz Fernández. Sin embargo, Wattenberg, al estudiar el mosaico de Diana, lo fecha en el siglo II.

<sup>23</sup> WATTENBERG, F., *BSAA*, 1964, p. 119.

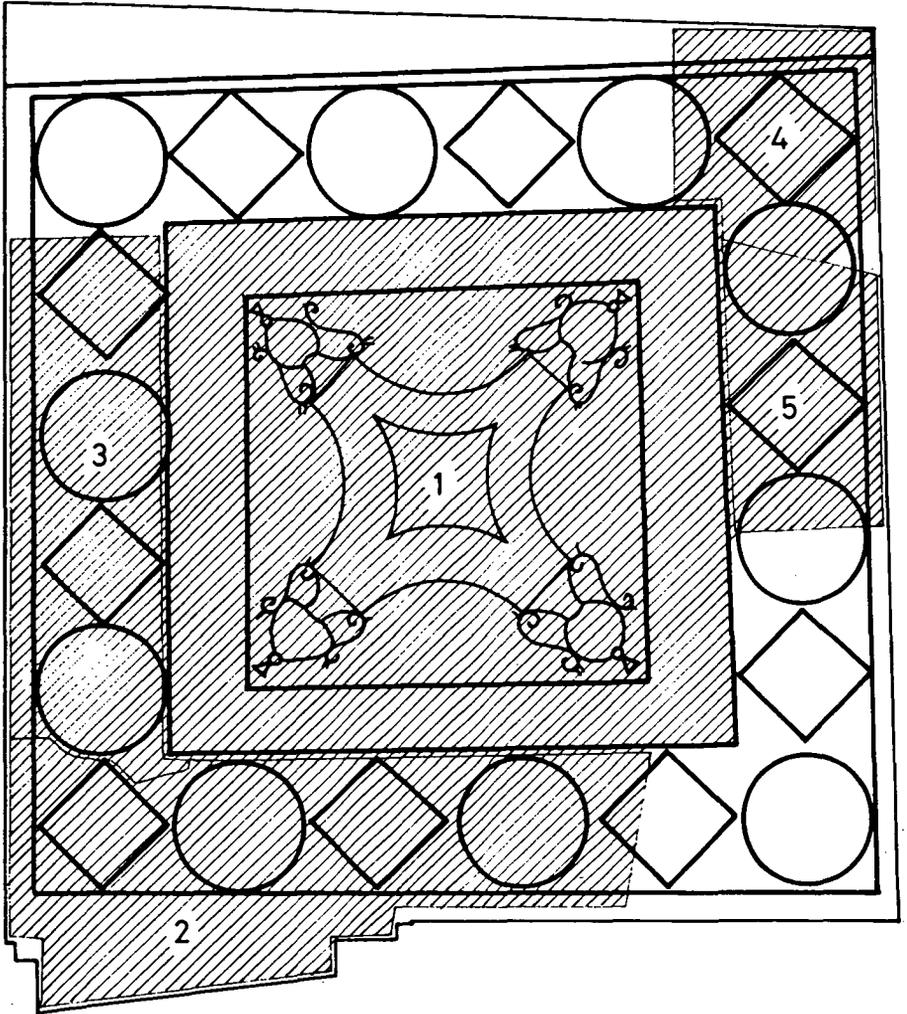


Fig. 3. Dibujo del mosaico nº 2 con los fragmentos que se conservan marcados en rayado y numerados.

lado, que llevaba a su alrededor una cenefa geométrica en la que se alternaban círculos y cuadrados, de la que se conservan cuatro fragmentos. El conjunto se completaba con una cenefa blanca, paralela a la pared de fondo de la habitación, decorada con una línea de crucejillas (AIEMA, 106), y con dos filas de ajedrezado y una línea de triángulos superpuestos y escalonados (AIEMA, 159), en el umbral de la puerta.

El cuadrado central del mosaico presenta una composición muy interesante. Ocupan sus ángulos cuatro cráteras de cuyas bocas surgen dobles guirnaldas de laurel que conectan en arco con las de los ángulos contiguos. Se produce así un cuadrado central de lados cóncavos, en cuyo interior se representa una roseta de cuatro hojas dentadas, y cuatro compartimentos laterales con forma de segmento circular. En el centro de cada uno de estos últimos va una crátera de la que salen simétricas, a los lados de un motivo central trifoliado, dos guirnaldas de vainas imbricadas (AIEMA, 124) con roleos de acanto en la parte cóncava. El conjunto se completa con unos brotes o capullos redondeados salpicados sobre el fondo.

El espacio decorativo se distribuye en este cuadrado siguiendo las diagonales, pero sin que éstas lleguen a cruzarse en el centro, lo que da lugar a una composición axial, bien conocida en el mundo romano<sup>24</sup>. Con ella se logra un conjunto unitario que goza de diferentes puntos de vista, hecho que se acentúa en este caso por los motivos elegidos para la decoración — todos vegetales — y por su repetición. En las composiciones de este tipo que conocemos, las bisectrices de los ángulos se marcan mediante motivos de diversa índole. Es muy frecuente la presencia de árboles en los mosaicos de Antioquía<sup>25</sup>, y en el mosaico de la villa constantiniana, de esta misma ciudad<sup>26</sup>, se representan las figuras completas de las estaciones, lo mismo que en el La Chebba, en Túnez<sup>27</sup>, fechado entre el 130 y 150 d. C. En otras ocasiones, se representan florones de acanto, como en un mosaico de Dougga de la segunda mitad del siglo IV<sup>28</sup>, y en otro de Thurburbo Majus<sup>29</sup>, ambos tunecinos; y, al igual que en la villa de Prado, encontramos cráteras en los ejemplares de Oudna<sup>30</sup>, Kourba<sup>31</sup> y en Banassa<sup>32</sup>.

Los ejemplares anteriores muestran cómo el tipo compositivo del

<sup>24</sup> LAVIN, I., *Op. cit.*, pp. 219-222.

<sup>25</sup> Citamos, como ejemplo de ello, los mosaicos de la House of Menander, Worcester Hunt y Megalopsychia Hunt: LEVI, D. *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, láms. XLVI a; XC a y CLXX-CLXXIII: LXXVII, LXXVIII.

<sup>26</sup> *Ibidem*, lám. LII a y b.

<sup>27</sup> DUNBABIN, K., *Op. cit.*, lám. XXXVII.

<sup>28</sup> *Ibidem*, nº 89, lám. XXXIV.

<sup>29</sup> LAVIN, I., *Op. cit.*, fig. 58.

<sup>30</sup> *Ibidem*, fig. 55.

<sup>31</sup> *Ibidem*, fig. 56.

<sup>32</sup> *Ibidem*, fig. 57.

mosaico nº 2 de Prado está bien documentado desde el siglo II hasta muy entrado el IV, al menos en sus pautas fundamentales. Sin embargo, de todos los ejemplares aducidos, solamente en dos de ellos, el de la villa constantiniana y el de Dougga, se lleva a cabo una división nítida de los espacios decorativos. En cambio, a diferencia de Prado, las diagonales se dirigen convergentes y rectas hacia el centro y, sin llegar a cruzarse, se interrumpen con un octógono y un círculo, respectivamente. En el mosaico hispano se siguen sólo parcialmente estos presupuestos, porque las diagonales, dobles, divergen al llegar a un punto, conectándose con la crátera del ángulo contiguo y produciendo lateralmente un arco de circunferencia.

La solución que se adopta en este caso puede considerarse una de las variantes del esquema, en la que los espacios laterales, en vez de ser trapezoidales, sobrepasan el semicírculo. Aunque no es demasiado frecuente hallar soluciones semejantes a ésta, podemos aducir algunos ejemplos en los que, de una u otra forma, se establecen precedentes. Citamos, a propósito de ello, un mosaico de Cartago<sup>33</sup> que se encuentra actualmente en el Museo del Louvre, que adopta el mismo esquema, pero cuyo conjunto produce una sensación distinta, ya que el tapiz está invadido por roleos de vid alrededor de una escena central con Dionisio ebrio. Hallamos de nuevo la misma composición en otro mosaico de Utica<sup>34</sup>, pero con la particularidad de que en este caso se limita a uno de los compartimentos del mosaico. Por último, llamamos la atención sobre un ejemplar procedente de Djemila<sup>35</sup> y realizado en una época relativamente temprana (segundo o tercer cuarto del siglo II) que presenta el mismo tipo de compartimentación que Prado, aunque en él se muestran temas figurados.

En definitiva, comprobamos como el esquema de Prado muestra sus primeras realizaciones y su desarrollo, con distintas variaciones, en la zona oriental del imperio —Antioquía fundamentalmente— y en las provincias del norte de Africa, especialmente en Túnez. Fuera de este área es difícil trazar su difusión, aunque contamos con un enclave intermedio en Sicilia, en uno de los mosaicos de la villa de Tellaro<sup>36</sup>. En este caso, la distribución del espacio es igual que en Prado, pero se incluyen rectángulos laterales, similares a los del mosaico de Dougga, con escenas figuradas. Sin embargo, por vez primera aparece un elemento que acentúa la relación con el mosaico español: la guirnalda

<sup>33</sup> BARATTE, F., *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, París, 1978, pp. 74-76, fig. 67.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 60-61, fig. 49.

<sup>35</sup> DUNBABIN, K., *Op. cit.*, nº 178 y 179, p. 256, lám. LXX; LAVIN, I., *Op. cit.*, p. 220, nota 79.

<sup>36</sup> VOZA, G., «Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia», *III Colloquio Internazionale sul mosaico Antico*, Ravenna, 1983, pp. 8 ss., figs. 3 y 4.

de laurel que, saliendo de cráteras angulares, se utiliza como línea divisoria de los espacios.

En lo que se refiere a la Península Ibérica, este tipo de esquema no ha tenido ningún éxito, por lo que resulta difícil hallar soluciones compositivas similares. En casos como el de un mosaico de Jumilla<sup>37</sup> fechado a mediados del siglo V, el cuadrado central presenta una distribución del espacio paralela a la de Prado. Pero a pesar de ello, los elementos compositivos y el gusto decorativo del conjunto y del cuadro central, están muy distantes.

