

MOSAICOS ROMANOS DE ASTURICA AUGUSTA

FERNANDO REGUERAS GRANDE
Instituto de Estudios Zamoranos

La existencia de mosaicos romanos en *Astúrica Augusta* es conocida de antiguo, pero son casi tan numerosas las menciones como desoladores —o nulos— los hallazgos. Sólo en los últimos seis años, gracias a la labor de J. Vidal y, sobre todo, de V. García Marcos, éstos han adquirido relieve monumental e interés por parte de las instituciones para su conservación¹. Noticias de pavimentos suministra J. M.^a Luengo² que no sólo recoge los hallazgos debidos a sus excavaciones en los años 40 y 50 sino las de otros, más antiguas, y de los que absolutamente nada subsiste. T. Mañanes en 1983³ tras recordar «que hasta el momento no se haya encontrado ningún resto de mosaico...» (en Astorga) cita un pequeño fragmento que se conserva en el Museo de los Caminos de la misma ciudad y que probablemente formaría parte del solado de una *domus* con peristilo ubicado entre las calles Rodríguez de Cela y San José de Mayo⁴.

Tal situación de negligencia y desamparo se modificó de raíz cuando a partir de 1984 se produjo el traspaso de competencias en materia de gestión del Patrimonio Histórico desde la Administración Central a la Comunidad Autónoma de Castilla y León. En el último lustro, el panorama arqueológico de *Asturica Augusta* ha cambiado sustancialmente: exhumación parcial de la basilica y su *aedes Augusti* con la correspondiente localización del foro y reinterpretación de la galería abovedada conocida como *Ergastula*, como criptopórtico de una de las crujías que cerrarían el foro por el Norte; excavación de dos grandes conjuntos termales y varias *domus*... por no hablar del imponente elenco de materiales cerámicos, pictóricos y metálicos; información arqueológica inestimable para el conocimiento de esta ciudad antigua y de la romanización del noroeste ibérico⁵. Así pues, de ser la inédita, ignota, flor mustia siempre de citas rancias que poco tenían que ver con la realidad visible de la ciudad maragata, de ser la cenicienta, digo, de las ciudades augusteas de *Hispania*, Astorga se ha convertido, en un veloz giro coperni-

¹ GARCIA MARCOS y VIDAL, 1990 *passim*.

² LUENGO 1953, p. 51 e *IDEM* (1956-61) 1962, pp. 156-158, 165 y 175.

³ MAÑANES 1983, p. 140-141.

⁴ GARCIA MARCOS y VIDAL 1990, lám. p. 24. Según me informa mi amigo y actual excavador de Astorga V. García Marcos a quien debo también muchas observaciones que en el presente trabajo se reflejan.

⁵ GARCIA MARCOS y VIDAL 1990, *passim* y p. 33.

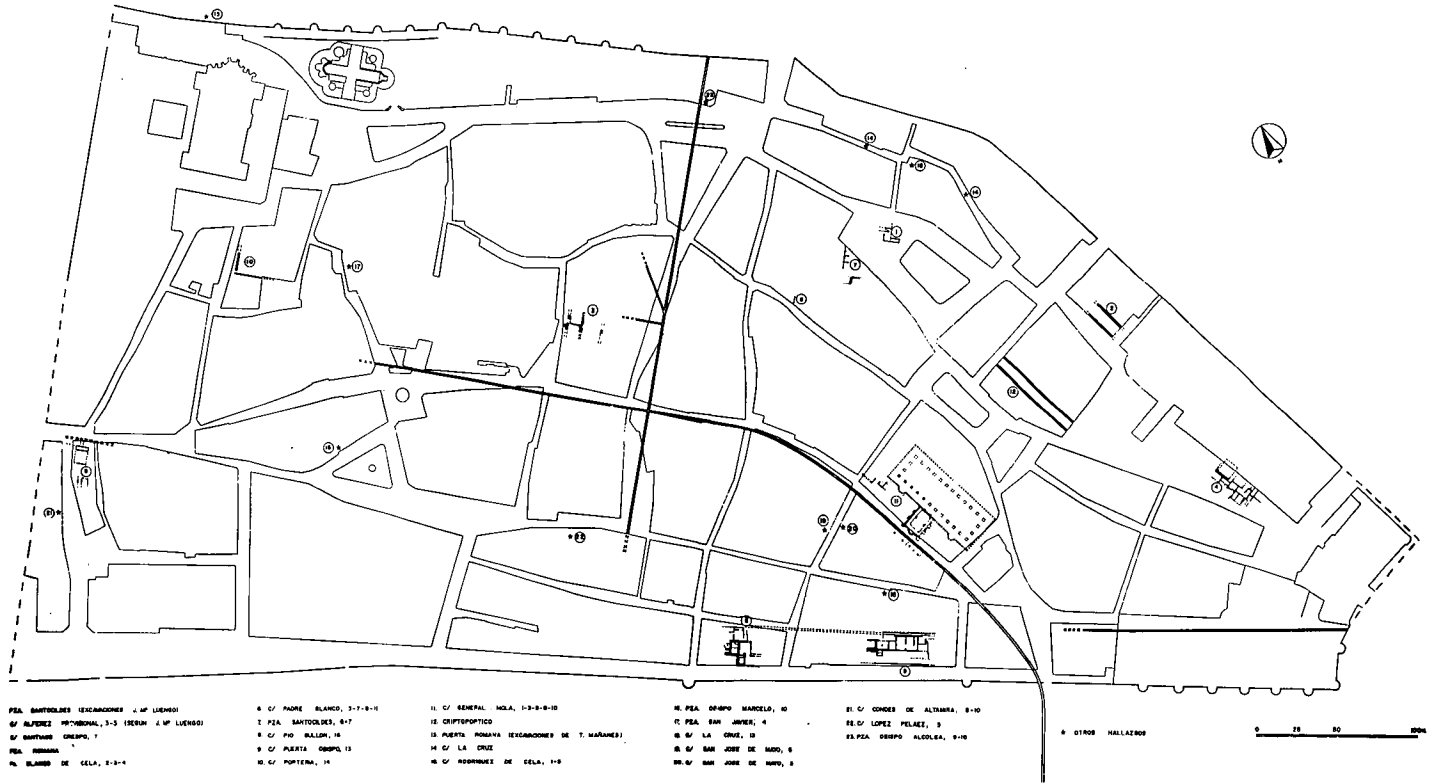


Fig. 1. Plano general de las excavaciones realizadas en Astorga (según G. Marcos y Vidal).

cano, en uno de los yacimientos urbanos más novedosos cuya frescura y valor transformarán a buen seguro los estudios romanistas del Norte peninsular. Y estas consideraciones pueden hacerse extensibles a los hallazgos pavimentales que no hacen sino barruntar un potencial impredecible aún sepultado.

Numerosos han sido los pavimentos de mortero (denominados a veces, con palmaria imprecisión *opus signinum*), los placados marmóreos tanto de suelo como parietales, algunos conjuntos de *opus spicatum*... cuya densidad encubre cierta indigencia de hallazgos «mayores» —dicho sea sin afanes de «idealismo» arqueológico—. Queremos decir que bien como consecuencia de pérdidas, expolios o puro abandono (en el pasado), bien como posibilidad de análisis que vaya más allá de la simple referencia descriptiva, sólo existen en la actualidad tres pavimentos cuya entidad los hace susceptibles de estudio. Afortunadamente cada uno de ellos presenta una técnica y un estilo diferente: mosaico bicromo geométrico (c/ Santiago Crespo), *opus sectile* (c/ General Mola) y bitonal/policromo (Plaza Romana), aunque es de lamentar, sin embargo, la desigual suerte que han corrido⁶. A ello nos atendremos en las páginas que siguen con la numeración correlativa: mosaico núm. 1 (c/ Santiago Crespo), nº 2 (c/ General Mola) y nº 3 (plaza Romana)⁷. Fig. 1.

MOSAICO Nº 1 (Fig. 2)

Excavador: T. Mañanes y J. Vidal.

Fecha de excavación: Diciembre 1984-Enero 1985, única campaña de la que tenemos información (VIDAL, *vid. supra*). De las de Mañanes en 1984 y 1987 no hay referencias⁸.

Dimensiones: al menos 11×7 ms., según los vestigios conservados.

Técnica musiva: *opus tessellatum*.

Tamaño de las teselas: 4 a 5 cms.

Materiales: caliza⁹.

Colores: blanco crema y negro azulado.

Localización: c/ Santiago Crespo, 7, no lejos de la intersección de la red de cloacas. Termas públicas, sala 5 (SA 5 según la nomenclatura de Vidal).

Estado de conservación: desaparecido. Quedan algunos vestigios *in situ*. Reconstrucción hipotética en Fig. 2.

Cama del mosaico: no estudiada.

Descripción y análisis: composición isótropa de superficie bordeada en el exterior por una pequeña cenefa de tres teselas blancas y un filete interior con una hilera de una sola tesela negra. Utiliza un tema sencillo, muy repetido en el mosaico romano que puede adquirir cierta variedad (*Le décor...*,

⁶ Ver *infra*.

⁷ Todos los pavimentos son conocidos y han sido publicados parcialmente. El nº 1: VIDAL 1985, pp. 265-275, fig. 5; el nº 2, GARCIA MARCOS y VIDAL 1990, láms. pp. 27 y 28 y fig. 17 e *IDEM* 1990, pp. 20-23, láms. pp. 20-21 y 23, fig. p. 22 (en primer lugar VIDAL 1986, fig. 3).

⁸ Una brevísimas noticia en MAÑANES (1985) 1989, p. 132 (sin indicar procedencia); véase asimismo, como aclaración, VIDAL 1985, p. 273, nota 27.

⁹ A falta de estudio petrográfico, tanto los materiales como los colores «a ojo» de éste y los siguientes mosaicos tienen un grado de fiabilidad limitado.

