

FERNANDEZ GALIANO, Dimas, *Mosaicos romanos del Convento Cesaragustano*, Zaragoza, 1987, 254 pp., LXXVI láminas.

Al plantearse el presente trabajo, el autor elige un marco jurídico, el *conventus Caesaragustanus*, que delimita geográficamente de un modo razonado, centrándolo en las actuales provincias de Guadalajara, Zaragoza, Huesca, Teruel, Navarra, Rioja y Alava. La elección de estos límites, con la exclusión de Lérida y Madrid, se debe, en gran medida, a la imposibilidad de saber con precisión cuales eran los de la antigua demarcación administrativa. En el caso de Madrid, excluida también, se apoya en el hecho de que el conjunto más importante de mosaicos de la provincia —*los de Complutum*— han sido estudiados detalladamente por él con anterioridad.

En total, se analiza un número suficientemente significativo de pavimentos —222—, entre los que se incluyen los realizados en *opus tessellatum* y también los de *opus signium*, *opus sectile*, algunos de *opus spicatum* y otros de ladrillos romboidales, yeso, o simple cemento. Esta recogida exhaustiva, a la cual pudiera ponerse como objeción una cierta inadaptación al título del trabajo, resulta rentable a la hora de establecer, en el capítulo final, la evolución histórica de los mosaicos del *conventus*. También es minuciosa la recogida de noticias de mosaicos de los que no quedan restos y de teselas sueltas, datos de los que el autor sabe sacar el máximo rendimiento a la hora de trazar el panorama general del área estudiada.

El estudio individualizado de cada mosaico responde en todo momento a la finalidad del trabajo expresada por el autor en el prólogo y, sin que ello menoscabe el rigor científico, se centra en los aspectos que merecen atención en cada caso. Esto no significa que no se ajuste religiosamente al modelo de ordenación general del *corpus* y de cada uno de los mosaicos que, de un tiempo a esta parte, se ha convertido en canónico para este tipo de trabajos. Ciertamente, se adapta a él con la suficiente flexibilidad para destacar los datos que son de mayor importancia y valorar cada mosaico en su contexto y en sus características específicas. Con este método selectivo logra evitar la reiteración y proporcionar una visión clara de las piezas.

En la parte relativa al estudio, merecen ser destacados algunos materiales que, al ser publicados por vez primera, ayudan a clarificar el panorama musivo peninsular. Este es el caso de los mosaicos de la villa de Gárgoles, que el autor atribuye al mismo taller que trabaja en Alcázar de San Juan y en Las Tamujas. Atribución con la que estamos de acuerdo plenamente, ya que, además de la guirnalda a la que hace referencia el autor, existe una reiteración de esquemas compositivos y tratamiento que vinculan entre sí estos tres yacimientos. El estudio que nos promete de este taller puede resultar sumamente interesante y ayudar a clarificar la posible influencia del mismo en otros yacimientos de esta zona, como Talavera, Albadalejo, Rielves, Cabañas de la Sagra, e incluso posibilitaría tratar de establecer el tipo de relación existente con mosaicos de otros yacimientos, como el de Albalate de Cinca —nº 96—, que el autor estudia en el presente trabajo.

Por otra parte, de la delimitación de los rasgos característicos del taller del Alcázar-Las Tamujas, pudiera extraerse alguna luz que ayudase a precisar la cronología del mismo, ya que la fecha en que sitúa el autor los mosaicos de Gárgoles nos parece excesivamente tardía.