En otros casos, en cambio, encontramos elementos compositivos semejantes, como las cráteras angulares. Estas aparecen en algunos mosaicos tardíos peninsulares, como el del Hinojal<sup>38</sup>, en Mérida, de época constantiniana, o el de la villa de Liédena<sup>39</sup>. Incluso existe algún caso en el que de las bocas de las cráteras angulares surgen guirnaldas de laurel que adoptar forma piramidal y marcan exactamente las diagonales del cuadro. En esta línea se halla un mosaico procedente de la Basilica de Illeta del Rey, en Mahón<sup>40</sup>, que ha sido fechado en el siglo IV. Pero aunque los elementos son semejantes y la solución final parecida, el conjunto constituye otra variante de las composiciones axiales. Los mosaicos de este tipo se conocen en Italia, posiblemente ya en el siglo III<sup>41</sup>, pero, en general, se desarrollan en contextos posteriores. En el norte de Africa su aparición se fija en la segunda mitad del siglo IV, y continúan hasta el siglo VI<sup>42</sup>; y en la Galia, con un foco de desarrollo especial en Aquitania, se produce en estas mismas fechas<sup>43</sup>.

En la plasmación final del esquema del mosaico de Prado están presentes las líneas fundamentales del desarrollo del esquema axial, junto con algunas soluciones parciales y una interpretación final,

<sup>37</sup> BLAZQUEZ, J. M., *Corpus de mosaicos de España. IV. Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid, 1982, nº 57, pp. 64-65, fig. 23.

<sup>38</sup> BLANCO, A., *Corpus de mosaicos de España. I. Mérida*, Madrid, 1978, nº 58, p. 50, lám. 91.

<sup>39</sup> BLAZQUEZ, J. M., *Corpus de mosaicos de España. VII. Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid, 1985, nº 25, pp. 48-49, Lám. 30.

<sup>40</sup> PALOL, P. de, *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-V*, Madrid 1967, pp. 229-230, láms. XLVI-L. Este autor considera el mosaico como de un taller que trabaja en Mallorca y Menorca, en el que, según sus palabras, «está patente un amplio mundo oriental, palestino o de Transjordania, con contactos muy claros con los pavimentos tardíos de las sinagogas», para el que «el Africa cristiana pudo ser un punto intermedio de motivos, temas y ordenaciones».

<sup>41</sup> BLAKE, M. E., «Mosaics of the late Empire in Rome and Vicinity», *MAAR*, XVII, 1940, lám. XX 5 y 7.

<sup>42</sup> BED ABED, A., «Une mosaïque à pyramides végétales de Papput», *Mosaïque. Recueil d'hommages a Henri Stern*, Paris, 1983, pp. 61-64, láms. XLIV y XLV.

<sup>43</sup> BALMELLE, C., *Récueil Général des mosaïques de la Gaule. IV. Aquitaine. 1*, Paris, 1980, nº 60, pp. 70-72, lám. XX-XXIII. Según esta autora, el sistema de composición diagonal está bien atestiguado en Aquitania meridional, y los ejemplares con pirámides vegetales se encuentran en contextos tardíos. En la misma línea del mosaico número 60 se encuentran los números 59, 110 y 167, procedentes de Valentine, Tarón y Bielle, respectivamente.

además de algunos elementos propios del taller que lo realiza. Las particularidades de este esquema bien pudieron nutrirse de otro elementos ambientales, próximos pero, a la vez, externos al desarrollo musivo. Lo cierto es que el esquema axial, tenga o no su inspiración en las bóvedas de aristas romanas<sup>44</sup>, recuerda la estructura e incluso los motivos que las decoran. Un ejemplo muy apropiado para nuestro mosaico sería el de las Termas de Antonino, en Cartago<sup>45</sup>, con bóvedas de aristas decoradas con guirnaldas de laurel, diseñadas en el mosaico de cubrición. También resulta ilustrativo ver cómo las bóvedas de cañón se siguen decorando durante mucho tiempo con esquemas que recuerdan las bóvedas de arista. Puede servir como ejemplo de ello la bóveda decorada con mosaico de la tumba de los Julii en Roma<sup>46</sup>, de la segunda mitad del siglo III, o las pintadas de la catacumba de San Javier<sup>47</sup>, del s. IV, y, sobre todo, la del ambiente norte de la catacumba de Vía Latina<sup>48</sup>, de este mismo siglo. La decoración de esta última, trasladada a dos dimensiones, difiere muy poco del esquema que se realiza en Prado.

Hasta ahora nos hemos referido a la distribución del espacio en el cuadro central del mosaico y a los motivos decorativos que se utilizaron para lograrla. A continuación, analizaremos los motivos vegetales que completan el conjunto, decorando cada uno de los espacios laterales. Esta decoración vegetal surge de la boca de una crátera situada en el centro de cada lado, flanqueando una hoja trilobulada que sigue el eje del vaso. Las guirnaldas están formadas por vainas imbricadas y por roleos de acanto que ocupan la parte cóncava, adaptados todos ellos al espacio semicircular que decoran y completados con frutos redondeados salpicados sobre el fondo. Esta decoración es igual a la que bordea la parte central del mosaico nº 4, aunque en él se adapta al desarrollo lineal de la cenefa. Por tanto, vamos a considerarlos en conjunto.

El esquema básico de esta guirnalda no es una novedad en el mosaico romano, ya que, tanto cronológica como geográficamente, presenta una difusión muy amplia. Desde los primeros ejemplares helenísticos<sup>49</sup> hasta época cristiana<sup>50</sup>, hallamos guirnaldas similares en

<sup>44</sup> LAVIN, I., *Op. cit.*, pp. 219-220.

<sup>45</sup> PICARD, G. Ch., «Une mosaïque de voûte des Thermes d'Antonin à Carthage», *AA*, 15, 1980, pp. 155-168.

<sup>46</sup> STERN, H., «Les mosaïques de l'Eglise de Sainte Constance a Rome», *DOP*, 12, 1958, pp. 198 ss. fig. 35.

<sup>47</sup> *Ibidem*, fig. 34.

<sup>48</sup> MARTIN-BAGNAUDEZ, J., «La nouvelle catacombe de la Via Latina. Musée de la peinture du IV s.», *Les dossiers de l'Archeologie*, 18, 1976, p. 11, fig. 6.

<sup>49</sup> Sirvan como ejemplo la franja decorativa de uno de los mosaicos de Pérgamo y el conocido mosaico de la casa del Fauno, de Pompeya: BIANCHI BANDINELLI, R., «La pintura», *Historia y civilización de los griegos. X. La cultura helenística. Las artes figurativas*, Milán-Barcelona, 1977-1984, p. 137, fig. 51 b; CHARBONNEAU, J., MARTIN, R., y VILLARD, F., *La Grecia ellenística*, Milán, 1978, p. 183, fig. 189.

las provincias occidentales<sup>51</sup>, entre las que destaca la Galia<sup>52</sup>, y también en la parte oriental del imperio<sup>53</sup> y en el norte de Africa<sup>54</sup>. En el mosaico hispano-romano está presente en un grupo considerable de pavimentos, entre los que se encuentran los de las villas de Ramaletes<sup>55</sup>, Albesa<sup>56</sup>, Artieda de Aragón<sup>57</sup>, Quintana del Marco<sup>58</sup>,

<sup>50</sup> MORENO CASANO, R. «Mosaici paleocristiani di Plugia», *MEFR*, 88, 1, 1976, nº 19, figs. 24, 25 y 46.

<sup>51</sup> Este tipo de guirnalda puede verse en varias localidades suizas: (Walleschwild, Kloten Yvond-La Baumaz y Orbe), en Alemania (Trier y Nening, Bad Kreuznach, Rottweil o Westerhofen) y en Gran Bretaña (Hinton St. Mary-Dorset-y Vhatley-Somerset- ), aunque con menor frecuencia. GONZENBACH, V., *Die Romischen Mosaiken der Schweiz*, Bale, 1961, nº 135, 60, 143, 95, Láms. 4, 29, 39, 45 y 57; PARLASCA, K., *Die Romischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959, láms. 35-1, 39, 88-1 y 3, 94, 95, 99-1 y 2, 100-1 y 2; SMITH, D. J., «Mytological figures and scenes in Roman-British Mosaics», *Roman Life and Art in Britain*, Oxford, 1977, p. 110 y 127, láms. 6. XVII b y XXX B.

<sup>52</sup> En la Galia de este tipo de guirnalda se representa con bastante frecuencia sobre todo en la segunda mitad del s. II y en el III. En Aquitania, los ejemplares que la representan son en cambio del s. IV. La mayor concentración de este tipo de guirnalda se produce en la Lyonnaise, considerándose típica de la escuela de esta zona. En relación con ella se suelen poner ejemplares de otros lugares, como Carpentras, en la Narbonnaise, STERN, H., *Recueil Général des mosaïques de la Gaule. I. Belgique. 1.*, Paris, 1957, nº 64 y 80, láms., XIX y XXVII b; *Ibidem*, I.3, Paris, 1963, nº 297 g y 325 b y c y 364; láms. XVIII, XXXVII y LXII; *Ibidem*, II. Lyonnaise. I, Paris, 1967, nº 1, 58, 73 y 76, lám. III, IV, XXXVI y XL, XLVII-XLVIII, LVI; STERN, H. y BLANCHARD-LEMEE, M., *II. Lyonnaise. 2.*, Paris, 1975, nº 228, 233, pp. 70, 73-80, lám. XXXII, XXXVI y XXXVII a y b, XXXVIII, XL: LANCHA, J., *Ibidem*, III Narbonnaise-2, Paris, 1961, nº 264, 340, 368 a, 383, 395, lám. XI, XCIV, CXXIII a, y de, CXXXVIIc, CXLIX y CL, LAVAGNE, H., *Ibidem*, III. Narbonnaise 1, Paris, 1979, nº 89; lám. XXIV, XXVI-XXVII; BALMELLE, C., *Ibidem*, IV. Aquitaine. 1, Paris, 1980, nº 152, lám. XCI.