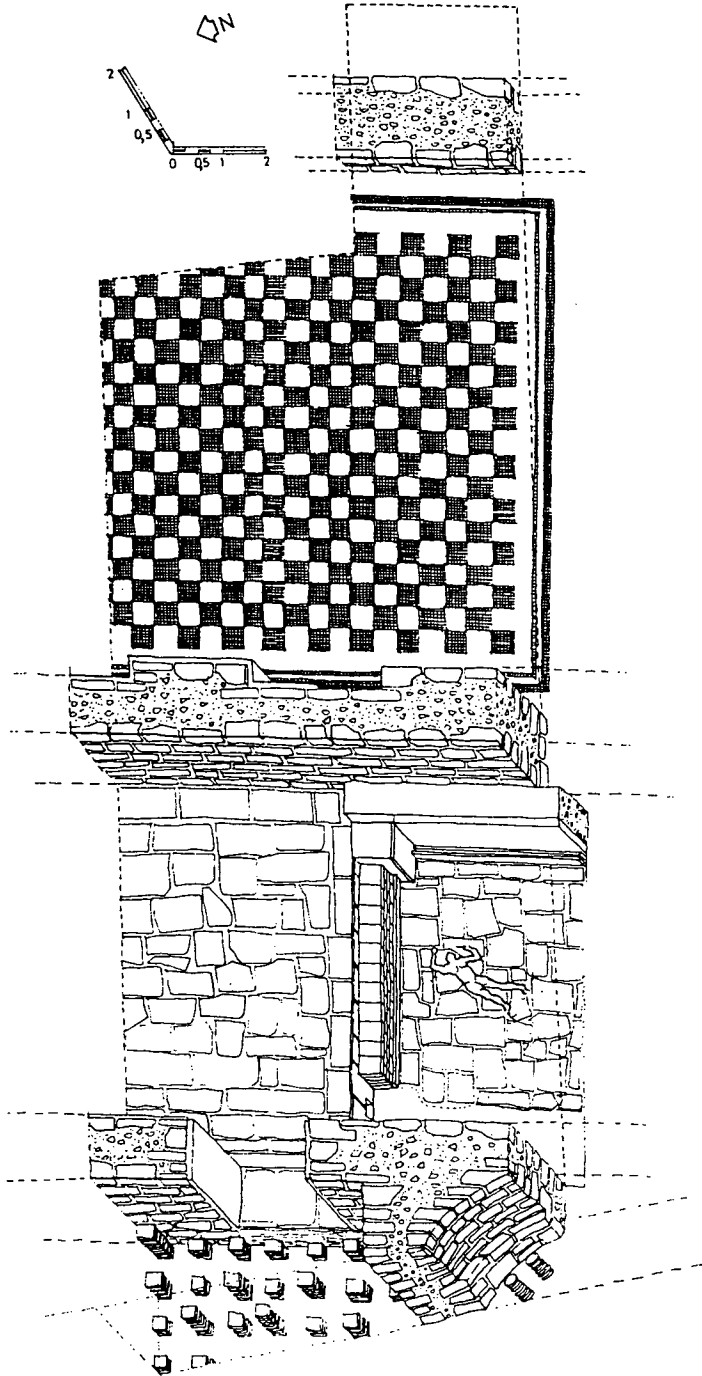


Fig. 2. Mosaico nº 1. Termas públicas (según Vidal).

lám. II 4a) aunque en nuestro caso muestra la disposición más simple y regular tanto compositiva como cromáticamente: escaques blanquinegros formando un tapiz ajedrezado (AIEMA 502)¹⁰ cuyas dimensiones, según Vidal, son de 40 cms. de lado mientras que Mañanes indica que tiene 45 cms. (un pie y medio romanos)¹¹.

Para Ovadiah¹², el tema procede de la pintura vascular, donde se le conoce desde el siglo X a. C., y aparece en distintos tipos de arte en Grecia, Chipre, Italia y Sicilia entre aquella fecha y mediados del s. V a.C., de donde pasaría a la decoración musiva. Entre los pavimentos se le detecta ya en el por muchos considerado el más antiguo mosaico del Mediterráneo, hallado en Gordión¹³. En la Península Ibérica, igualmente, se le conoce desde los enguijarrados orientalizantes de *Cástulo* del s. VI a. C. lo que es todo un índice de antigüedad y difusión del motivo. De cualquier forma en nuestro caso responde a una tipología del mosaico blanquinegro itálico —de rancio *pedigree* mediterráneo— muy apto para ambientes termales sin grandes pretensiones y cuya característica fundamental es su extrema ubicuidad espacio-temporal.

Se presenta ininterrumpidamente desde el s. I d. C. hasta época medieval¹⁴, tanto en teselados como sectiles, de igual forma en el Alto que en el Bajo Imperio. En *opus sectile* (mármol blanco y pizarra) se le localiza en Badalona, a fines del s. I o principios del II y en *tessellatum* en Zofingen (Suiza) durante la segunda centuria¹⁵; son muy frecuentes sobre todo en el siglo II —época por antonomasia de los mosaicos bicromos— y en el s. III. En aquella centuria fecha Becatti¹⁶ dos en Ostia, uno de la *Insula delle Pareti Gialle* del 130 y a finales del siglo II remontarían un damero del pavimento de Eros en la casa del Mitreo de Mérida¹⁷ y otro del mosaico del laberinto de Itálica¹⁸.

Sin embargo, otros autores sitúan en el tránsito de ambos siglos, durante el período severo, muchos de estos teselados tanto en Alemania¹⁹ como en Suiza²⁰, Africa²¹, o —por referirnos a *Hispania*— en Barcelona, Granollers o Povoá de Cos²², sin querer ser exhaustivos.

¹⁰ En lo sucesivo utilizaremos tal nomenclatura para VV. AA., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985 (desde ahora *Le décor...* más lámina y letra correspondiente) y VV. AA., *Repertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, AIEMA, Paris 1973 (desde ahora AIEMA más el número que corresponda).

¹¹ VIDAL 1985, p. 273 y MAÑANES (1985) 1989, p. 132.

¹² OVADIAH 1989, pp. 129-131. Cita pavimentos en Delos, Pompeya, Solunt, Shatbi, etcétera.

¹³ STERN (1971) 1975, lám. 1.

¹⁴ GARCIA GELABERT y BLAZQUEZ (1985) 1989, fig. 2, pp. 115-116 con bibliografía.

¹⁵ BARRAL 1978, n.º 65, lám. LI,1, pp. 88-89; GONZENBACH 1961, n.º 144, lám. 6.

¹⁶ BECATTI 1961, lám. XXXV, n.º 244, p. 123 y lám. XXXIV, n.º 187, p. 102 (rehecho en parte en el s. III).

¹⁷ BLANCO 1978, n.º 25, p. 40, lám. 48a.

¹⁸ GARCIA Y BELLIDO 1971, pp. 20-21, fig. 5.

¹⁹ PARLASCA 1959, lám. 51, pp. 50-51 (Fecha incierta: II-III?).

²⁰ GONZENBACH 1961, n.º 60, fines del II-III, lám. 30 y n.º 81, II, lám. 42.

²¹ DULIERE *et alii* 1974, p. 7, lám. III.

²² BARRAL 1978, Barcelona: n.º 5, lám. V, 3, pp. 30-31; *IDEM* 1978, Granollers: N.º 151, láms. C,2 y CI,1, pp. 139-140 y TORRES (1985) 1989, Povoá de Cos: fig. 1, pp. 148-149.

En la misma Ostia se le conoce todavía en el siglo IV con la particularidad de que sus teselas alcanzan de 2 a 2,5 cms., mientras que las del mosaico de la *Insula delle Pareti Gialle* del s. II oscilaban entre 1 y 1,5 cms. Este crecimiento —y bastedad— de las teselas, cada vez más grandes e irregulares, acompañado muchas veces de una restricción de las gamas de color, son, como señala X. Barral, características de los mosaicos medievales posteriores²⁴.

A falta de criterios consistentes por ausencia de contexto arqueológico, el excavador de nuestro pavimento asturicense se inclina para el mismo por una cronología tardía por la asociación del mosaico con algunos fragmentos de T.S.H.t. y una moneda de Constantino. Sumados estos datos a los argumentos arriba esgrimidos podría pensarse en una datación en la IV centuria. Sin embargo otros factores más sólidos desestiman la coherencia de esta cronología: el carácter revuelto de los materiales depositados sobre el mosaico entre los que no faltaban algunos modernos²⁵; el hecho de tratarse de una construcción termal que experimentó diversas refacciones entre los siglos I y IV; la propia configuración arqueológica de *Asturica Augusta* como *civitas* cuya fuerza edilicia y material se corresponde con el período que va desde los siglos I al III; por fin, los escasos pero significativos mosaicos bicromos urbanos de la meseta (*Uxama*, *Termes*, *Juliobriga*, *Lancia*)²⁶, todos ellos de fecha temprana. Todo ello obra a favor de una datación, no muy segura, pero en ningún caso posterior a mediados del s. III (*vid. infra*).

MOSAICO Nº 2 (Fig. 3, lám. I)

Excavador: V. García Marcos.

Fecha de excavación: Noviembre 1989-Marzo 1990.

Dimensiones totales: Dificiles de evaluar por la imposibilidad de excavar todo el conjunto y la desaparición, en lo que se conserva, de la mayoría de las *crustae*. De cualquier forma, las dimensiones interiores del *aedes Augusti* solado por el *sectile* serían de 10,10 × 14,75 ms. El diámetro del ábside, de 3 metros.

Dimensiones parciales:

- Cuadrado menor: exterior, 60 × 60 cms.; interior (negro), 30 × 30 cms.; diámetro del círculo, 27,50 cms.
- Losanges: longitud, 14,5 a 15 cms.; anchura, 7,5 cms.
- Cuadrado mayor: exterior, 1 × 1 m.; interior (negro), 40 × 40 cms.; diámetro de círculos, 35 cms.
- Losanges: longitud, 20 cms.; anchura, 10 cms.
- Filete de las bandas en negro: anchura, 10 cms.
- Filete «losangeado»: anchura, 11 cms.

²³ BECATTI 1961, lám. LVII, nº 334.

²⁴ BARRAL 1979, p. 22.

²⁵ VIDAL 1985, p. 271, 274-275 y nota 29.

²⁶ *Uxama*, BALIL 1979, pp. 267-274 y nota 1 con bibliografía anterior; *Termes*, ARGENTE 1990, pp. 89-91; *Juliobriga*, IGLESIAS GIL, 1985, p. 51 y *Lancia*, MAÑANES (1985) 1989, lám. 1.

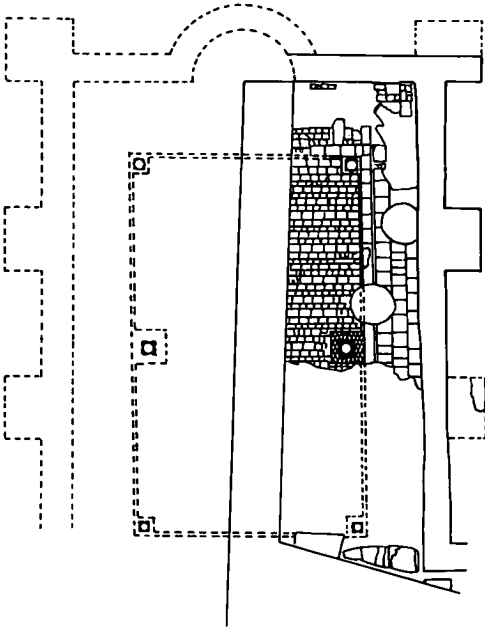


Fig. 3. *Aedes Augusti* con *opus sectile*.
(Según G. Marcos y Vidal).

Técnica musiva: *opus sectile*.