El panorama que nos ofrece el estudio del material procedente de la capital del *conventus*, publicado por autores diferentes de forma esporádica, resulta muy interesante, aunque echamos en falta una aproximación a la cronología en casos como el del mosaico de Orfeo —nº 87—. En el caso del mosaico de Venus, Eros y Pan —nº 88—, no estamos plenamente de acuerdo en algunos detalles. Si observamos detenidamente la acuarela realizada por Pescador en el momento que se descubrió el mosaico, puede apreciarse que la figura de Eros lleva un racimo de uvas en la mano derecha, que se encuentra situada ante el pecho de la figura. El dios estira el brazo izquierdo hacia Pan y en el lugar que correspondería a la mano aparece un manchón

que refleja el deterioro del mosaico en esta zona. Por otra parte, en la acuarela aparece reflejada la cenefa que rodea al mosaico, y en ella se aprecia, como afirma Beltrán, «una composición de círculos de hojarasca tangentes», similares a los que aparecen, por ejemplo, en el mosaico del tritón del palacio extramuros de Conimbriga. Estos círculos llevan en su interior nudos de Salomón de lados curvos con otros rectos y con una roseta semejante a la que aparece en Urrea de Gaén —nº 172—, todo ello dibujado con mucho detalle y fácilmente identificable. En el espacio libre entre los círculos, se sitúan unas crucecillas de varias teselas sobre la punta.

La exactitud de los motivos representados en la acuarela de Pescador nos lleva a pensar que ésta es un fiel reflejo del mosaico y que, por lo tanto, no se puede prescindir de ella para su estudio. La restauración, aunque basada en el dibujo, suprime, efectivamente, el racimo de uvas de la mano derecha de Eros y presenta enlazadas las otras manos de los personajes. No descartamos la posibilidad de que en el mosaico las manos estuviesen de este modo, pero también es probable que se representase a los contendientes en la fase inicial de la lucha, en la que se tanteaban sin llegar a tocarse, como sucede en otros mosaicos con este tema.

Aunque no es el momento de extendernos en la valoración de este mosaico, queremos puntualizar que en el mismo están patentes diferentes tradiciones mitológicas e iconográficas, diseccionadas y combinadas de modo que al ver la representación es necesaria una explicación de sus elementos, como hace Fernández-Galiano, prestándose a una narración. Si a esto añadimos el decorativismo de las figuras y el tipo de vestiduras con que son representadas, hemos de pensar que la cronología que debe adjudicarse al mosaico no sería anterior en ningún caso al s. IV d. C.

Hay muchos otros elementos de interés en el estudio de los mosaicos que se efectúa en este trabajo. Entre ellos, citamos las relaciones que se hacen patentes entre los mosaicos de Calanda —nº 159— y de Fraga —nº 120—, en los que algunos de los animales —león, caballo y mulo— responden a modelos posiblemente idénticos, como sucede en el campo geométrico y en el tratamiento del color. Así mismo, son del mayor interés las conclusiones a las que llega el autor, después de un razonado estudio, en el caso de los mosaicos de la villa de Liédena.

Al término de la lectura de la parte dedicada al estudio se obtiene una visión clara de los mosaicos que forman el Corpus. Sin embargo, por si quedase desdibujada, debido a la dispersión y diversidad de los materiales, el autor clarifica y sintetiza los resultados en el capítulo VIII y final. En él se asientan las bases del desarrollo evolutivo de la pavimentación en el área de la Península en que se centra el estudio, durante un extenso periodo de tiempo que abarca desde el segundo tercio del s. I a. d. C. hasta el siglo V d. C. Se pergeña, en la medida que lo permite el material, la simultaneidad y la sucesión de los diferentes tipos pavimentales, haciendo hincapié en los distintos tipos de habitat de los que proceden. Se precisa la función que desempeñan, ya sea en edificaciones públicas o, más frecuentemente, privadas.

El autor afronta también, de modo adecuado, problemas de tanto interés como son las raíces del repertorio y las influencias, contaminaciones y presiones a que éste se encuentra sometido. Trata de deslindar los elementos comunes con la metrópoli y con otras provincias de aquellos que denotan un gusto hispano o más reducido al área de estudio. Esto le lleva a plantearse, aun conociendo la dificultad que entraña, lo que serían los repertorios de los musivarios, cuales fueron los modos de hacer de estos artesanos, cual fue el papel de la clientela de esta zona...