<sup>53</sup> Este tipo de guirnalda es frecuentísimo en la ciudad de Antioquia (Atrium House, House of the Man of Letters, Constantinian House, House of Rams Heads, House of the Buffet Supper, House of the Sun-Dial, Yatko complex, House of The Worcester Hunt, etc.). También aparece en Siria (Saahba-Philippopolis, mosaico del Museo de Hama, etc.). Véase: LEVI, D., *Op. cit.*, láms. II a y CXLII; XX a; LII a y LVI-LVII; LXXXII; CXLII b y c; BALTY, J., *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977, p. 24, 100 y 118.

<sup>54</sup> En Timgad aparece un tipo de guirnalda similar en varios mosaicos fechados en el siglo III, que caracterizan a uno de los talleres de esta ciudad. En Djemila aparece la misma guirnalda en tres pavimentos, uno de los cuales, procedente de la Maison de l'ane, presenta gran parecido con la de Valladolid. También aparece en la Basilica de Cresconius y en otras localidades, como Tabarca o Cartago. Véase: GERMAIN, S., *Les mosaïques de Timgad*, Aix-en-Provence, 1969, nº 56, 82, 139, 161, láms. XX, XXX, XLIV y LII, BLANCHARD-LEMEE, M., *Maison a mosaïques du Quartier central de Djemila (Ciucul)*, Aix-en-Provence, 1975, lám. XVI, XXXI, LI-LII; DUNBABIN, K., *Op. cit.*, láms. XLIV-111 y 112, XLV-113, XLIII-109, LXXIII-186 y LXXV-55 y 195.

<sup>55</sup> BLAZQUEZ, J. M., *Corpus VII*, nº 45, lám. 42.

<sup>56</sup> PITA MERCE, R. y DIEZ CORONEL, L., «Informe sobre la primera campaña de excavaciones de la villa romana de «El Romeral», en Albesa (Lérida)», *NAH*, VIII-IX, 1966, pp. 177 ss; IDEM, «Informe sobre la segunda campaña de excavaciones en la villa romana de El Romeral, en Albesa, provincia de Lérida», *NAH*, XIII-XIV, 1971, pp. 173 ss. IDEM, «Una villa romana con mosaicos en Albesa (Lérida)», *IXCAN*, Valladolid, 1963, (Zaragoza, 1970), pp. 769-773; PITA MERCE, R., «Mosaicos romanos tardíos en las comarcas del Segre y Cinca», *BSAA*, 34-35, 1, 1969, pp. 31 ss.

<sup>57</sup> BELTRAN, A., y OSSET, E., «Nota sobre hallazgos romanos en Artieda de Aragón», *VIII CAN*, Sevilla-Málaga, 1963, (Zaragoza), 1964, pp. 448-450; OSSET, E., «La villa romana de Rieda en Artieda de Aragón (Zaragoza)», *AEArq.*, 40, 1967, pp. 120 ss.; IDEM, «Hallazgos arqueológicos en Artieda de Aragón», *AEArq.*, XXXVIII, 1965, pp. 97 ss.

<sup>58</sup> RADA Y DELGADO, J. de Dios de la, «Mosaico de Hylas descubierto recientemente en el sitio de los Villares a 5 Km. de la Bañeza, provincia de León», *BRAH*, 36, 1900, pp. 418-

Almenara de Adaja<sup>59</sup>, Alcázar de San Juan<sup>60</sup>, Rielves<sup>61</sup>, Mérida<sup>62</sup>, El Hinojal<sup>63</sup> y, probablemente, Milla del Río<sup>64</sup>.

Pero, si bien en los rasgos generales de estas guirnaldas está presente una larga tradición decorativa, en la realización concreta de cada una de ellas existen elementos diferentes que llevan a hacer algunas distinciones. Por ejemplo, en los mosaicos de Alcázar de San Juan los cuernos vegetales están ceñidos en las proximidades de su boca por un aro o zarcillo de mayor diámetro que ésta; y en los extremos de los roleos de acanto se representan varias líneas paralelas, algo curvadas, rematadas por un apéndice perpendicular, igual al utilizado en otros mosaicos para indicar el movimiento vegetal<sup>65</sup>, y semejante al que emplea el taller que trabaja en el noroeste peninsular para representar el movimiento de las aguas<sup>66</sup>. Pero el elemento característico de esta guirnalda es una flor de tallo muy delgado, con forma de campanilla, que sale de la boca del cuerno vegetal.

Esta flor no se vuelve a encontrar en ninguna de las guirnaldas hispanas citadas anteriormente, pero, en cambio, la hallamos en otros tres mosaicos peninsulares. Dos de ellos pertenecen al yacimiento de La Olmeda, en donde pavimentan el *oecus* y los corredores este y oeste del peristilo<sup>67</sup>. El tercero es un mosaico de Cabezón de Pisuerga,

432; GOMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 66; MAÑANES, T., «Contribución a la Carta Arqueológica de la provincia de León. Aspectos Históricos-arqueológicos», *León y su Historia*, IV, 1977, pp. 342-343; PASTRANA, L., «Sobre los mosaicos y otros restos romanos hallados en Quintana del Marco», *Tierras de León*, 28, (año VI, seg. época), 1977, pp. 26-33.

<sup>59</sup> NIETO GALLO, G., «La villa romana de Almenara de Adaja (Valladolid)», *BSAA*, I, 1942-1943, pp. 197-198; DELIBES DE CASTRO, G., y MOURE ROMANILLOS, A., «Excavaciones arqueológicas en la villa romana de Almenara de Adaja (Provincia de Valladolid). Campaña de 1969», *NAH*, II, 1974, pp. 49-50.

<sup>60</sup> BLAZQUEZ, J. M., *Corpus de mosaicos de España. V. Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, 1982, nº 16, pp. 24-25, lám. 5.

<sup>61</sup> *Ibidem*, (mosaico de la habitación k, de la villa de Rielves) fig. 42.

<sup>62</sup> BLANCO, A., *Corpus. I*, nº 65, p. 52, láms. 95 y 97.

<sup>63</sup> *Ibidem*, nº 43 b, pp. 45-46, lám. 77.

<sup>64</sup> RADA Y DELGADO, J. de Dios de la, «Mosaico romano de la calle de Batitales en Lugo», *MEA*, I, 1872, pp. 169-183, lám.

<sup>65</sup> Esta forma de representar el movimiento vegetal está presente en Hispania en un mosaico de Quintanilla de la Cueva, en dos mosaicos de la Torre del Agua, de Mérida, e incluso en Alcázar de San Juan o en Alcalá de Henares. Véase: GARCIA GUINEA, M. A., *Guía de la villa romana de Quintanilla de la Cueva*, Palencia, 1982, fig. 12 y 40; BLANCO, A., *Corpus I*, nº 40 y 41, p. 45, lám. 75 a y b. BLAZQUEZ, J. M., *Corpus V*, nº 16, pp. 24-25, lám. 5; FERNANDEZ GALIANO, D. «Complutum. II, Mosaicos», *EAEsp.*, nº 138, 1984, pp. 184 ss., lám. LXXXIV y XC, 1.

<sup>66</sup> ACUÑA, F., «Mosaicos romanos de Hispania Citerior. III. Conventus Bracarensis», *Studia Archaeologica*, 31, Santiago de Compostela, 1974, pp. 24-27.

<sup>67</sup> PALOL, P. de, y CORTES, J., «La villa romana de la Olmeda de Pedrosa de la Vega (Palencia)», *APH*, VII, Madrid, 1974, pp. 37-63 y 86-88, láms. XXXIII-LXXV; PALOL, P. de, *La Villa romana de La Olmeda de Pedrosa de la Vega, Palencia*, 1982, p. 28, lám. 41.

hallado recientemente<sup>68</sup>. En la villa de La Olmeda, la forma y la realización de este motivo es muy semejante a la de Alcázar de San Juan, pero se representa en el interior de un óvalo, formando pareja con otro igual afrontado. La presencia del mismo motivo en ambos yacimientos podría achacarse, pese a su rareza, a una simple coincidencia. Pero existen otros motivos —línea de ondas, cálices contrapuestos, postas, guirnaldas de laurel, peltas y hojas cordiformes, etc.—, y también algunos esquemas musivos, que se repiten en estos dos yacimientos. Este paralelismo sitúa a las dos villas dentro de una misma corriente estilística de mayor alcance de lo que pudiera suponerse hace sólo unos años<sup>69</sup>. Uno de los focos de difusión sería el taller que realiza los mosaicos de Alcázar de San Juan, al que, a nuestro parecer, se deben igualmente, los de la villa de las Tamujas, en Malpica de Tajo<sup>70</sup>, y que deja sentir su influencia en Talavera<sup>71</sup>, Albadalejo<sup>72</sup>, Rielves<sup>73</sup> y Cabañas de la Sagra<sup>74</sup>, es decir, en el valle del Tajo.

En el caso de la guirnalda de la villa de Prado, hay que señalar, en primer lugar, que el tratamiento pictórico, con gradaciones de color, y la tendencia a reflejar la carnosidad de las formas vegetales demuestran un estilo sensiblemente diferente al de Alcázar de San Juan y al de otras guirnaldas hispanas del mismo tipo. Pero, además de esto, hay elementos característicos, como los frutos redondeados que aparecen sobre el fondo, que nos ayudan a establecer nuevas diferencias.

Ambos aspectos marcan un distanciamiento con otras guirnaldas semejantes, como las de la villa del Ramalete, Albesa, Artieda de Aragón, Mérida o El Hinojal. Sólo en el caso de la villa de Almenara de Adaja, en la provincia de Valladolid, volvemos a encontrar los

<sup>68</sup> MAÑANES PEREZ, T., GUTIERREZ, M. A. y AGUNDEZ, C., *El mosaico de la villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid)*, Valladolid, 1987, láms. X, XI a y b, XII.

<sup>69</sup> PALOL, P. de, «Los dos mosaicos hispánicos de Aquiles, el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto», *CMGR*, II, París, 1975, pp. 227-2289; CORTES, J. y PALOL, P. de, «Nuevos hallazgos arqueológicos en la zona de Valladolid», *BSAA*, XXXIII, 1967, pp. 232 ss. nota 8.