Materiales: A falta de estudio petrográfico parece, según su excavador, mármol local (berciano) cuyas canteras se encuentran no muy alejadas de Astorga.

Colores: Negro, con muchas vetas (fileteado y discos centrales) y blanco jaspeado que oscila desde el color crema al marrón claro (en parte ha perdido su textura y color por la erosión).

Localización y aspectos constructivos: C/ General Mola, 3 y 5. *Aedes Augusti* absidiado abierto en el centro del lado mayor al Oeste de la basílica del foro.

Desde el punto de vista constructivo el aula está formada por un muro de *opus caementicium* encofrado de 1 m. de espesor y muy frágiles cimientos de donde quizá provenga la necesidad de los contrafuertes exteriores. Se trata de un muro insólito dentro de las construcciones romanas de Astorga, donde habitualmente se utiliza un mampuesto de cuarzita o tapial. Sólo se le documenta en un nivel anterior al siglo II por debajo de la solera del mosaico número 3.

A la derecha del ábside desde el interior hay un rebaje del muro, de época romana, que V. García Marcos interpreta como para disponer un pedestal y que, quizás, se corresponda con otro en el lado izquierdo (sin excavar).

Entre el muro de cierre septentrional y la cepa de sustentación del pilar del vano de ingreso al *aedes Augusti* hay un cincho de refuerzo de los cimientos de ambos que está mal reflejado en la reconstrucción hipotética de GARCIA MARCOS y VIDAL, 1990, fig. p. 27, donde aparece como muro de cerramiento (Fig. 3).

Estado de conservación: Desaparecido en gran parte; perforado por pozos de saneamiento. Conserva, sin embargo, claramente las improntas de las *crustae*. La reconstrucción del conjunto es problemática debido a la imposibilidad de excavar el sector meridional del *aedes Augusti* aunque, en cualquier caso, debió de basarse en un esquema simétrico con cuatro cuadrados angulares menores en las esquinas del rectángulo que organiza el pavimento y dos mayores en el centro de las caras interiores de los lados mayores.

Está previsto consolidar los restos pavimentales existentes y conservarlos dentro del *aedes Augusti*, visitable bajo la construcción de nueva planta que se erija.

Cama del mosaico: No excavada directamente, pero perceptible a través de los pozos que perforan el yacimiento y su solera. Presenta tres niveles que, por adecuarlos a la nomenclatura tradicional (Vitrubio, VII, 1 y Plinio, *Nat. Hist.*, XXXVI, 186-187), serían los siguientes:

Statumen: sustrato natural de reblo o zahorra nivelado.

Rudus: 13 a 30 cms. Bloques de cuarcita cimentados con argamasa.

Nucleus: argamasa con ladrillo molido de 8 cms. de espesor de media. Se observan en la parte superior las pestañas medianeras de las *crustae* lo que permite una fácil recomposición de la traza. La ausencia de elementos heterogéneos en la argamasa (terracota, mármol piedras y, sobre todo, fragmentos de ánforas) es, según Guidobaldi, un factor a tener en cuenta desde el punto de vista cronológico²⁷ ya que «al menos en el área romana» caracteriza a los *sectilia* más antiguos hasta fines de la edad augustea y a los posteriores a la segunda mitad del siglo IV.

Descripción y análisis: Se conserva, entre restos de *crustae* e improntas de las mismas, algo menos de una cuarta parte de lo que sería su superficie total. Hipotéticamente se dispondría según un modelo simétrico simple de base rectangular rodeado por un área perimetral de enlosado marmóreo blanco, menos ancho en su sector Este, abierto a la basílica. Tal disposición estaría en relación probablemente con el acomodo de un banco corrido para los curiales durante las sesiones de reunión.

Un estrecho listel negro al Norte introduciría el único elemento de contraste bitonal antes de organizarse el rectángulo decorativo central; entre ambos, de nuevo, se interpone una ancha faja de losas de mármol blanco jaspeado. Aquel se estructura por medio de cuadrados angulares de *crustae* losangeadas que inscriben tondos blancos, entre ambos, cuatro enjutas en negro veteadas unidas entre sí describen otra forma cuadrangular; el mismo motivo, en una proporción que casi duplica el anterior, se sitúa en los centros de las caras internas de los lados mayores del paralelepípedo. La definición lineal de éste, uniendo los cuadrados, se consigue mediante otro listel o filete de rombos blancos más ancho que el negro exterior.

Desconocemos si existió otro motivo central, regulador decorativo del conjunto. En éste, tal estructura se adapta al modelo descrito por Guidobaldi de *opus sectile* de módulo medio o cuadrado con base en la unidad diseñativa QD inscrita en otro módulo de rombos listelados²⁸.

²⁷ GUIDOBALDI 1985, p. 222.

²⁸ GUIDOBALDI 1985, p. 186, p. 188 y ss.; fig. 4.

El significado de nuestro pavimento, a pesar de la degradación en que se encuentra, sólo adquiere sentido a partir del espacio que tapizaba, um ámbito que por su disposición axial en el centro político más importante de la ciudad —basílica del foro— recibiría un tipo de solado acorde con su dignidad. De ahí la labor en *sectile* que, como es sabido, frente a otras clases de decoración musiva abunda en el privilegio de la estancia que engalana.

No es momento, sin embargo, de insistir en la estructura edilicia en la que nos encontramos, que correrá a cargo de la memoria de su excavador, bástenos decir que parece fuera de dudas que se trata de un *aedes Augusti* (según el conocido texto de Vitrubio, VI, 1, 6-8) en todo similar al del Foro Bajo o municipal de *Tarraco*²⁹.

Idéntica disposición edilicia en el centro del eje menor de la basílica y de acceso desde ésta; proximidad en las dimensiones: 14,75×10,10 en *Asturica*, 13,07×11,20 ms., en *Tarraco*; estrecha similitud en el revestimiento pictórico: paredes «estucadas y pintadas en rojo³⁰ en su primera fase» en Tarragona, asimismo pintadas con este color de fondo imitando mármol moteado³¹ en Astorga, como se desprende del único vestigio hallado *in situ* durante la excavación; identidad entre los pavimentos: «tercer pavimento» de Tarraco, según Serra³², «formado por losas de mármol de las que se conservan muy pocas», menos en el centro donde se hallaron restos de «dos losas circulares de mármol blanco, cuadradas, en la forma indicada en el plano... los espacios de los ángulos que quedaban entre las blancas losas circulares y las fajas rectas eran enlosados con mármol verde jaspeado en negro»³³ y los datos aducidos del *sectile* asturicense; parentesco cronológico, pues desde Serra se considera el conjunto catalán como obra del s. I, destruido en la segunda mitad del siglo IV, lo que coincide con las estimaciones de V. García Marcos que, a partir de datos constructivos (tipo de muro, cuya técnica y solidez es inédita en el contexto de la ciudad) y sobre todo estratigráficos (un muro coetáneo de los de la basílica y *aedes Augusti* aparece arrasado a finales del s. I d. C. —moneda de Domiciano—) considera que la erección del edificio es anterior a la última década del s. I, posiblemente julio-claudio si no augusteo.

Y esta última hipótesis dota de una mayor coherencia histórica a la afinidad entre ambas estructuras, pues las sitúa en el contexto del urbanismo augusteo en el momento en que la reordenación provincial del imperio estrecharía lazos entre las distintas *civitates* provinciales. En la Tarraconense en particular, entre la capital *Tarraco* y la nueva *civitas* de los astures, situada en el punto estratégico, tanto militar como económico, más importante de la nueva demarcación administrativa. Por otra parte, la incorporación en época del principado del *aedes Augusti* a la basílica —que mantiene la doble función comercial y judicial además de albergar a la primera asamblea ciudadana—

²⁹ MAR y RUIZ DE ARBULO (1986) 1987, pp. 31-44, *passim*.

³⁰ CORTES (1986) 1987, pp. 22-23.

³¹ Un estudio sistemático sobre este tipo de decoración pictórica en: PELEGRIN, MONTALAC y CISNEROS 1986, pp. 259-287.

³² SERRA (1930) 1932, pp. 43-45.

³³ SERRA (1930) 1932, pp. 44-45. Las dimensiones de los diseños tarraconenses son muy similares a las de Astorga; «piezas grandes y cuadrangulares»: 0,87×0,43; «anchura de franjas... que interceptaban las piezas mayores»: 0,13 de ancho.

«permite al naciente culto imperial intervenir en los principales acontecimientos de la vida urbana y, por extensión, controlar ésta en su totalidad»³⁴. A veces, incluso, su existencia podría ser la causa de la falta del templo³⁵ como opina su excavador para el caso de Astorga donde aquél supliría las funciones de éste.

Sólo desde esta perspectiva, insisto, adquiere sentido el pavimento de *sec-tile* de *Asturica*, casi un *unicum* en la meseta superior³⁶ y, en cualquier caso, el más septentrional de los encontrados en la Península Ibérica. Derivado de un sencillo modelo itálico cuya difusión explica su redacción modular cuadrada de dimensiones estándar —fácilmente prefabricables con independencia del lugar de destino— y sus posibilidades compositivas³⁷ acordes con el gusto blanquinegro que en breve se impondría en Italia y tan precoz desarrollo alcanzará en la ciudad maragata, lujoso pero austero, es la expresión de un centro burocrático más romano que romanizado y que poco tenía culturalmente que ver con el *hinterland* minero al que administraba (*vid. infra* Mos. n.º 3). Se consagraban así monumentalmente los primeros beneficios de las explotaciones auríferas, comenzadas, según Domergue³⁸ al final del principado de Augusto o principios del de Tiberio y a los que Astorga deberá su prosperidad a lo largo de los siglos.

MOSAICO N.º 3 (Fig. 4, Láms. II, III, IV y V)

Excavador: J. Vidal, V. García Marcos.

Fecha de excavación: Mayo-Julio 1985, Agosto-Septiembre 1986 y Febrero-Marzo 1988.

Dimensiones: Teniendo en cuenta que se trata de un mosaico de esquema simétrico sus dimensiones debieron ser las siguientes:

- *Totales:* 8,35×8,35 ms.
- *Parciales:* 1) enrejado de bandas sin cenefa teselada externa: 7,55×7,55 metros.
- 2) cuadrado central: 3,20×3,20 ms.

Técnica musiva: *opus tessellatum*. El cuerpo de los animales inscritos en los medallones (oso, leopardo), por el reducidísimo tamaño de sus teselas podría casi considerársele como *opus vermiculatum*.

Tamaño medio de teselas: Es decreciente de fuera a dentro. En los paneles exteriores oscila en torno a 1 cm., en el cuerpo del oso se reduce a 3 mm.

Materiales: Caliza, blanca y negra; terracota, ocre y amarilla; pasta vítrea (al menos en el cuerpo del leopardo).