La inclinación que se advierte hacia los temas de tipo mitológico, con predominio de los del ciclo báquico, marino o amatorios, lleva al autor a preguntarse hasta qué punto, a la hora de elegirlos, pesa su contenido inicial o si son preferidos por su decorativismo. De todos modos, queda patente su funcionalidad en cuanto se destinan a determinadas habitaciones de una vivienda, o a edificaciones públicas, como las termas. También subraya la presencia de temas que responden a una

tradicón iconográfica con sentido benéfico y profiláctico; o el aprovechamiento de la tradición iconográfica de ciertos temas, en el Bajo Imperio, para representar actividades y escenas de la vida cotidiana (vendimias, cacerías etc.); e incluso, para expresar la riqueza y el patronazgo de los propietarios de las villas.

Por último, señala el cambio que se advierte con la llegada del cristianismo, que se plasma en algunas villas, como la de Gárgoles o Villafranca, en una tendencia anicónica, y en mosaicos como el del *oecus*, de Fraga, en una tendencia selectiva, escogiendo de los antiguos repertorios aquellos motivos que, por su ambigüedad, sirven para reflejar la nueva doctrina. Considera que las laudas sepulcrales, que permiten un nuevo uso para el mosaico, constituyen una respuesta propia de la musivaria hispana a los problemas que se plantean en estos momentos, como sucede en el norte de África.

En definitiva, se comprueba que las intenciones expresada por el autor en el prólogo quedan colmadas en los resultados finales. Esto resulta posible porque el planteamiento del trabajo se hace en términos correctos y el desarrollo del estudio sigue una línea coherente e impecable. Todo ello hace que el estudio tenga una proyección fuera del límite del conventus a que se dedica, tanto por el enfoque y método empleados, como por las conclusiones, que se prestan a ser contrastadas en otros ámbitos peninsulares.—MERCEDES TORRES CARRO.

María Cristina GUALANDI-BENTO, *Le lucerne antiche del Trentino*, Trento, Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1986, 4^o, 510 pp. (= PATRIMONIO STORICO E ARTISTICO DEL TRENTO, 11).

Este volumen comprende las lucernas de diversas colecciones tridentinas, Castello del Buonconsiglio en Trento, Museo Diocesano Tridentino, Civico de Bolzano, Riva de Garda, Roveretto y Tiroler-Landesmuseum de Innsbruck.

La historia de estas colecciones, singularmente el nacimiento del Museo Nazionale Trentino y su concepción en un marco de propaganda cultural muy definible y con múltiples paralelos en la Italia de los Años Veinte, es un poco la historia de un curioso entresijo histórico cultural muy propio de las vicisitudes de Europa en el presente siglo. En cuanto a la dispersión museística la A. ha tenido que enfrentarse con un cuadro que tras su experiencia boloñesa le era familiar pero aquí aparece ampliado. La historia de los distintos museos, coleccionismo erudito, primeras excavaciones y recuerdo histórico-piadoso hallaría fáciles paralelos. Sin embargo en el caso del Trentino estos fondos museísticos permiten, al contrario de otros museos locales o municipales del N. de Italia, formarse un cuadro mental del uso y consumo de lucernas en el Trentino. Que los hallazgos distribuyan junto a los valles fluviales, especialmente el del Adigio no puede llamar demasiado la atención. Lo que si la llama es la abundancia en un territorio alpino, donde el aceite tenía que ser costoso y poco desarrollado su uso como combustible, el número de hallazgos y no sólo de las omnipresentes *Firmalampen*. Solo seis lucernas de disco (*Bildlampen*) proceden del Trentino pero la A. desarrolla una profunda investigación sobre las *Bildlampen* en Italia Septentrional y en las provincias occidentales del Imperio. No faltan tipos, como las lucernas «de rana» que difícilmente tuvieron otra relación con el Trentino que haber sido éste su refugio final pero no es este caso de las lucernas africanas que se documentan, con procedencias claras, en una cantidad no indiferente. La comparación con Retia y Nórico sería interesante.

Lo dicho hasta ahora se refiere a los fondos pero hay que destacar los valiosos capítulos sobre la historia, desarrollo y cronología de tipos que sólo puedo considerar comparables con los de D. Bailey en los volúmenes dedicados a las lucernas del British Museum.—ALBERTO BALIL.