<sup>70</sup> Algunas de las características de Alcazar de San Juan se repiten en Malpica de Tajo. Entre los elementos comunes más significativos, se encuentra una guirnalda vegetal, distinta totalmente a la que es objeto de estudio en Prado. El mosaico de Alcázar de San Juan que presenta esta guirnalda presenta una composición de coronas de laurel, alternadas con cuadros sobre el ángulo, que se repite, del mismo modo, en otro de los pavimentos de Las Tamujas. Véase: BLAZQUEZ, J. M.: *Corpus V*, nº 21, 34 y 33, láms. 13, 36 y 37 y fig. 22.

<sup>71</sup> Blázquez señala la posibilidad de que sea el mismo taller el que trabaja en Talavera de la Reina, Las Tamujas y, quizás, Alcázar de San Juan, pero desde nuestro punto de vista, en Talavera se aprecian mayores diferencias. BLAZQUEZ, J. M., *Corpus V*, nº 31, p. 48, lám. 35, fig. 21.

<sup>72</sup> *Ibidem*, nº 24, lám. 14.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 72, fig. 41.

<sup>74</sup> TORRES CARRO, M., «El mosaico romano de Cabañas de la Sagra (Toledo)», *BSAA*, XLVI, 1980, pp. 180-187, lám. 2.

mismos elementos, en los mosaicos que cubren las habitaciones número 4 —supuesto *triclinium*, rematado en ábside semicircular— y la número 5, que se abre a la anterior por su lado norte<sup>75</sup>. El mosaico que cubre la habitación número 3, que se considera un *oecus*<sup>76</sup>, también acusa, en parte, estas características. En cada uno de estos mosaicos se repite la guirnalda vegetal con variantes de interpretación, pero del mismo tipo que en los mosaicos número 2 y 4 de la villa de Prado.

En la habitación número 5 de Almenara de Adaja, el mosaico se halla a un nivel ligeramente más bajo que el resto de los pavimentos de esta villa. En su extremo norte termina en una exedra rectangular realizada por un escalón convexo, todo cubierto de mosaico. El cuadro que centra la habitación está dividido en cuarteles que, a su vez, incluyen un segundo cuadrado sobre el ángulo, en su interior. La decoración vegetal ocupa los espacios triangulares formados entre ambos cuadrados y, como en Prado, los cuernos vegetales salen simétricamente de la boca de una cratera centrada por una hoja trifoliada. Se repiten nuevamente las hojas de acanto carnosas y los frutos redondeados salpicados sobre el fondo. Además de esto, cada cuartel de este mosaico presenta una semejanza muy acusada con los cuarteles del mosaico número 5 de Prado.

En la habitación número 4, el tema vegetal se desarrolla con mayor extensión. Ocupa el centro de la exedra semicircular, y presenta una realización muy semejante a la de la habitación anterior, pero, entre los motivos que componen la guirnalda, aparecen unas florecillas de cuatro pétalos que no estaban presentes en los mosaicos anteriores. La parte cuadrada de esta pieza está centrada por un cuadro con un esquema diferente, aunque paralelo, al de la habitación número 2 de la villa de Prado. Alrededor de él, saliendo de crateras angulares y de un florón de acanto en el centro de cada lado, se desarrolla de nuevo la guirnalda que caracteriza estos mosaicos, con las mismas florecillas que en la exedra. (Lám. XIII. 1).

Estas florecillas las volvemos a encontrar en uno de los mosaicos de Alcázar de San Juan<sup>77</sup>, aunque con diferente realización y número de pétalos, y en San Julián de Valmuza, en Salamanca<sup>78</sup>. Pero es más significativo uno de los fragmentos de mosaico de Quintana del

<sup>75</sup> Seguimos la numeración del plano de la villa publicado a raíz de la campaña de excavaciones del año 1969. Véase: DELIBES DE CASTRO, G. y MOURE ROMANILLOS, A., *Op. cit.*, nº 4 y 5, pp. 9 y 17, láms. 1-3; NIETO GALLO, G., *Op. cit.*, nº 9, 12.

<sup>76</sup> DELIBES DE CASTRO, G. y MOURE ROMANILLOS, A., *Op. cit.*, p. 9. La fotografía del mosaico no ha sido publicada.

<sup>77</sup> BLAZQUEZ, J. M., *Corpus V*, nº 18, lám. 10.

<sup>78</sup> Mosaico que conocemos solamente a través de dibujos: MALUQUER, J., *Carta arqueológica de España. Salamanca*, Salamanca, 1965, pp. 103, 106-108, fig. 30; GOMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Salamanca*, Madrid, 1967, pp. 61-64, fig. 7.

Marco, en León<sup>79</sup>, en el que aparecen insertas, con cinco pétalos, en una guirnalda de tallos vegetales en forma de cuernos, con hojas de acanto carnosas y con frutos redondeados salpicados. Esta guirnalda resulta, por lo tanto, muy parecida a la que analizamos en la villa de Prado, y aún más a la de la habitación número 4 de Almenara de Adaja.

En el mosaico número 3 de esta villa, la guirnalda se repite de nuevo en una cenefa situada a la entrada de la exedra poligonal. En ella aparecen todos los motivos vistos hasta ahora, aunque su disposición es distinta, puesto que se adaptan a la franja rectangular que decoran (Lám. XIV.2). La parte más amplia de esta habitación está centrada por un cuadrado con un círculo en su interior. El espacio comprendido entre ambos se ocupa con temas vegetales que guardan muy poca relación con los vistos anteriormente (Lám. XIII.2). Excepto las hojas de acanto angulares y los frutos redondeados, los motivos restantes son diferentes y el conjunto presenta una realización mucho más torpe. Alrededor del tema central se sitúan cuatro paneles en los que se desarrollan temas geométricos, con esquemas que volveremos a encontrar en otros mosaicos de este yacimiento, de características distintas a las de los tres citados. En términos generales, el mosaico presenta bastantes diferencias con los anteriores, aunque esté presente la guirnalda vegetal.

El análisis de los elementos que constituyen las guirnaldas de la villa de Prado nos acerca a los tres mosaicos que hemos citado en Almenara y, también, al de Quintana del Marco. La marcada semejanza que se advierte en estos casos, así como la utilización de esquemas compositivos paralelos y motivos semejantes o idénticos, es un claro indicio de la actuación de un mismo grupo de mosaístas en estas villas. Sin embargo, tenemos que puntualizar que en el caso de la villa de Almenara de Adaja no todos los mosaicos responden a los mismos presupuestos. Existe otro grupo de pavimentos —a alguno de los cuales tendremos que referirnos más adelante— en los que se advierte un gusto muy acentuado por los esquemas geométricos, que cubren amplias superficies, un diseño muy neto de los motivos, que casi se recortan sobre un fondo blanco uniforme, y un tipo de guirnaldas muy parecidas a la que hemos considerado en los elementos que la forman, pero que, en cambio, es muy diferente en su realización.

Las guirnaldas de la villa de Prado y las realizadas por el mismo grupo en Almenara y Quintana del Marco, pese a responder a los presupuestos de una larga tradición, no tienen ningún paralelo exacto en aquellos lugares en que hay guirnaldas del mismo tipo, como en

---

<sup>79</sup> PASTRANA, L., *Op. cit.*, fig. p. 32.

Cartago, Tabarca o en otros pavimentos tardíos orientales<sup>80</sup>. Las que presentan mayores puntos de contacto —aunque no coinciden en todos sus elementos— son la que decora el contorno del mosaico de *Asinus nica* en la *Maison de l'âne*, de Djemila, que se considera de finales del siglo IV o comienzos del V, y la del mosaico tumbal de Cresconius, en la basílica del mismo nombre de esta ciudad<sup>81</sup>. Por tanto, como sucedía con el esquema de este mosaico, se aprecia en la guirnalda, a la vez que cierta conexión con lo norteafricano y oriental, una interpretación propia del grupo que nos indica, una vez más, su personalidad y su capacidad interpretativa.

MOSAICO N<sup>o</sup> 3. (fig. 4 y Láms. IV-VI). Para las dimensiones de este mosaico —3,50 por 4,60 m.— hemos de recurrir a Wattenberg<sup>82</sup>, quien también nos proporciona su dibujo. En la actualidad, se conserva solamente un tercio del mosaico, muy fragmentado. Su esquema compositivo, totalmente geométrico, se logra a base de octógonos adyacentes oblicuos, que se ciñen con tres cenefas diferentes: ajedrezado, trenzado de dos cabos y trenzado de dos cabos con pompones. El centro del umbral se adorna con damero de losanges (AIEMA, 504).

La composición de este mosaico es sobradamente conocida y difundida en el mundo romano, por lo que no haremos hincapié en este aspecto<sup>83</sup>. Sin embargo, vamos a detenernos en un detalle que presenta la realización de dicho esquema por lo que tiene de novedoso. Nos referimos al modo en que se bordean los octógonos, fileteados verticalmente con líneas de color degradando tonos. Si bien se pueden citar numerosos ejemplos en los que esta misma composición se realiza mediante un filete sencillo o doble de teselas, o por medio de una línea de trenzado de dos cabos, sólo conocemos un grupo de mosaicos, próximos al que estudiamos, en los que se realiza este tipo de bordura.

Tres de estos pavimentos proceden de la villa de Almenara de Adaja, aunque ninguno presenta el mismo esquema. El primero (A) presenta una composición de superficie con octógonos adyacentes a óvalos en cuatro de sus lados, que delimitan nuevos octógonos intermedios con cuatro lados cóncavos y cuatro rectos<sup>84</sup>. El interior de los primeros octógonos lleva inscrito un cuadrado fileteado del mismo modo que en Prado (Lám. XIV, 1). Otro mosaico (B) presenta

<sup>80</sup> Véanse las notas 53 y 54.

<sup>81</sup> Véase nota 54.

<sup>82</sup> WATTENBERG, F., *BSAA*, 1964, p. 121, fig. 1.

<sup>83</sup> LANCHI, J., *Mosaïques Géométriques. Les ateliers de Vienne. (Isere)*, Roma, 1977, pp. 159-165.