³⁴ MAR y RUIZ DE ARBULO (1986) y 1987, p. 42. Sobre el papel de los *conventus* en el culto imperial: SANTOS YANGUAS 1985, pp. 75-76.

³⁵ JIMENEZ (1986) 1987, p. 175.

³⁶ Se conservan cuatro: dos altoimperiales, *Uxama*, GARCIA MERINO 1990 p. 118, lám. 133 y *Asturica*; y dos tardíos, *villa* de Milla del Río (en las proximidades de Astorga), MAÑANES 1983, p. 143, lám. p. 213 y *villa* de Los Quintanares (Soria), BLAZQUEZ y ORTEGO 1983, p. 34, láms. 9, núms. 28 y 10, que conviene distinguir de los simples enlosados de mármol, mucho más numerosos.

³⁷ GUIDOBALDI 1985, p. 182.

³⁸ DOMERGUE 1986, p. 33.

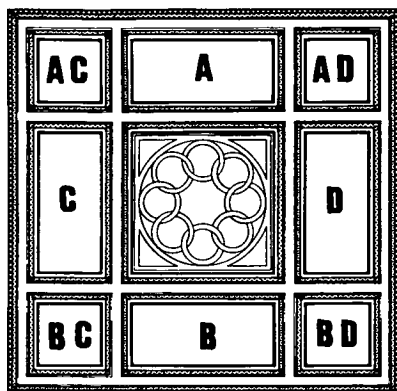


Fig. 4. Esquema del mosaico nº 3 (según García Marcos y Vidal).

Colores: Aparte de los indicados aparece el gris azulado (leopardo), carmesí (oso). Con gradaciones tonales muy sutiles³⁹.

Localización: Plaza Romana (junto al Colegio de los Redentoristas).

Domus, parcialmente excavada —como ocurre con el mosaico— pues hacia el Este se introduce por bajo de dicho Colegio. Aun así se trata de la mansión urbana más lujosa de cuantas se han encontrado en Astorga, con una cronología amplia desde el siglo I al III d. C. Dotada de numerosas salas, dos soladas con *spicatum*, un *balneum* placado de mármol, otra de mortero, un *hipocaustum*, aparte de la pavimentada con nuestro mosaico... Desconocemos si se organizaría en torno a un peristilo que, de cualquier forma, se situaría por debajo del Colegio de los Redentoristas. En el ángulo Noroeste de la excavación apareció un tambor o fragmento de fuste reaprovechado.

Estado de conservación: Se conserva algo más de la mitad del mosaico, aunque en los medallones centrales las lagunas son muy abundantes. Lo preservado está en buenas condiciones.

Los paneles del sector B (BC, B, BD) excavados por J. Vidal, fueron extraídos en 1986 por F. Gago, del M.A.N., y actualmente se conservan apilados en la Biblioteca Municipal de Astorga. El resto se halla *in situ*.

Desde 1987 existe un dispositivo metálico de cubrición sobre el área excavada que, por diversas razones, aún no está concluido y que servirá para albergar los restos musivos y edificios descritos (García Marcos y Vidal, 1990, figs. pp. 34-35).

Cama del mosaico: Sólo ha sido excavada la parte correspondiente al sector B sin ningún hallazgo de interés cronológico, salvo la existencia de un muro cementicio similar a los del *aedes Augusti*.

Presentaba un lecho consolidado de tres capas según el sistema descrito en el mosaico anterior: *statumen*, *rudus*, *nucleus* del que no poseo medidas ya que me ha sido imposible una observación directa del mismo.

Descripción y análisis: Presenta dos esquemas, uno exterior, de cuadrícula o enrejado de bandas, que describen un espacio cuadrangular central y

³⁹ Tales indicaciones materiales y cromáticas me han sido comunicadas por V. García Marcos. A falta de análisis petrográfico, repito, se trata naturalmente de observaciones aleatorias.

otro interno con círculo tangente a aquel en el que se desarrollan ocho medallones secantes de menor radio⁴⁰.

El primero⁴¹ (AIEMA 561) responde a un modelo antiguo, itálico, de origen quizá tectiforme y que a tenor de los ejemplos que hemos recogido se circunscribe fundamentalmente a los siglos II y III⁴² con escasísimas excepciones antes y después de estos siglos⁴³. De los conservados la mayoría son del s. II, de época adrianea y particularmente antonina. En *Hispania* conocemos tres paralelos, uno muy similar de Cartagena de la segunda centuria y dos variantes estilizadas en Barcelona y *Conimbriga* de la II y III respectivamente⁴⁴.

La mayor densidad del esquema se recoge en el área rodaniana y muy especialmente en el Este de *Britania* perteneciendo quizá a un obrador musivo que trabajaría en torno al 160-170 y que tendría como centro a Colchester⁴⁵. El juego de variantes sobre distintos prototipos otorga una fuerte personalidad a este taller con combinaciones de esquemas de bandas rectangulares y temas a compás.

Aunque en *Hispania* sólo el esquema cartagenero es idéntico al nuestro, no es desconocido el patrón de los nueve paneles con motivos a compás⁴⁶ que en el caso británico se halla relacionado estrechamente con el anterior⁴⁷. Curiosamente en la meseta los esquemas a compás se desarrollan sólo en *Clunia* y *Uxama* que hace años Fernández Galiano⁴⁸ vinculó a un mismo obrador. El mosaico de los redentoristas, como veremos a continuación, se emparenta directamente con este obrador y no extraña, pues, el uso de un esquema que, por lo menos en *Britannia* es intercambiable con los de compás, interpretando de modo peculiar viejos patrones itálicos que perviven en el mundo provincial.

La decoración de las bandas laterales (Láms. II y IV)

Se conservan los sectores B, BC y BD, la mitad de C y algo más de D.

En B, el rectángulo central presenta una macolla central de acanto de la que surgen dos sarmientos que se cruzan describiendo después formas sinuo-

⁴⁰ La parte correspondiente al mosaico nº 3 es un resumen de un trabajo más extenso que será publicado en breve por el que suscribe, V. García Marcos y J. Vidal.

⁴¹ *Gliederungsschemata*, perteneciente al grupo *Bandkreuzgeflecht* Ia en la variante de *Zentralkomposition* según SALIES 1974, lám. 1, nº 4, pp. 3 y 4; *nine-panel design* tipo 1B, según SMITH (1973) 1975, p. 276.

⁴² SALIES 1974, pp. 109-114, a los que habría que sumar algunos más posteriores recogidos por nosotros. Aplicado a un mosaico de Orfeo procedente de Mileto de fines del s. II, ver KRISELEIT 1985, Lám. 3, pp. 14-17. *Vid infra*: pp. 17 y ss.

⁴³ Kenchreai (Grecia), SALIES 1974, p. 112. y *STABIAE*, PISAPIA 1989, p. 57 (problemático) del s. I; Castor, Northants y Gayton Thorpe, Norfolk (Inglaterra), el primero del III o IV, el segundo del IV, NEAL 1981, p. 101; Evron (Palestina), OVADIAH 1987, pp. 59-60, del siglo V.

⁴⁴ Cartagena, RAMALLO 1985, fig. 6, lám. 5, pp. 42-43; Barcelona (iglesia de San Miguel), BARRAL, 1978, lám. XII, 1, pp. 34-43; y *Conimbriga*, BAIRRÃO OLEIRO 1961 (1963), figs. 8 y 9, pp. 261-262.

⁴⁵ SMITH 1973 (1975), p. 266.

⁴⁶ FERNANDEZ GALIANO 1980, *passim*.

⁴⁷ SMITH 1973 (1975), pp. 276 y ss.

⁴⁸ FERNANDEZ GALIANO 1980, p. 63-64.

sas en arabesco. A intervalos brotan pámpanos de vid y cuatro pájaros que apoyan sobre los zarcillos, dos a cada lado, picotean sendos racimos: dos avefrías a la izquierda y dos psitácidos, tal vez loros, a la derecha. El diseño lo perfilan teselas negras sobre fondo blanco sin que falten otras de tonos ocres para pámpanos, sarmientos, etc.

En los cuadrados laterales, BC y BD, canastos diagonales hacia el interior: cuerpo troncocónico invertido relleno de motivos de cestería, asas laterales y pie-trípode rematado en garras esquematizadas. De ambos vasos parten dos ramitas de olivo, simétricas.

C y D son iguales con la excepción de algunos detalles en las cráteras, postura y especie de los pájaros: en C, estornino negro y paloma torcaz; en D, dos palomas bravías, una de ellas en el momento de posarse⁴⁹. Arabesco de pámpanos y sarmientos es, salvo matices, idéntico a B. La diferencia estriba en la presencia de una crátera de volutas organizadora en cada caso del esquema simétrico del arabesco.

La mitad oriental de C y D y todo el sector A son irrecuperables si no perdidos totalmente aunque su reconstrucción es prácticamente segura a salvo de los pasariformes probablemente distintos de los indicados.

Como acertadamente señaló Becatti⁵⁰ el mosaico bicromo surgió de la esquematización que experimenta el repertorio ornamental y figurado clásico entre los mosaístas romanos. En la decoración floral, allí donde flores, hojas y frutos constituían un rico campo para una compleja gama cromática se pasó a un arabesco lineal y diseñativo de austero ritmo espiraliforme. A la opulencia helenística se le opuso el gusto esquemático romano: pocas y pequeñas flores, enjutas macollas, escuálidos zarcillos.

Si en el siglo I el ornato floral sirve sólo para crear cenefas recuadrantes, relleno de borduras o umbrales⁵¹, durante el período adrianeo y antonino alcanza su *floruit* y el empleo de motivos florales elegantemente estilizados se consolida extendiéndose por todo el campo del mosaico como puede observarse en varios pavimentos de *Ostia* de entre el 120-130 d. C.⁵², asociados a pájaros, erotes, etc.

En el siglo III, en cambio, el repertorio se empobrece, los cartones se esquematizan, la modulación de los contornos se endurece.

En *Hispania*, donde se observa el mayor número de ejemplares fuera de Italia, el desarrollo del mosaico bicromo sigue de cerca los patrones itálicos con ciertas peculiaridades estilísticas y cronológicas⁵³. Mosaicos, sobre todo urbanos se localizan en el S, y E, y sólo en ocasiones en el interior (*Uxama*).

⁴⁹ A falta al menos de ocho clases de pájaros desaparecidos (teniendo en cuenta el esquema simétrico del mosaico), es evidente el propósito de variedad tipológica y curiosidad naturalística, muy en la línea de los mosaicos ostienses. Para la taxonomía ornitológica: BRUN y SINGER 1980. Sobre los mosaicos hispanos con pájaros: BLAZQUEZ *et alii*, 1986, páginas 228-239.

⁵⁰ BECATTI (1963) 1965, pp. 15-38, a quien en adelante seguimos. Ver también CLARKE 1979 para el mosaico blanquinegro figurado en Italia.