<sup>84</sup> Mosaico que, al igual que los siguientes, no ha sido publicado.

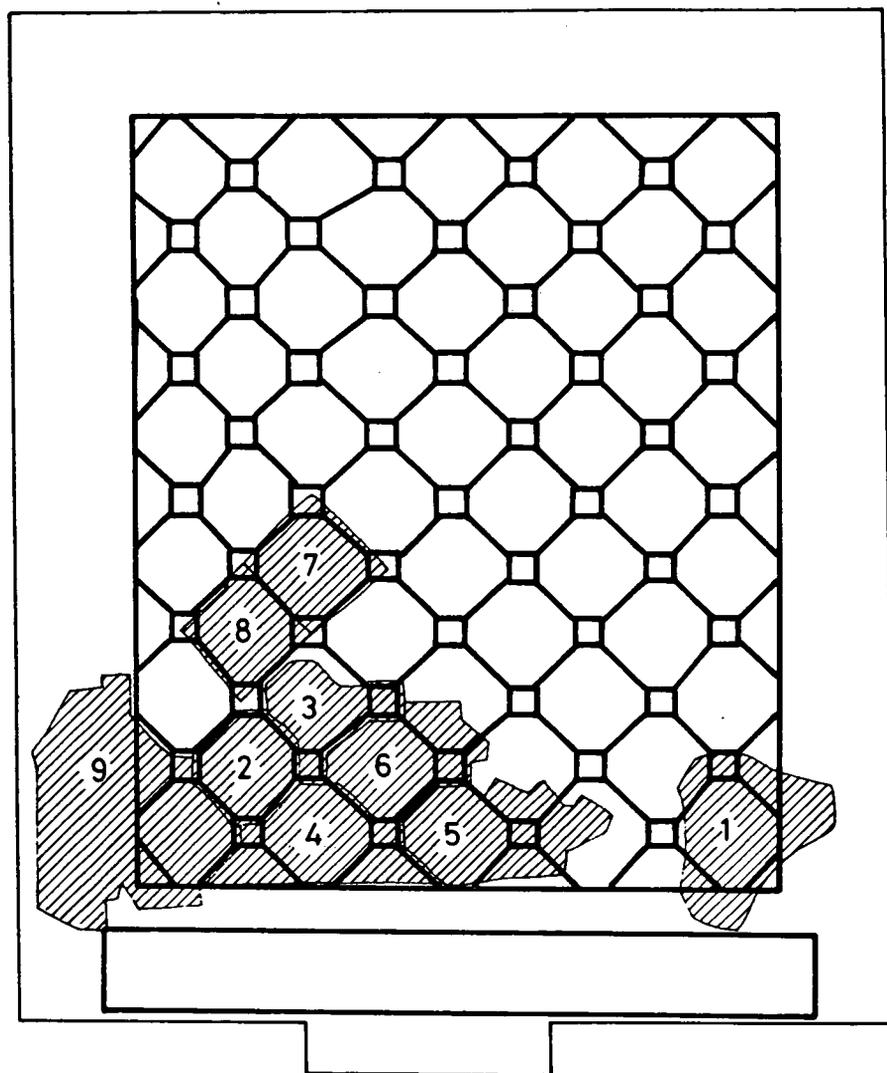


Fig. 4. Dibujo del mosaico nº 3 con los fragmentos que se conservan marcados en rayado y numerados.

un campo geométrico estructurado en retícula, formada por bandas entrecruzadas de perlas y «pirouettes» (AIEMA, 300). Los recuadros que forman este entramado presentan sistemáticamente el tipo de bordura del mosaico anterior (LAM. XV, 1 y 2). Por último, otros de los mosaicos de la villa (C) presenta en una de las partes de la habitación una red de hexágonos secantes y adyacentes (AIEMA, 350), con círculos superpuestos y alineados. Los cuadrados que se delimitan de

este modo vuelven a presentar el mismo tipo de bordura. (LAM. XVI, 1 y 2).

La diferencia de esquemas que presentan estos tres mosaicos y, pese a ello, la presencia de un mismo motivo que, además, no se encuadra en una tradición musiva conocida, nos sitúa ante una forma de hacer propia de los mosaístas que realizan estos pavimentos. Sus características, ya mencionadas con anterioridad, son muy diferentes a las de Prado y, también, a las de los primeros mosaicos de Almenara de Adaja a que hemos hecho referencia. Sin embargo, la constatación de la misma forma de hacer en el mosaico número 3 de Prado hemos de atribuirle, inevitablemente, a la influencia de este segundo grupo de Almenara.

Pero el motivo que analizamos se repite de nuevo en uno de los mosaicos de la villa de Dueñas, en Palencia<sup>85</sup>; y en Becilla de Valderaduey, en Valladolid<sup>86</sup>. En el primer yacimiento, la parte geométrica del mosaico, cuya composición es a base de esvásticas alternadas con cuadrados, vuelve a repetir el marco en torno a estos últimos. En Becilla, el esquema del mosaico es igual al de Prado, y octógonos y cuadrados están fileteados del mismo modo.

Por lo tanto, a la vista de estos datos, tenemos que concluir que el segundo grupo de trabajadores de Almenara influye en el grupo que realiza los mosaicos de Prado, hecho que no resulta extraño si suponemos que ambos trabajaban simultáneamente en la villa de Almenara, y si recordamos que también las guirnaldas que realizan los trabajadores de este segundo grupo se inspiran en las que realiza el grupo de Almenara-Prado. Es lógico suponer también que los mosaicos de Prado sean posteriores a los de Almenara. Y, por último, hay que destacar la existencia de una relación entre el segundo grupo de Almenara, Dueñas y Becilla. Relación que, en lo que respecta a Dueñas, pensamos que existen suficientes razones para suponer que es mayor de lo que pudiera parecer a primera vista, aunque no sea éste el momento adecuado para detenernos en ello.

El segundo elemento de interés que ofrece el mosaico número 3 de Prado es el crismón, de pequeño tamaño y que pasa casi desapercibido, que está representado en uno de los compartimentos cuadrados del esquema. La difusión de este signo podría fijarse a partir de las primeras acuñaciones en que aparece, que tienen lugar en el 330 d. C., pero las representaciones más tempranas que conocemos en la Península son ya de finales del siglo IV. Sin embargo, en las laudas sepulcrales en mosaico del levante español no es realizado

<sup>85</sup> REVILLA, R., PALOL, P. de y CUADROS, A., «Excavaciones en la villa romana del 'Cercado de San Isidro' parcela 'Villa Possidica', Dueñas (Palencia)», *EA Esp.*, 33, 1963, lám. XI.

<sup>86</sup> NIETO GALLO, G., «Los hallazgos de Becilla de Valderaduey y el trazado de la vía romana de Astúrica a Clunia», *RABM*, LXIII, 2, 1957, p. 671 (con fig.).

hasta mediados del siglo V, y es en este siglo y en el sexto cuando aparece con mayor frecuencia en otro tipo de materiales<sup>87</sup>. Atendiendo a estos datos, parece más conveniente pensar que el mosaico número 3 fue realizado en una fecha posterior a la que se ha propuesto hasta ahora, probablemente en un momento bastante avanzado de la segunda mitad del siglo IV. Cronología que, por otra parte, estaría mucho más en consonancia con la que apuntan los datos proporcionados por los restantes mosaicos de esta villa y, también, con la de los otros mosaicos de esta villa y, también, con la de los otros mosaicos de esta zona de la Península que hemos citado.

**MOSAICO Nº 4** (Fig. 5 y Láms. VIII-XII). Este mosaico sobresale por sus amplias dimensiones y porque presenta una parte absidada en el lado opuesto a la puerta. La parte rectangular medía 5,90 por 6,80 m.<sup>88</sup> y de ella se conserva el cuadro central, de 3,29 por 3,19 m., y quince fragmentos de su campo. En él desarrolla una composición lineal de círculos de dos tamaños enlazados por trenzado de dos cabos. Los lados cortos del pavimento llevan, además, paralela a la pared, una cenefa de peltas *tête-beche* (AIEMA, 234), con cruceillas salpicadas sobre el fondo. La zona absidada estaba muy estropeada en el momento de la excavación, y sólo sabemos que estaba bordeada por una cenefa igual a las anteriores, de la que se conserva un fragmento.

La parte más interesante del conjunto es el cuadrado central, bordeado todo él por la cenefa vegetal a que hemos hecho referencia a propósito del mosaico número 2. En su interior se inscribe un círculo limitado por grecas fraccionadas (AIEMA, 247) y dentro de él, otro concéntrico, formado por una guirnalda de laurel de cinco hojas, con una roseta de ocho pétalos cordiformes en su interior. La corona circular aparece dividida en ocho segmentos de anchura desigual, decorados con un nudo de Salomón superpuesto a cuatro hojas lanceoladas o por un ave sobre un fondo blanco, con rosetas salpicadas.

Esta composición, basada en un círculo inscrito en un cuadrado, propicia, como la del mosaico número 2, varios puntos de vista y, en un principio, debió reflejar la estructura de las bóvedas de media naranja que cubrían los techos<sup>89</sup>. En el mosaico romano es frecuente hallar esquemas basados en el cuadrado, con dos círculos concéntricos

<sup>87</sup> LOPEZ RODRIGUEZ, J. R., «El primer Crismón en Terra Sigillata Hispánica tardía», *BSAA*, XLVIII, 1982, pp. 181-185. El autor de este trabajo advierte, tras la observación de materiales con el crismón, que la cronología más temprana es de fines del siglo IV. Es en el siglo siguiente cuando éste se populariza, y en el VI alcanza su mayor difusión.

<sup>88</sup> WATTENBERG, F., *BSAA*, 1946, pp. 121-123.

<sup>89</sup> J. Lancha considera que el mosaico nº 363 de Saint-Romain-en Gal, con un esquema paralelo al nuestro, está relacionado con las decoraciones estucadas. LANCHA, J., *Recueil General...* nº 366, lám. 102, p. 199-200. IDEM, *op. cit.*, p. 179.

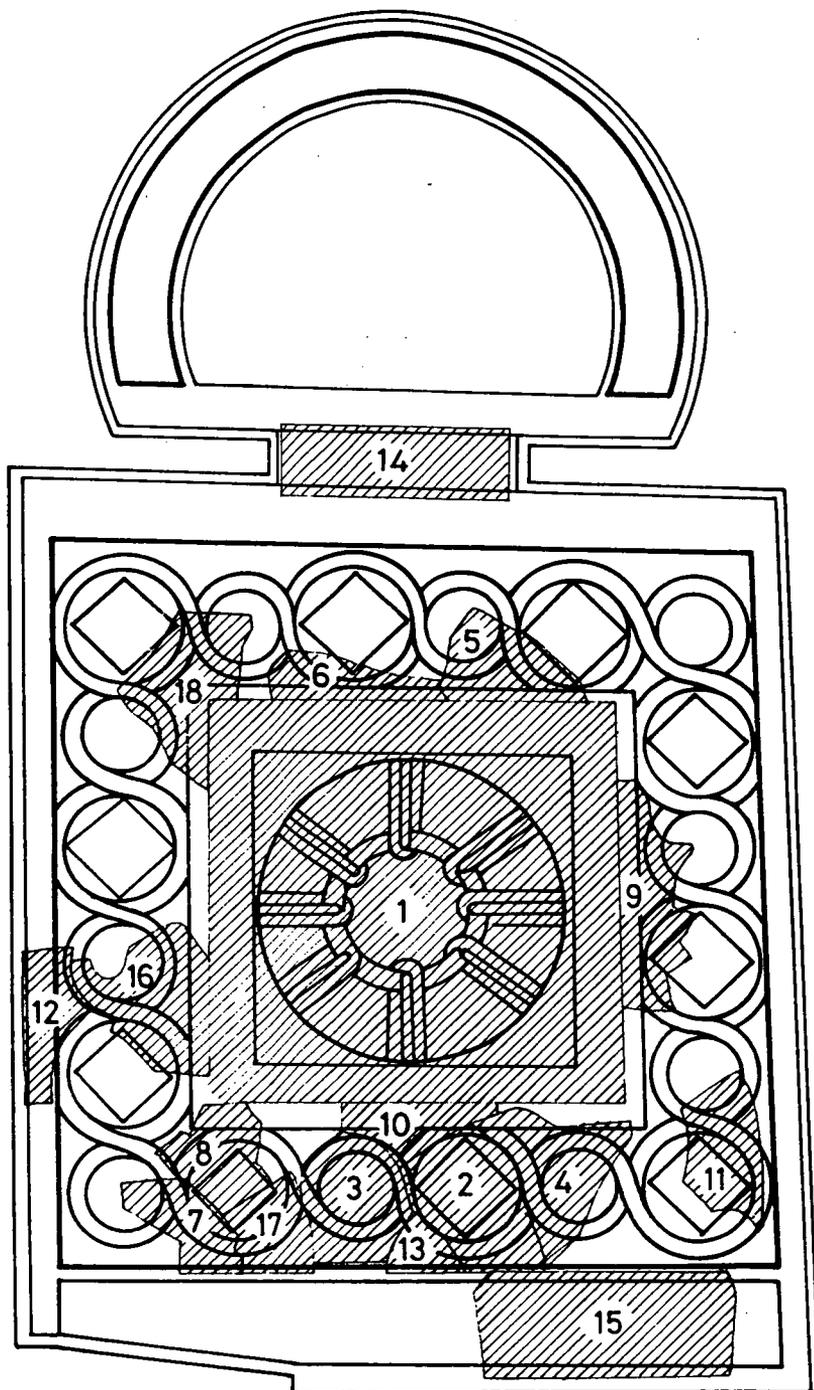


Fig. 5. Dibujo del mosaico nº 4 con los fragmentos que se conservan marcados en rayado y numerados.

segmentados por radios en su interior. Generalmente se utilizan para acoger la representación de los meses del año, por lo que se dividen en doce compartimentos. Uno de los primeros ejemplares de este tipo lo encontramos en la Casa del Calendario<sup>90</sup>, de Antioquía, en época andrianea-antoniniana. Sin embargo, es más tarde cuando se desarrolla con mayor intensidad, como podemos ver, por ejemplo, en un mosaico de Cartago-Dermech, con los meses del año y las estaciones ocupando los ángulos<sup>91</sup>. La división radial se efectúa, en este caso, mediante pirámides de hojas de laurel que salen de las bocas de las cráteras, motivos al que nos hemos referido al analizar el mosaico número 2 y que, en composiciones diagonales, no parece ser anterior al siglo IV, cronología que nos parece la más adecuada para este mosaico<sup>92</sup>.

Paralelamente a las representaciones de los meses del año, este tipo de composición acoge —en los pavimentos del Próximo Oriente— la representación del zodiaco. Los mosaicos de este tipo, llimitados esencialmente a la zona de Palestina, se desarrollan en las sinagogas entre los siglos IV y VI<sup>93</sup>. Composiciones similares a las de Prado las encontramos en Hammath de Tiberiades, en el siglo IV, en Husaifa, a finales del V o comienzos del VI, y en Na'aran y Beth Alfa, en el siglo VI<sup>94</sup>.

En este contexto, Antioquía parece ser el centro difusor de este esquema, tanto hacia el norte de Africa como hacia el Próximo Oriente, en donde arraiga y se sigue utilizando durante mucho tiempo. Pero existen otros focos, alejados geográficamente, en los que el mismo tipo de composición arraiga y goza de un desarrollo propio. En Inglaterra es utilizado, sin compartimentaciones radiales, por los mosaístas de la Corinian School, a los que sirvió para acoger las representaciones de Orfeo<sup>95</sup>. Se consideran influidos por las realizaciones de esta escuela dos mosaicos de la Petuarian School que, en cambio, presentan ocho sectores producidos por radios, como en los casos vistos anteriormente. Se trata de los mosaicos de Horstow (Lincs)<sup>96</sup>, del siglo IV, y de Winterton<sup>97</sup>, algo diferente del anterior, puesto que los círculos concéntricos se sustituyen por octógonos, pero

<sup>90</sup> LEVI, D., *Op. cit.*, pp. 36-38, lám. 5.

<sup>91</sup> DUNBABIN, K., *Op. cit.*, p. 251, lám. XLIII-110.

<sup>92</sup> AKESTRON HOUGEN, G., «The Calendar and Hunting Mosaics of the villa of The Falconer in Argos», *A Study in Early Byzantine Iconography*, Stockholm, 1974, p. 126. El autor resume y comenta las diferentes cronologías que se han dado a este mosaico.

<sup>93</sup> GUIDONI GUIDI, J., «La rappresentazione dello zodiaco sui mosaico pavimentali del vicino oriente», *CMGR*, III, Rávena, 1982, pp. 253-256.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 259-4, lám. 1, 3 y 4.

<sup>95</sup> SMITH, D. J., «The mosaic Pavements», en RIVET, A.L.F., *The Roman Villa in Britain*, Londres, 1969, pp. 97-102.

<sup>96</sup> *Ibidem*, fig. 3. 2.

<sup>97</sup> *Ibidem.*, fig. 3. 7.

en ambos casos se muestra en el centro la figura de Orfeo y, en torno a él, los animales atraídos por su melodía. Otro mosaico inglés, procedente de Thruyton (Hants)<sup>98</sup>, presenta la misma composición en una de sus partes y, en el centro, la figura de Dioniso, con máscaras en los sectores de círculo y dos bustos de las estaciones en los ángulos.

En la Península Ibérica no conocemos ninguna composición igual a la de Prado, lo que vuelve a subrayar dos de los rasgos apuntados anteriormente: la personalidad de estos trabajadores y su conocimiento de la tradición musiva oriental y norteafricana. Uno de los ejemplares peninsulares que muestra mayores semejanzas, el de Baños de Valdearados (Burgos), fechado en el siglo V<sup>99</sup>, presenta un esquema circular con ocho escudos apuntados hacia el centro, ocupado por un círculo con una roseta en su interior y todo él relleno con motivos geométricos. Las raíces del esquema son, en este caso, de ascendencia oriental, relacionadas con mosaicos de yacimientos como Misis Mopsuestia (Cilicia) o Tesalónica<sup>100</sup>.

Como sucedía con el esquema del mosaico número 2, tampoco faltan en este caso elementos de comparación en lo que se refiere a la decoración de las bóvedas. Así, por ejemplo, la bóveda de Santa Constanza<sup>101</sup>, recubierta de mosaico, aparece dividida radialmente en doce compartimentos. Lo mismo sucede en Centcelles, cuyo círculo interno está segmentado en ocho sectores desiguales<sup>102</sup>. Ambas están fechadas en el siglo IV, pero esta costumbre decorativa continúa a lo largo del siglo V, como puede verse en Saint George de Tesalónica<sup>103</sup>, también dividida en ocho partes en el círculo externo, en el que se incluyen los lunetos. El mismo esquema se perpetúa, ya en época medieval, en cúpulas<sup>104</sup>, manuscritos —como el *Chronicon*, de Stuttgart<sup>105</sup>—, o tápices, como el de Gerona<sup>106</sup>.

El tema de círculos entrelazados, que completa el mosaico número 4 de Prado, es de larga tradición y muy repetido en su desarrollo de superficie. Limitado a una franja de bordura, como

<sup>98</sup> *Ibidem*, fig. 39, p. 94.

<sup>99</sup> FERNANDEZ GALIANO, D., «Influencias orientales en la musivaria Hispánica», *CMGR*, III, Rávena, 1982, pp. 423-424, fig. 6.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 424, fig. 7.

<sup>101</sup> STERN, H., *DOP*, 1958, fig. 55 y 56.

<sup>102</sup> TOMASEVIC, G. C., «Représentations du cosmos spherique sur les coupoles et pavements paleochrétiens et sur les coupoles des églises Medievales serbes. En quoi ces représentations different et pourquoi», *Mosaïque. Recueil d'hommages a Henri Stern*, París, 1983, p. 330, lám. CCXV.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 330, lám. CCXV.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 332, lám. CCXVIII-2.