⁵¹ BECATTI (1963) 1965, fig. 4.

⁵² BECATTI 1961, lám. 74, 226, *Insula delle pareti gialle*; láms. 75-78, *Casa di Baco ed Ariadna*, ambas en *Ostia*.

⁵³ Sobre el mosaico bicromo de la Península Ibérica, BALIL 1968, pp. 540-548 e *IDEM* 1979, nota 7 con bibliografía hasta ese momento; también FERNANDEZ GALIANO 1980, *passim*.

Suelen ser geométricos con ciertos elementos figurados. A pesar de su carácter itálico responden a una producción local con problemas técnicos en la interpretación de perspectiva y una falta de respeto a la estricta bicromía, con habituales intrusiones policromas. A partir del s. III, recuerda Balil, acostumbra a situarse en ambientes que ocupan un lugar secundario coexistiendo con los policromos que paulatinamente se irán imponiendo.

En el caso particular de Astorga, el ritmo grácil, la línea aplomada del diseño y la perceptible precisión naturalista de pájaros y fronda inclinan la balanza hacia el s. II; el arrumbamiento, sin embargo, a la periferia de las bandas de los motivos bitonales, las intrusiones policromas y el carácter plenamente colorista de orlas geométricas y «emblema» empujan a ciertas matizaciones.

Si el tema de los roleos de acanto ha sido sustituido en Artorga por el magro linealismo de zarcillos y sarmientos asociados a cráteras y pájaros, los paralelos podrían conducirnos a un teselado del Museo de las Termas de fines del s. II o principios del III⁵⁴, pero tampoco conviene olvidar algunos ejemplos hispánicos claramente anteriores de *Baetulo*, *Ilici* o *Clunia*⁵⁵. Los pájaros en silueta, por su parte, matizados con trazos blancos (como los nuestros) son un hallazgo del siglo II, especialmente comunes en época adrianea y antonina. Blake recuerda una serie de mosaicos de esta época (Preneste, Tor Marancia, Pesaro, Vía Enmanuelle Filiberto, *Antiquarium* de Roma)⁵⁶ a los que podrían añadirse los ya citados ostienses de la *Insula delle pareti gialle* y Casa de Baco y Ariadana con asociación de aves exóticas y del país (como en nuestro caso) que representan los mejores paralelos de los pasariformes asturicenses. Lejos todavía de la desidentificación de especies que comienza a observarse en aquéllos de un pavimento de la Casa de Apuleyo o en la más tardía *Schola de Traiano* (210 d. C.)⁵⁷ en donde se asiste a la simplificación primero y la desintegración formal después de los modelos del siglo II⁵⁸.

En cuanto a los vasos conviene subrayar la identidad del trípode sobre el que se apoyan nuestros canastos con el que sostiene la crátera del mosaico núm. 3 de la Quinta romana de *Uxama*⁵⁹. Este paralelismo con el taller de *Clunia-Uxama* es definitivo en el caso de las cráteras de los rectángulos mayores, exactas a la antedicha uxamense y a las del gusto más policromo que inscriben círculos en el teselado nº 1 de la casa nº 3 de *Clunia*⁶⁰. Unas y otras responden, en última instancia, a modelos itálicos que encuentran en *Ostia*, donde tal tipo de crátera⁶¹ es muy frecuente, su principal manifestación.

⁵⁴ MORRICONE 1975, láms. XVI-XVII, pp. 64-66.

⁵⁵ GUITART 1976, lám. XXVII, p. 88; RAMOS FERNANDEZ 1983, ilustración de p. 106, abajo; TARACENA 1946, fig. 9, arriba y fig. 10.

⁵⁶ BLAKE 1936, lám. 14, I, p. 8; lám. 39, fig. 4; p. 98-99, lám. 14, fig. 21; lám. 17, fig. 3.

⁵⁷ El pavimento de la Casa de Apuleyo presenta una cronología sometida a discusión como ocurre con otros muchos teselados de este momento: BLAKE, fines del s. II; BECATTI, mediados de la misma centuria y CLARKE 1979, p. 82, —a quien me remito—, 160-180 (fig. 47).

⁵⁸ *Los optical styles* de CLARKE 1979, pp. 87-101.

⁵⁹ FERNANDEZ GALIANO 1980, fig. 7. Ver nuestra lám. II, 4.

⁶⁰ PALOL 1982, fig. 37 y FERNANDEZ GALIANO 1980, figs. 6 y 7.

⁶¹ BECATTI 1961, lám. 87, 373, pp. 335-336.

Las orlas geométricas (Lám. III)

El enrejado de bandas externas (A, B, C, D y sus intersecciones) se decora con una serie de orlas que de fuera a dentro son las siguientes: 1) Línea de triángulos dentados (AIEMA 161) o escalonados (AIEMA 162); 2) meandro con codos cuadrados policromos dejando entrever dos filetes con denticulos largos opuestos desplazados (*Le décor...*, lám. 30, g); 3) trenza de tres cabos sobre fondo oscuro (AIEMA 196); 4) de nuevo composición lineal de meandro acodado (*Le décor...* lám. 30, g); 5) banda de teselas negras (AIEMA 140) que ribetea el campo particular de cada espacio decorado.

En los contactos entre BC y BD con B, C y D la hilera de triángulos dentados se sustituye por una banda negra como la antedicha. En el exterior del conjunto, bordura teselada blanca que oscila entre los 70 y 80 cms. de anchura.

Las orlas en sí mismas tienen escaso valor, pero su combinación sintáctica —sumada a otras concordancias— permite paralelismos significativos. De nuevo en Astorga el sistema de orlas es idéntico al de otro de los pavimentos de la casa nº 3 de *Chunia*, el mosaico nº 2, que poseía un esquema único en *Hispania* con un solo paralelo en *Uxama*.

Hay, no obstante, algunos elementos que alteran la estricta similitud y que parecen indicar una reelaboración y gusto más profuso de los teselados castellanos, que quizá advierta una cierta posterioridad cronológica.

Como señala Fernández Galiano, a partir del simple esquema itálico, desde época de Adriano se acusa una tendencia cada vez más pronunciada al enriquecimiento y complicación del mismo por el empleo de orlas geométricas, cables de dos cabos, enlazamiento de los paneles (frente a la clara separación geométrica anterior), y este enriquecimiento va paralelo a un desarrollo del elemento vegetal y geométrico⁶³.

Esquema y desarrollo del motivo central (Lám. V).

Cuadrado con círculo tangente inscrito en el que se desarrollan ocho medallones secantes (tres conservados) de menor radio. Se orlan con una trenza de dos cabos sobre fondo oscuro (AIEMA 194). Los tondos inscribirían figuras de animales de los que se conserva un oso, parcialmente un leopardo y vestigios irreconocibles de otra figura, tal vez un ave.

No es posible determinar si en el centro del conjunto iría un círculo mayor —lo más probable— u otro tipo de figura geométrica. En las grandes enjutas entre cuadrado y círculo mayor van vasos o conchas agallonadas de las que parten hojas o zarcillos rematados en hojitas tripétalas. En las enjutas menores, entre los círculos secantes y en el mayor, hexapétalas partidas a la mitad cuyas hojas se doblan en el extremo superior, con corola semicircular y botón central.

Si el primer esquema de bandas era un patrón antiguo con especial desarrollo en la II y III centurias, el que ahora tratamos, menos habitual, con

⁶² FERNANDEZ GALIANO 1980, figs. 3 y 4; PALOL 1982, fig. 38.

⁶³ FERNANDEZ GALIANO 1980, p. 49 y siguientes. Se refiere a los esquemas a compás.

figuras inscritas en tondos, es relativamente frecuente en el siglo III⁶⁴. Antes, sin embargo, según Becatti⁶⁵, el gusto romano tendía, ya desde fines del siglo I a. C., a atenuar el contraste y modificar la relación entre el *emblema* figurado y el campo neutro en los mosaicos policromos. El problema procuró resolverse con soluciones compositivas de inspiración arquitectónica. Uno de tales sistemas decorativos fue aquel hecho de entrelazos curvilíneos de fajas decoradas con motivos vegetales que describían diversos espacios circulares entrelazados y un disco central donde cabía la posibilidad de insertar la decoración figurada. De esta manera, prosigue Becatti, a través de esos medallones figurados pudieron mantener los mosaicos itálicos del s. II su carácter pictórico helenístico como se observa en el teselado del *Palazzo Sora* (Museo del Vaticano)⁶⁶.

Una esquematización de este proceso (sustitución del entrelazo por el carácter secante de los tondos, de los festones de hojas y frutas por trenzas de dos cabos), pero con resultados similares en la definición figurada de los medallones se observa en Astorga, donde los escasos restos del oso y del leopardo, con sus teselas no superiores a los 3 mm., casi un *opus vermiculatum*, perpetúan la sutileza pictórica de los viejos *emblemata* helenísticos.

No obstante lo dicho, la mayor popularidad del esquema sólo se alcanzará en el mundo tardío, sometido a reelaboraciones complejas en sus intersecciones circulares. Se conocen dos variantes: (AIEMA 602) como por ejemplo un mosaico de Constantina del primer cuarto del s. IV y (AIEMA 481) mejor representado en varios pavimentos tardíos incluso medievales de acusado gusto oriental⁶⁷. Es decir, el grado de complicación del entrelazo suele ser mayor cuanto más tardío es el pavimento y más cercano está al gusto oriental.

Nuestro cartón, menos complejo y elaborado, sin guirnaldas ordenadoras y con la simple trenza de dos cabos como orla decorativa, encuentra su único paralelo exacto de nuevo en *Clunia* que, por otro lado, confirma la hipótesis de reconstrucción del teselado (mosaico nº 3). Y por si cupiese alguna duda en la adscripción a un mismo obrador de ambas producciones, aparte la estricta concordancia formal de las cráteras clunienses y astorganas, las enjutas menores de los dos pavimentos rubrican su identidad con la misma hexapétala⁶⁸.

Las coincidencias pues, entre nuestro teselado y los de *Clunia* y *Uxama*, tres de los centros administrativos más importantes de la Meseta Norte durante el Alto Imperio, reflejan la probable existencia de un obrador itine-

⁶⁴ CHEHAB (1965), p. 335, fig. 4 y PARRISH 1983, lám. 78, pp. 218-221.

⁶⁵ BECATTI (1971) 1975, pp. 180-181.

⁶⁶ BECATTI (1971) 1975, lám. LXI, I; que indica (p. 181) la controversia de su cronología: para Blake, antonino; para Parlasca, de la segunda mitad del s. III; aunque él parece inclinarse más bien por la primera postura. Ver también BLAKE 1936, p. 178-179.

⁶⁷ AIEMA 602 es el modelo del *Palazzo Sora*. AIEMA 481 no hace referencia a ningún esquema circular sino a una composición de superficie de *entrelacs de coussins* que se presenta muchas veces en forma de ocho medallones entrelazados: villa de El Ramalete (Navarra), BLAZQUEZ y MEZQUIRIZ 1985, lám. 39, p. 63-69, segunda mitad del s. IV; una de las *pastophoria* de Santa María delle Grazie de Grado (Italia), MIRABELLA ROBERTI 1975 1975, lám. 70, p. 203, de la V centuria, etc.

⁶⁸ PALOL 1982, figs. 35-36.

rante —en la cuerda floja entre la bicromía y la policromía— al servicio de funcionarios y sectores fuertemente romanizados de estas *civitates*. No en vano el Itinerario de Antonino señalaba que una de las calzadas que unían *Asturica* con *Caesaraugusta* pasaba por *Clunia* y *Uxama*, lo que multiplicaría los contactos entre las mismas⁶⁹.

El tema figurado: Orpheus in silvis (Virg. Egl. VIII, 56).

Resulta siempre arriesgado vaticinar una hipótesis de reconstrucción habida cuenta del estado en que se encuentra el pavimento. El hecho, en cambio, de que se hayan conservado dos figuras —una parcialmente— y fragmentos de un ave, orientados radialmente parece presuponer la existencia de un cortejo de animales en torno a una figura emblemática central. Por otra parte, como observa Becatti para los mosaicos itálicos antedichos, la composición unitaria del pavimento exigiría una cierta unidad temática⁷⁰.

El oso, erguido, la cabeza girada en dirección contraria a sus cuartos traseros, abre sus fauces y enseña la lengua mientras una extraña sombra ciñe sus extremidades inferiores⁷¹. Más parece un oso de feria que uno salvaje. Es un oso pardo (*ursus arctos*) como los todavía existentes en la montaña cantábrica y que, en época romana, serían habituales en lugares no muy alejados de la ciudad. A pesar de su vinculación con Diana como protectora salvaje, no existen argumentos que permitan sostener esta hipótesis en nuestro teselado⁷².

Al contrario, el oso también participa del cortejo de Orfeo donde abundan los felinos y no son raras las aves⁷³. En ocasiones se yergue sobre las patas o se sienta sobre sus cuartos traseros como embelesado por el son del *lyricinus*⁷⁴. A veces, incluso, el oso muestra la lengua fuera, pasmado, quizás, por los acordes del hijo de Calíope. Tal pudiera ser el sentido de la correa que liga las pezuñas del plantigrado asturicense: la música de Orfeo que domeña y encanta las fieras⁷⁵. Si observamos con atención nuestro oso —erguido, cabeza y caderas contrapuestas— parece cabalmente un oso bailarín en plena actuación. Que sea por otra parte un animal típico de la región

⁶⁹ *Iter ab Asturica per Cantabriam Caesaraugusta*, itinerario 27, ver MAÑANES y SOLANA 1985, pp. 36 y ss.; también mapa-índice de las vías romanas de *Hispania* en ARIAS 1987.

⁷⁰ BECATTI (1971) 1975, pp. 180-181.

⁷¹ La definición de la sombra no es nada habitual. Entre los mosaicos de Orfeo sólo algunos animales del de *Volubilis* presentan ciertas similitudes. La disposición, más que la forma, semeja, sin embargo, una suerte de correa que extrañamente no sujeta los tobillos sino las pezuñas. De serlo, sorprendería, pues Orfeo se rodea siempre de animales salvajes, pero la presunta correa podría sugerir, no obstante, el carácter domeñador del citaredo.

⁷² FERNANDEZ GALIANO 1987, p. 189, con bibliografía sobre el tema.

⁷³ ALVAREZ 1990, p. 48, indica que es característico de esta clase de mosaicos la representación de los animales de la zona. Al contrario piensa LEVI 1949, p. 362, que sostiene que la forma se inspiraría en copias de *pattern books*. En nuestro caso parecen congeniarse ambas situaciones.

⁷⁴ Mosaico del Museo Nacional de Palermo, STERN 1955, fig. 10; *Ptolemais*, HARRISON 1982, lám. 2; en blanco y negro, uno del convento de San Anselmo de Roma, STERN 1955, fig. 15, que parecería estar bailando; Adana (Turquía), LIEPMANN 1974, fig. 10.

⁷⁵ La actitud de los animales acusa casi siempre reacciones diversas a la música, como señala STERN 1955, p. 64, nota 31 (citando a Guidi).

no ha de extrañar pues suele ser una de las constantes de los mosaicos órficos, y osos de feria de este tipo abundarían en las calles de *Asturica Augusta*. En su representación el mosaísta combinó, tal vez, un modelo establecido del plantigrado erguido con la experiencia visual de una muestra callejera.

El leopardo (*panthera pardus*) desgraciadamente no conserva restos suficientes para determinar su actitud. Parece orientarse pausada, mansamente, hacia la presunta figura simbólica central, la cola tranquila entre las patas, en un ademán que probablemente denota el apaciguamiento de sus instintos salvajes. Aunque este tipo de felinos es el típico del *thiasos* dionisiaco, tampoco es infrecuente entre el bestiario asociado a Orfeo, lo que consideramos puede ser en nuestro caso.

A partir de la hipótesis de un mosaico órfico podrían alcanzar un cierto sentido, más allá de lo ornamental, los propios pájaros de los recuadros anteriores, atraídos también por el son del citaredo según la estrofa de Ovidio en sus «Metamorfosis» (libro X, 142-143):

*«Tale nemus uates attraxerat inque ferarum
concilio medius turba uolocrumque sedebat»⁷⁶.*

Si los escasos vestigios iconográficos parecen conciliarse con una interpretación órfica, mayores dificultades existen desde un punto de vista tipológico para lograr un acomodo a nuestro mosaico. Guidi y después Stern, basándose en aquél, establecieron hace tiempo una tipología de los mosaicos órficos, el primero en virtud de la disposición de los animales en torno a Orfeo, el segundo a partir de las relaciones entre la representación de Orfeo y el marco decorativo que lo rodea, lo que hacía entrever grupos regionales de cierta entidad⁷⁷.

El mosaico de Astorga con ocho animales emblemáticos inscritos en medallones y una figura central del músico sobre una traza geométrica indeterminable, quizás otro círculo mayor, no se ajusta a ninguna de las variables conocidas. Podría hacerlo parcialmente al tipo I a que Stern considera del s. II y tradición itálica⁷⁸. Sin embargo, el gusto curvilíneo del conjunto, la disposición de un círculo tangente inscrito en un cuadrado dentro de un esquema ortogonal de bandas, la separación de los animales entre sí y el número ocho del cortejo le acercan más al tipo III, que hasta hace poco era prácticamente un modelo que sólo se encontraba en *Britannia* y que Smith ha subdividido en tres variantes⁷⁹. De ellas, la que más podría aproximarse a nuestro tipo es la IIIc, en donde ocho animales separados radialmente rodean la figura central de Orfeo y que pertenecen a la segunda mitad de la cuarta centuria.

Caben, no obstante, nuevas posibilidades tipológicas que la antigüedad de nuestro teselado (segunda mitad del siglo II) quizás explique —toda vez

⁷⁶ «Tal era la selva que el poeta había congregado y estaba sentado en el centro de una asamblea de fieras y de un tropel de pájaros».

⁷⁷ GUIDI 1935, pp. 120-138 y STERN 1955, pp. 50 y ss.

⁷⁸ Ver otros de Trento, FOGOLARI 1958, pp. 243-244, n^o 3685, lám. 20, 58, que juzga, sin criterios muy firmes, del s. III y Tánger, PANYAGUA 1973, n^o 235, pp. 483-484.

⁷⁹ SMITH 1983, p. 315. Aparte de los pavimentos británicos del tipo III (nueve según Stern, once para Smith, dos de ellos no seguros y muy destruidos) existen otros análogos en *Volubilis*, STERN 1955, fig. 14, p. 74; Split, MANO-ZISSI (1963) 1965, p. 289, fig. 4 y uno reciente de Mérida, ALVAREZ 1990, fig. 2, pp. 40-41 —del siglo IV.

que la mayoría de los mosaicos órficos son tardíos— y antes de que sus patrones compositivos fueran firmemente establecidos en los siglos III y IV⁸⁰.

Las representaciones de Orfeo en el mosaico romano.

Las representaciones de Orfeo en la imaginería clásica han sido de tres tipos: 1) Su muerte a manos de las mujeres tracias; 2) Su descenso a los infiernos con variantes entre las que destaca la que se refiere a su intento de rescatar a Eurídice; 3) Orfeo encantando a los animales.

Como señala Stern⁹¹, en un exceso quizá de simplificación, pero que ayuda a clarificar las cosas, los tres temas se representan en épocas y obras claramente distintas. El primero en la cerámica griega de figuras rojas de la segunda mitad del siglo V a. C.; el segundo en las grandes ánforas sudíticas de la segunda mitad del s. IV y principios del III a. C.; el último en el arte tardohelenístico y romano que los transmite al mundo judío y paleocristiano. Orfeo entre los animales fue además un tema predilecto entre los mosaístas. Panyagua⁸², de un total de 256 números recogidos sobre la imagen del citaredo, consigna 61 en esta técnica, de época romana y casi sin excepción con la representación de tal asunto, lo que supone un índice muy alto.

En la musivaria el tipo aparece en el siglo II d. C. y tiene su apogeo en los siglos III y IV, disminuyendo su popularidad en el V para finalizar en el VI «contaminado» ya con las figuras bíblicas de David o el Buen Pastor⁸³.

Desde Gruppe 1898 a Guidi 1955, Stern 1935, Harrison 1962, Panyagua 1973 y Liepmann 1974, se han ido sucediendo inventarios de los mosaicos órficos aparecidos en el mundo romano, alcanzando en el último catálogo que conozco (Liepmann) el número de 70⁸⁴ y que hoy, sin tratar de ser exhaustivos, podrían ampliarse⁸⁵.

Un análisis de cualquiera de los inventarios demuestra que este tipo de pavimentos son un fenómeno básicamente de la *pars occidentalis* del Imperio (más del 80% de los hallazgos seguros y dudosos): si además damos por buena la cifra de Alvarez Martínez para *Hispania* —10 teselados (sin contar el de Astorga)— tendríamos un número muy similar al de *Britannia*, *Gallia* o Norte de Africa, y superior al de la misma Italia. De tales diez mosaicos órficos peninsulares, dos pertenecerían a la *Bética*, siete a la *Lusitania* —con una gran concentración en Mérida y su *territorium*— y sólo uno a la *Tarraconensis* al que había que añadir el asturicense⁸⁶.