<sup>105</sup> PARRISH, D., «Annus-Aion in Roman Mosaics», *Mosaïque romaine tardive. L'iconographie du Temps. Les programmes iconographiques des maisons africaines*, París, 1981, lám. VII, fig. 1.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 18, lám. VII, fig. 3.

aparece en este caso, resulta algo menos conocido, sobre todo en época temprana. En Ostia, por ejemplo, en la Villa Suburbana, se representan círculos del mismo tamaño como bordura de una superficie decorada con círculos alternados con óvalos. El mosaico se fecha a finales del siglo III o comienzos del IV<sup>107</sup>. En el mosaico del circo de Gafsa, del siglo VI, los círculos enlazados aparecen como bordura<sup>108</sup>, y se repiten también en varios mosaicos chipriotas<sup>109</sup> y en el mosaico hispano de Bellerophonte y la Quimera, de Málaga<sup>110</sup>.

**MOSAICO Nº 5 (Fig. 6).** Este mosaico estaba muy estropeado en el momento de su descubrimiento, y de él se conserva tan sólo la mitad de su superficie, que tenía una extensión de 4,60 por 4,20 m., restaurada en algunas zonas con *opus signinum*. En la actualidad, no se conserva de él ningún fragmento, y se conoce tan sólo por el dibujo de Wattenberg y una fotografía antigua, que muestra una pequeña parte del mismo.

Al igual que el mosaico número 3, presenta un esquema totalmente geométrico, formado por una composición ortogonal de meandros de esvásticas en paletones de llaves y cuadrados<sup>111</sup>, que producían cinco cuadrados y cuatro paletones de llave entre ellos. El conjunto se completa con dos cenefas paralelas a las paredes del fondo y de acceso a la habitación, recorridas por una línea de trenzado de tres cabos con pompones, similar a la del mosaico número 3. Los motivos que contribuyen a completar este esquema no suponen ninguna novedad con respecto a los mosaicos anteriores. Se repiten las coronas de laurel de cinco hojas, que forman un círculo en el interior de cada cuadrado; los círculos con hexágonos de lados cóncavos que llevan en su interior un nudo de Salomón, y la roseta que ocupa el cuadro central, idéntica a las que ocupan los octógonos del mosaico número 3.

La composición que presenta este pavimento nos proporciona muy pocos datos, ya que está muy difundida desde época temprana, tanto ocupando toda la superficie a decorar, como reducida a una cenefa de bordura en combinación con otros esquemas, y presenta

<sup>107</sup> BECATTI, G., *Scavi di Ostia. IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma, 1961, nº 48, p. 28, lám. CCII.

<sup>108</sup> DUNBABIN, K., *Op. cit.*, fig. 78.

<sup>109</sup> KARAGEORGHIS, V., «Chronique des fouilles a Chypre en 1976», *BCH*, 1977, p. 776, fig. 114; IDEM, «Chronique des fouilles a Chypre en 1983», *BCH*, 1984, II, p. 951, fig. 151; TOUCHAIS, G., «Chroniques des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1980», *BCH*, 1981, II, p. 879, fig. 209.

<sup>110</sup> SERRANO, E. y RODRIGUEZ OLIVA, P., «El mosaico de Bellerophonte de la villa de Puerta Oscura», *Jávega*, 9, 1975, p. 57-61.

<sup>111</sup> Esta composición no figura en el repertorio del *AIEMA*. En cambio es recogida en BALMELLE, C., BLANCHARD-LEMEE, M., CHRISTOPHE, J., DARMON, J., GUI-MIER-SORBETS, A., LAVAGNE, H., PRUDHOME, R., STERN, H., *Op. cit.*, p. 308.

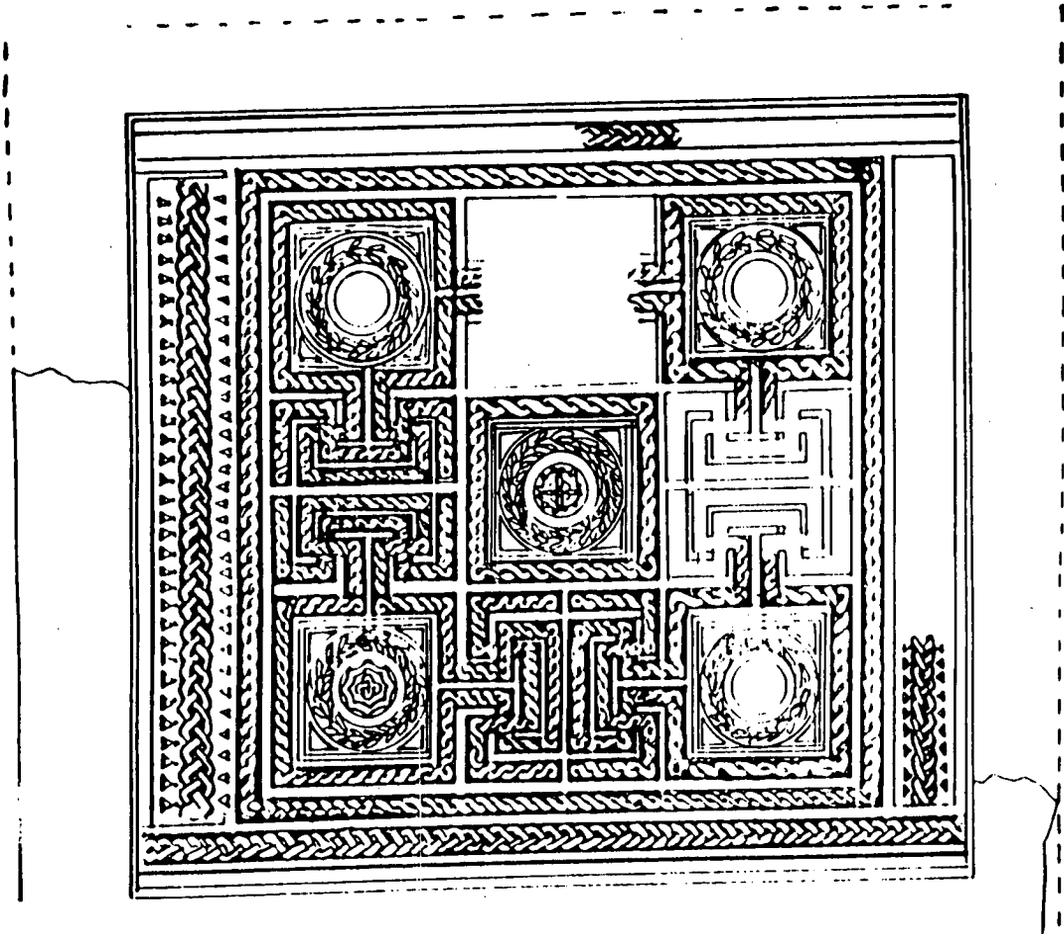


Fig. 6. Dibujo del mosaico nº 5, según Wattenberg.

además un número considerable de variantes. De forma muy semejante a Prado la encontramos, en el siglo segundo, en la Domus accanto al Serapeo, de Ostia<sup>112</sup>. En Antioquía es un tema de larga tradición, pero nos interesa resaltar su presencia en el mosaico de la caza de la villa constantiniana, puesto que ya hemos hecho referencia a ella al valorar el mosaico número 2 de Prado<sup>113</sup>. En la península, lo encontramos en un mosaico de Quesada (Jaén)<sup>114</sup>, que presenta una serie de rasgos que lo relacionan con la producción oriental, en concreto con la de Chipre, lugar en el que también puede verse la composición que analizamos<sup>115</sup>.

El análisis individualizado de los mosaicos de la villa de Prado pone de manifiesto las diferencias que existen entre el de Diana y los otros cuatro pavimentos de esta villa. Se aprecia cómo en la primera fase de la construcción de esta vivienda todavía pervive el gusto por los temas figurados mitológicos, y la iconografía perpetúa la tradición helenística. El tipo iconográfico escultórico ha sido adaptado para cartones musivos, como prueban el grupo de mosaicos del norte de Africa y de Piazza Armerina, además de los otros mosaicos hispanos que hemos citado anteriormente, con todos los cuales se relaciona la figura de Prado. Sin embargo, en el estilo predomina el gusto dibujístico, que subraya los contornos mediante una línea continua y utiliza colores planos, sin gradación de tonos, ni búsqueda de volumen, profundidad o paisaje. El taller que realiza este mosaico no destaca por su destreza, a juzgar por la falta de ritmo que presenta el conjunto, por introducir los temas figurados, por la pobreza de los temas decorativos o por la monotonía del color.

En los mosaicos realizados al ampliar la villa en su segunda fase, existen varios puntos dignos de ser resaltados, sobre todo al ser vistos en comparación a lo anterior. En todos estos mosaicos se aprecian diferentes puntos de vista y sus esquemas son, en la mayoría de los casos, de origen oriental, concretamente de Antioquía. Pese a ello, el desarrollo del esquema en el mosaico número 2 tiene lugar en el norte de Africa, con mucho arraigo en la proconsular, y con soluciones muy parecidas a la de Prado en el ejemplar de Djemila. Da la impresión de que este esquema se difunde hacia occidente, con un punto intermedio en Sicilia. El mosaico número 4 presenta, en cambio, un esquema de difusión eminentemente oriental, y se encuentra, sobre todo, en los mosaicos de las sinagogas. En la proconsular, lo conocemos en Cartago, y llama la atención su éxito en un lugar tan alejado del foco de irradiación y desarrollo como es Gran

<sup>112</sup> BECATTI, G., *Op. cit.*, nº 285, p. 149, lám. XVIII, lám. 52.

<sup>113</sup> LEVI, D., *Op. cit.*, lám. LIII.

<sup>114</sup> BLAZQUEZ, J. M., *Corpus III*, nº 43, p. 64, lám. 52.

<sup>115</sup> KARAGEORCHIS, V., «Chronique des fouilles a Chypre en 1972», *BCH*, 1973, II, p. 674; IDEM, «Chronique des fouilles a Chypre en 1975», *BCH*, 1976, II, p. 892, fig. 93.