⁸⁰ Una disposición similar de animales a los de nuestro pavimento, contorneando la imagen central de Orfeo, puede verse en la glíptica: STERN 1980, figs. 17-20, p. 162, sin cronología precisa pero, en cualquier caso, anterior al s. II. Entre los mosaicos téngase en cuenta un pavimento de finales del s. II o principios del s. III de Barans (Henchir-Rouga, región de El Jem) con ocho figuras de animales inscritos en medallones dispuestos de forma cuadrangular y rodeando un círculo central que representa a Orfeo, SLIM 1987, lám. p. 210, n^o 78, p. 211.

⁸¹ STERN 1980, pp. 157-158. Más extenso, PANYAGUA 1967, *passim*. Naturalmente se trata de preferencias fundamentales no exclusivas.

⁸² PANYAGUA 1973, pp. 433-435, núms. 194-255 e *IDEM* 1967 y 1970, p. 70.

⁸³ HARRISON 1962, p. 13. Para el «Orfeo cristiano», STERN 1974 y 1970, p. 70.

⁸⁴ LIEPMANN 1974, pp. 9-36, catálogo y bibliografía anterior.

⁸⁵ Nea Paphos (Chipre), MICHAELIDES 1985, lám. XX, pp. 13-14; Chebba (Siria), BALTY 1983, pp. 33-37, láms. XXI-XXIV; a los que habría que sumar los hispánicos (ver *infra*).

⁸⁶ ALVAREZ 1990: La Alberca (Murcia) e *Itálica*?; tres de Mérida, dos de su *territorium*

Recapitulando lo dicho hasta el momento se desprenden muchos interrogantes, cabos sueltos que trataremos de ir anudando.

En primer lugar ¿por qué esa preferencia epocal por el pasaje bucólico del *lyricinus*? Thirion piensa que el éxito de Orfeo entre los animales se debió al hecho de que a partir del helenismo se produjo un divorcio entre orfismo como movimiento religioso y como fenómeno literario y artístico⁸⁷ y el modelo optimista del progreso continuo que caracterizaba a las épocas arcaica y clásica cedió su lugar al modelo pesimista el del Paraíso Perdido, que caracterizó, además del pensamiento judeo-cristiano, al de la Grecia geométrica⁸⁸. La composición acabó convirtiéndose en un cuadro de género muy al gusto de la mentalidad romana donde lo pintoresco y decorativo se mezclaba con el exotismo de un bestiario al que los *munera* del anfiteatro tenían muy acostumbrados⁸⁹.

Sin embargo la difusión iconográfica del tema se produce a partir del siglo II, y especialmente en el III. Y esa es la cuestión clave. Thirion considera que en *Africa* la imagen de Orfeo adquirió un carácter apotropaico a partir del s. III que, en parte, aclara su notoriedad⁹⁰. Stern⁹¹ —sin precisar fechas— opina que el sentido profundo de la iconografía de Orfeo entre los animales remonta al mito griego, a su origen «apolíneo». Cantor divino que aplaca con su hechizo los instintos salvajes de los animales e inspira una vida sensible hasta al mundo vegetal y mineral, Orfeo crea siempre una atmósfera de paz, un mundo ideal en su torno; hasta tal punto que para ciertos autores clásicos simboliza la irradiación de la cultura greco-latina entre los bárbaros⁹².

Por eso muchos de los mosaicos de Orfeo decoran fuentes y ninfeos (Piazza Armerina, Blanzky-les Fismes) acentuando la atmósfera idílica, paradisíaca del lugar, o bien tapizaban las salas que se abrían a un jardín o peristilo (Palermo, El Pesquero, Santa Marta, etc.)⁹³. La sensibilidad inherente al tema explicaría su adopción para lugares de reposo, pero aclara también su uso funerario y da sentido a su cristianización.

No obstante todo ello, Liepmann insistiendo en la pregunta clave del éxito de la composición a partir del siglo III integra las consideraciones de Thirion y Stern dentro del marco de las religiones místicas que tanto proliferaron durante aquel siglo. Ya no sería el viejo poeta y héroe griego el que

(La Atalaya y El Pesquero, Badajoz) y dos al NO de la provincia: Martim Gil y Arnal (Leira); Zaragoza. Podría añadirse un duodécimo mosaico, recentísimo, en Zaragoza, según me comunica J. A. Las Heras.

⁸⁷ THIRION 1955, pp. 169-172.

⁸⁸ LUCAS 1990. Conferencia pronunciada el 21 de noviembre de 1990 en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.

⁸⁹ Partidarios de esta idea, entre otros: BLAKE 1936, p. 159 y LEVI 1949, p. 362.

⁹⁰ THIRION 1955, p. 172.

⁹¹ STERN 1955, pp. 63-68.

⁹² STERN 1955, pp. 64-65, nota 54. La cita de Horacio parece un *lapsus*. No se trata del *Ars Amandi*, naturalmente de Ovidio, sino del *Ars poetica* (391-393):

«silvestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc leuire tigris rabidosque leones».

⁹³ ALVAREZ, 1990, p. 49, citando a Stern, sostiene lo mismo para los mosaicos hispánicos.

interesaba, sino su representación transmisora de paz a través del encanto de su música. Tales imágenes, de nuevo de moda, servirían para decorar no sólo edificios de culto sino pequeñas salas privadas perteneciesen o no sus usuarios a la secta órfica⁹⁴.

Pero ¿cuál es el origen de la escena en los mosaicos?, ¿en qué modelo/s se inspira? Para Guidi⁹⁵ se trataba de un original griego o helenístico del que se derivarían los teselados a través, quizás, de patrones alejandrinos. Stern⁹⁶ al contrario piensa que el modelo sería el cuadro que Filostrato el Joven describe en el s. III en sus *Icones* (o una obra que sirvió de ejemplo a este cuadro); en ningún caso el arquetipo sería anterior a la época de los antoninos y los severos.

Sin embargo, todo el mundo sabe los problemas que plantean los denominados «cuadernos de modelos» de los mosaístas⁹⁷. Panyagua recuerda que en los de los animales se aprovechaban algunos que no provenían de la escena de Orfeo. Así se explica que, en algunos pavimentos, aquellos no muestren la menor atención al concierto del *lyricine* o que, en un mismo mosaico, se junten animales de escalas muy diferentes, como sucede en nuestro caso⁹⁸ que además, por lo que respecta al oso, bien pudiera inspirarse en una representación del natural, callejera. Es más, habida cuenta del esquema compartimentado en pequeños círculos, los mosaístas de Astorga tomarían probablemente modelos aislados de animales para cada medallón y otro distinto para el citaredo cuyo origen sigue sin estar dilucidado.

El significado del mosaico de Orfeo de Astúrica Augusta.

Es hora de recapitular cada uno de los aspectos analizados del mosaico a fin de integrarlos en la historia de *Asturica Augusta*.

Hemos venido hablando de dos cartones, uno primero antiguo, de bandas, cuya difusión se produjo sobre todo en los siglos II y III d. C. y que sumado a la pulcritud de la traza diseñativa y a un todavía claro prurito naturalista invitaba a situarnos cronológicamente en torno a mediados del siglo II. Los paralelos ostienses son definitivos en este sentido, tanto desde un punto de vista iconográfico como estilístico.

Este fuerte carácter itálico, romano, es además coherente con los datos que ofrece la epigrafía donde los nombres indígenas son muy escasos en un océano de *nomina* romanos o incluso griegos⁹⁹; o la arqueología, con una misérrima presencia de cerámicas pintadas de tradición indígena dentro de copiosos alijos de sigilatas itálicas y paredes finas importadas¹⁰⁰.

El segundo cartón, sin embargo, con sus medallones secantes figurados de desarrollo circular es típico del s. III —a pesar de su *pedegree* antonino, especialmente en el vermiculado de aquéllos— y en sus entrelazos, todavía

⁹⁴ LIEPMANN 1974, pp. 24-25.

⁹⁵ GUIDI 1935, pp. 119 y 121.

⁹⁶ STERN 1955, p. 60 y nota 35.

⁹⁷ BRUNNEAU 1984, pp. 241-272.

⁹⁸ PANYAGUA 1967, p. 226; también LEVI 1949, pp. 362-363.

⁹⁹ MAÑANES 1982, pp. 180-184.

¹⁰⁰ Datos, de nuevo, gentilmente suministrados por V. García Marcos.

simples, anuncia las reelaboraciones complejas, sobre todo orientales, de la musivaria tardoantigua e incluso medieval.

Otros factores como la policromía, la combinación de paletas, la propia intrusión colorista, si bien austera, en los paneles exteriores, testimonian —en términos de musivaria hispana— una *facies* de transición hacia los mosaicos plenamente coloristas de la tercera centuria.

Apurando la argumentación podría pensarse en dos obradores distintos trabajando sobre el mismo tapiz o, más aún, un taller antiguo que realizara los paneles bicromos y otro ligeramente posterior que sustituyese el emblema central por una composición de tondos figurados con la imagen de Orfeo desaparecida. Varias razones, en cambio, disuaden de esta hipótesis: la propia trama de orlas policromas que abraza ambos esquemas y la gradación decreciente del tamaño de las teselas de fuera a dentro parecen implicar una factura proyectada de una vez. Por otro lado, soluciones idénticas a los paneles bicromos y al esquema figurado policromo, se daban en Italia desde mediados del s. II.

A mayor abundamiento, el mosaico asturicense, como indicamos más arriba, se relaciona estrechamente con el taller de *Clunia-Uxama*, tanto que lo hemos considerado si no el mismo, al menos una derivación del que realizó nuestro teselado. En estas ciudades aparecen idénticos motivos a los de Astorga, por ejemplo cráteras, bicromas en *Uxama* y policromas en *Clunia*, en este caso inscritas dentro del único esquema exacto al de los medallones secantes del pavimento maragato. Los mosaicos de *Clunia* y *Uxama*¹⁰¹ se consideran de principios del siglo III, tal vez algo posteriores, pues, al de los redentoristas, lo que sería coherente con la importancia administrativa de cada una de las *civitates*.

El siglo III es, por otra parte, la época del *boom* de los mosaicos órficos. El tema en la musivaria se había inaugurado, sin embargo, en el siglo II y de la antigüedad del modelo astorgano tal vez pueda dar cuenta su no correspondencia con ninguno de los tipos conocidos. Además dentro de *Hispania* sería uno de los más antiguos con este tipo de representación.

Por último y según los datos de su último excavador existiría una fecha *ante quem* para el mosaico, pues ninguno de los hallazgos realizados durante su exhumación sobrepasan la mitad del siglo III, y otra *post quem* en correspondencia con el muro cementicio que corre bajo su solera, probablemente del s. I (ver *supra*).

Así pues, a la hora de proponer una datación nos encontramos en la tesitura entre dos tensiones cronológicas (y estilísticas), una que mira al pasado y otra orientada al futuro, y que, tal vez, sólo podrían armonizarse en un medio provincial, colonial, distinto al centro (Roma), pero estrechamente ligado a éste. Desde esta perspectiva, la primera época severiana (fines del siglo II) sería la datación menos imprecisa.