Bretaña, en donde vemos cómo se adapta a las necesidades decorativas de esta provincia. Otro de los puntos a tener en cuenta, sobre todo en lo que atañe a los mosaicos números 2 y 4, es que participan de una tradición que no se reduce solamente a lo musivo, sino que se relaciona con la decoración de las cubiertas de los edificios. En este sentido, ambos conectan muy bien con las decoraciones del siglo IV, y aún con las posteriores, incluso medievales.

Otro punto digno de consideración en este grupo de mosaicos es la ausencia de figuración. Este hecho llama la atención sobre todo en los mosaicos números 2 y 4, ya que todos los ejemplares de fuera de la Península con los que pueden ser comparados presentan motivos figurados de temática tradicional grecorromana, cristiana o judía. En el caso del mosaico número 2, es en la segunda mitad del siglo IV y en el V cuando aparecen algunos esquemas similares, sin figuración y absolutamente decorativos. En el caso del mosaico número 4, esto mismo se produce solamente en el siglo V.

El estudio de la guirnalda vegetal que aparece en estos mosaicos hace hincapié, nuevamente, en la relación con la producción oriental y norteafricana del taller que realiza estas piezas y también en este caso, las cronologías más próximas nos llevan hacia finales del siglo IV y siglos siguientes. Este motivo, y la forma de perfilar los octógonos en el mosaico número 3, nos proporcionan indicios de la personalidad del taller que trabaja en esta segunda fase de la villa.

Por último, la presencia del crismón es un dato más a tener en cuenta para fijar la cronología del conjunto en la segunda mitad del siglo IV y, posiblemente, hacia el último cuarto del mismo.

En conclusión, podemos decir que el mosaico de Diana se sitúa entre las producciones de una tradición musiva romana que se centra en la época bajo imperial y que, en el momento de su realización, se halla ya sin vigor. En los otros mosaicos se recogen, en gran medida, elementos helenísticos y orientales que se reelaboran ajustándose a las innovaciones propugnadas en el arte del siglo IV y que, a su vez, van a nutrir las manifestaciones artísticas de los siglos posteriores, abriendo vías que se perpetúan, ya con otras perspectivas, durante la Edad Media.



1. Aspecto general del mosaico número 1, en el Museo de Valladolid.—2. Detalle del mismo.

LAMINA II



1. Mosaico número 2. Parte central.—2. Mismo mosaico. Fragmento número 4.



1



2



3

1. Mosaico número 2. Frag. número 3.—2. Frag. número 5.—3. Frag. nº 2.

LAMINA IV



1

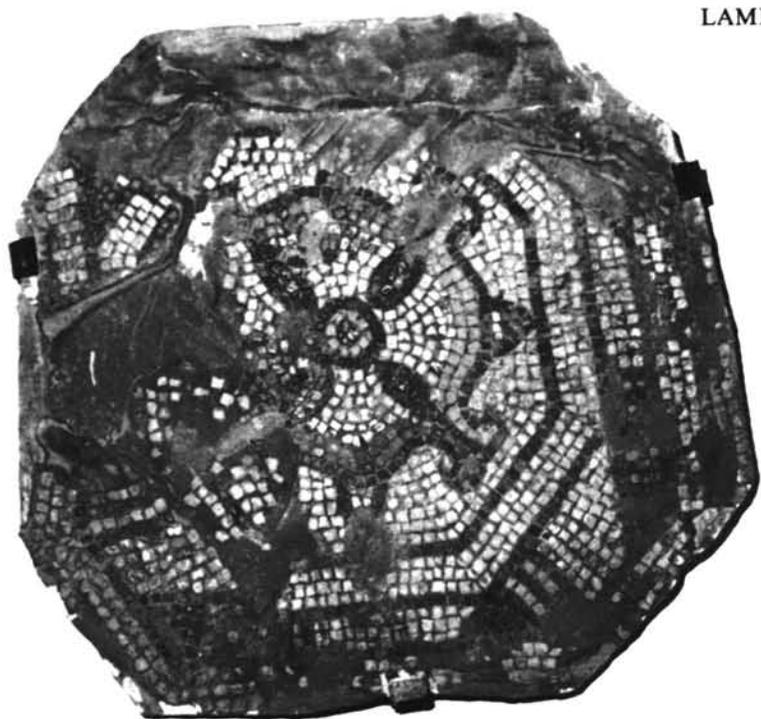


2



3

1. Mosaico número 3, Frag. nº 3.—2. Mismo mosaico. Frag. nº 9.—3. Frag. nº 4.



1



2

1. Mosaico número 3. Frag. nº 2.—2. Mismo mosaico. Frag. nº 6.

LAMINA VI



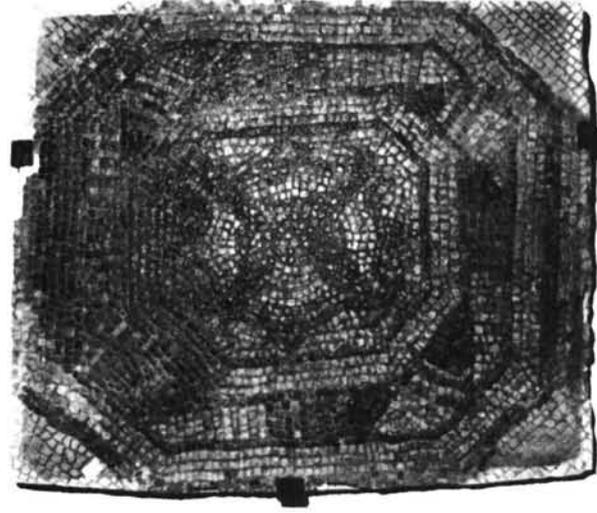
1



2



3



4

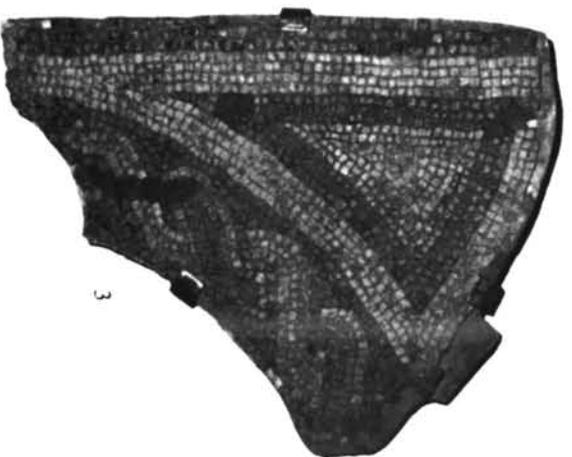
Mosaico número 3. 1. Frag. nº 8.—2. Frag. nº 5.—3. Frag. nº 1. 4. Frag. nº 7.



1



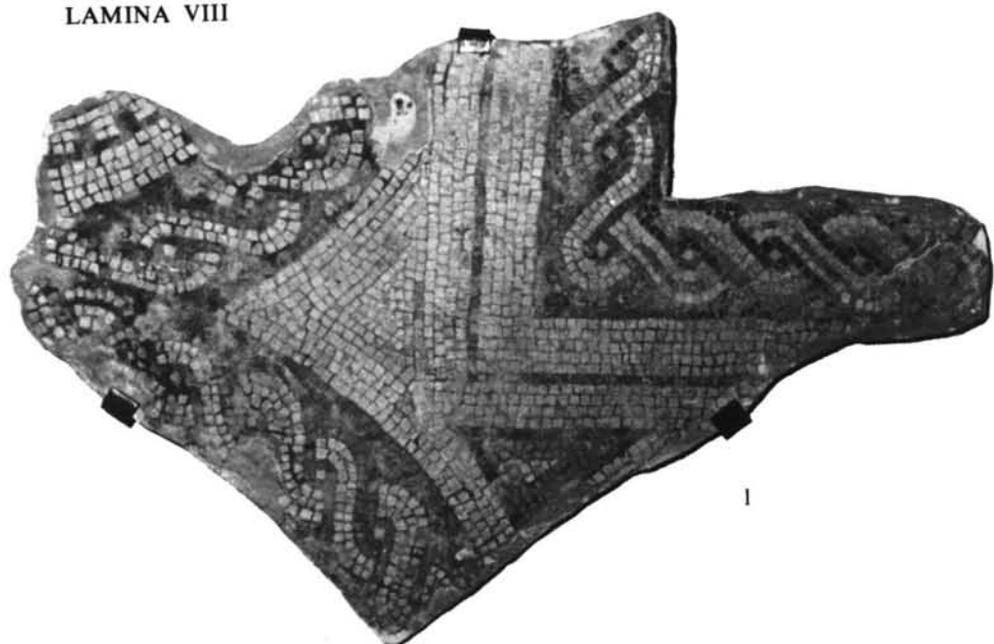
2



3

Mosaico número 4. 1. Frag. nº 1.—2. Frag. nº 16.—3. Frag. nº 13.

LAMINA VIII



1



2



3

Mosaico número 4. 1. Frag. nº 18.—2. Frag. nº 3.—3. Frag. nº 6.



Mosaico número 4. 1. Frag. nº 7.—2. Frag. nº 5.—3. Frag. nº 15.

LAMINA X



Mosaico número 4. 1. Frag. nº 4.—2. Frag. nº 17.—3. Frag. nº 8.—4. Frag. nº 2.



1



2



3

Mosaico número 4. 1. Frag nº 10.—2. Frag. nº 12.—3. Frag. nº 14.

LAMINA XII



1. Posible fragmento del mosaico número 4. Sin localizar.—2. Mosaico nº 4. Frag. nº 11.—3. Mosaico nº 4. Frag. nº 9.



1



2

Almenara de Adaja: 1. Parte central del mosaico nº 4.—2. Parte central del mosaico de la habitación nº 3 de la misma villa.



Almenara de adaja: 1. Mosaico A (detalle).—2. Detalle del mosaico de la habitación nº 3.



1



2

Almenara de Adaja: 1. Mosaico B (detalle).—2. Parte central del mismo mosaico.



Almenara de Adaja: 1. y 2. Detalles del mosaico C.