Otro aspecto que merece ser repensado, a propósito de los mosaicos de Orfeo, es el de su difusión, a dos niveles: dentro del Imperio y en la propia *Hispania*, y el de su localización urbana, esto es, su topografía doméstica y edilicia.

¹⁰¹ PALOL 1982, p. 102 y TORRES (en prensa), que considera los de Uxama de la segunda mitad del siglo III.

Veámos antes los criterios aducidos para explicar el éxito del icono y su proliferación en el occidente del Imperio en contraste con la escasez de hallazgos orientales. Pero no se trata de explicar sólo una moda o un gusto sino de aclarar su acogida o reclamo diferencial. Un caso similar —aunque con otros presupuestos— a lo que ocurre con la dispersión de los anfiteatros.

Pintoresquismo decorativo, catálogo bestiaro, icono profiláctico, «moda» órfica, atmósfera de paz en el contexto de un *paradeisos...* todo debió de colaborar en el gusto por la representación; pero, como señalaba Horacio (*Ars Poetica* 390-393)¹⁰², Orfeo significaba también la civilización de los pueblos salvajes domeñados por su música que traslaticamente simbolizaba la cultura greco-romana. Esta solución de «buena conciencia colonial» puede ser perfectamente válida en el caso de Astorga, ciudad colonial, islote romano, durante mucho tiempo, dentro de un mar indígena, sede de los servicios centrales de la circunscripción minera de *Asturiae-Gallaecia*, ciudad de funcionarios y cargos militares —entre los que comenzaría a haber adeptos a las sectas místicas—, una suerte de «Potosí» dentro de un área de «reservas» de astures¹⁰³.

Es significativo que en *Hispania* no se haya encontrado ningún mosaico órfico en el Este de la península (primitiva *Citerior*) y sólo uno en la *Bética* (aparte del presunto de *Itálica*) ambientes ambos que en el contexto ibérico podrían corresponderse —*mutatis mutandis*— con la parte oriental en el marco del Imperio. Es sustanciosa también la concentración de tales pavimentos en torno a Mérida (ciudad augustea) y su *territorium* y la penuria de sólo dos hallazgos en la Tarraconense (a expensas, claro, de novedades) localizados asimismo en ciudades augusteas de nueva planta, uno tardío (*Caesaraugusta*) y otro temprano en Astorga.

En la meseta los hallazgos musivos altoimperiales son —ya dijimos— un fenómeno urbano, escaso, e identifican una romanización puntual, muchas veces militar o administrativa. *Asturica Augusta* es un ejemplo paradigmático, sino ya de ciudad castrense (como parecen demostrar las excavaciones recientes), de centro burocrático gestor de las actividades de su *hinterland* minero, ocupado por gentes que poco o nada se habían mezclado con sus administradores mediterráneos.

Como indica V. G. Marcos, excavador de la capital de *conventus asturum*, la realidad material y edilicia de Astorga es el eco, a través siempre del odre colonial romano, de las vicisitudes de las explotaciones auríferas de su entorno. Cuando éstas cesen a principios del s. III¹⁰⁴, la ciudad entrará en un proceso de atonía que sólo el prestigio de un obispado conocido desde mediados de esa centuria, será capaz de despejar dentro de una vida urbana inexorablemente en declive.

La *domus* asturicense donde se ubica el mosaico de Orfeo es el más importante de los conjuntos de arquitectura privada detectada hasta el momento en Astorga, con fases constructivas desde el siglo I hasta el siglo III. De las diferentes piezas que la componían (ver *supra*) destaca sobremodera, entre las descubiertas, la tapizada por nuestro teselado de más de 64

¹⁰² Ver nota 91.

¹⁰³ DOMERGUE 1986, pp. 42-46.

¹⁰⁴ DOMERGUE 1986, p. 41.

metros cuadrados y situada al NE de la misma. Desgraciadamente la casa debía de prolongarse hacia el E., por debajo del colegio de los Redentoristas y quizás en esa orientación se situase un peristilo vertebrador del conjunto. De ser así, no resulta inviable la hipótesis de que nuestra sala se abriese a aquél, lo que suele ser norma en los ámbitos con mosaicos de Orfeo, asociados a fuentes, ninfeas o patios, que abundaban en la sensibilidad «paradisiaca» que destilaba el icono. La dignidad de la sala se correspondería con la sutileza musiva: ¿*triclinium* doméstico?

Aunque el mosaico no tiene estructura en U o T triclinar, la perspectiva del mismo exigiría unos puntos de acomodo no aleatorios¹⁰⁵, pues no se trataba de una superficie isótropa; por tanto, los puntos de vista estarían jerarquizados, lo que tal vez implicase una ordenación de tipo en U habida cuenta de la traza de las bandas laterales y la orientación de los animales, y presumiblemente del *lyricinus*, que debían ser visualizados de Oeste a Este.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarez Martínez, J. M.: «La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispano-romanos». *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Homenaje in memoriam de Alberto Balil*, Guadalajara 1990.
- Argente, J. L. et alii: *Tiermes. Guía del yacimiento y museo*, Soria 1990.
- Arias, G.: *Repertorio de caminos de la Hispania romana*, 1987.
- Bairrão Oleiro: «Mosaïques romaines du Portugal», *La mosaïque gréco-romaine*, I, París (1963) 1965.
- Balil, A.: «Sobre el mosaico romano bícromo en la Península Ibérica», XI. *CNA* (Mérida 1968), Zaragoza 1975.
- «Un mosaico de Uxama», *Celtiberia*, 58, 1979.
- Balty, J.: «La mosaïque d'Orphée de Chabba», *Philippolis; Mosaïque. Recueil d'hommages a Henri Stern*, París 1983.
- Barral, X.: *Els mosaics de paviments medievals a Catalunya*, Barcelona 1979.
- *Les mosaïques romaines et médiévales de la Regio Laietana*, Barcelona 1978.
- Becatti, G.: *Scavi di Ostia. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma 1961.
- «Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero in Italia», *La mosaïque gréco-romaine*, París (1963) 1965.
- «Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia», *Le mosaïque gréco-romaine* II (Vienne 1971), París 1975.
- Blake, M. E.: *Roman Mosaics of the second century in Italy*, Roma 1936.
- Blanco Freijeiro, A.: *Mosaicos romanos de Itálica*, I, *Corpus de mosaicos romanos de España*, II, Madrid 1978.
- Blázquez, J. M. y Ortega, T.: *Mosaicos romanos de Soria. Corpus de mosaicos romanos de España*, VI, Madrid 1983.
- Blázquez, J. M. y Mezquiriz, M. A.: *Mosaicos romanos de Navarra. Corpus de mosaicos romanos de España*, VII, Madrid, 1985.
- Blázquez, J. M. et alii: «Hallazgo de mosaicos romanos en Beas de Segura (Jaén)», *Archivo Español de Arqueología*, 153-154, 1986.

¹⁰⁵ Un caso contrario a nuestra hipótesis en SLIM 1987, lám. p. 210, n^o 78.

¹⁰⁶ Las fotografías de las láminas, salvo II,3, II,4, III,3 y III,4 me han sido cedidas por V. G. Marcos y J. Vidal (II,1).

- Brunneau, Ph.: «Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modele?», *Revue archeologique*, 2, 1984.
- Brun, B y Singer, A.: *Guía de las aves de España y de Europa*, Barcelona 1980.
- Clarke, J. R.: *Roman black-and-white Figural Mosaics*, Nueva York 1979.
- Cortes, R.: «Los foros de Tarraco», *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid (1986) 1987.
- Chebab, M. H.: «Les caractéristiques de la mosaïque au Liban», *Le mosaïque greco-romaine*, I, París (1963), 1965.
- Domergue, C.: «Dix-huit ans de recherche (1968-1986) sur les mines d'or romaines du nord-ouest de la Peninsule Iberique», *I Congreso Internacional de Astorga romana*, II, Astorga 1986.
- Durliere, C. et alii: *Corpus de mosaïques de Tunisie, Utique*, vol. I, fasc. 2, Túnez 1974.
- Fernández Galiano, D.: *Mosaicos hispánicos de esquema a compás*, Guadalajara 1980.
- «El calendario romano de Fraga», BSAA, LIII, 1987.
- Fogalari, G.: *Fasti archaeologici*, 13, 1958.
- García y Bellido, A.: «Contribución al Corpus de mosaicos Hispano-romanos. Mosaicos de Cártama, Italia y Córdoba», *BRAH*, 168, 1971.
- García Gelabert, M. P. y Blázquez, J. M.: «Consideraciones en torno a los mosaicos de cantos rodados de Cástulo (Jaén)», *Mosaicos romanos. In memoriam Manuel Fernández-Galiano*, Madrid (1985) 1989.
- García Marcos, V. y Vidal Encinas, J.: *Arqueología en Astúrica Augusta*, 1990.
- García Marcos, V. y Vidal Encinas, J.: «Arqueología preventiva y de gestión. León 1984-1985», *Numantia*, III, 1990.
- García Merino, C.: «Uxama», *Guía del Museo Numantino*, Soria 1990.
- Gonzenbach, V. von: *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basilea 1961.
- Guidi, G.: «Orfeo. Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania», *Africa italiana*, VI, 1935.
- Guidobaldi, F.: «Pavimenti in opus sectile di Roma e dell area romana: proposte per una classificazione e criteri di datazione», *Studi Miscelanei*, 26, 1985.
- Guitart, J.: *Baetulo, topografía, arqueología, urbanismo e historia*, Badalona 1976.
- Harrison, A. M.: «An Orpheus mosaic at Ptolomeais in Cyrenaica», *Journal of Roman Studies*, 52, 1962.
- Iglesias Gil, J. M.: *Juliobriga*, Bilbao 1975.
- Jiménez, J. L.: «Los modelos constructivos en la arquitectura forense de la Península Ibérica», *Los foros romanos de las provincias occidentales*, Madrid (1986) 1987.
- Kriseleit, I.: *Antike Mosaiken (aus den Beständen der Antikensammlung im Pergamonmuseum)*, Rostock 1985.
- Levi, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton-Londres-La Haya 1947.
- Liepmann, U.: «Ein Orpheusmosaik in Kestner - Museum zu Hannover», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, XII, 1974.
- Lucas, I.: «De l'iconographie d'Orphée a l'iconographie messianique del Patriarcat monophysite d'Antioche», conferencia impartida en el curso sobre *Religión griega y arqueología* el día 21-XI-1990.
- Luengo, J. M.: «Exploraciones arqueológicas de las cloacas romanas de Astorga (León)», *Noticario Arqueológico Hispánico*, II, cuadernos 1-3, 1933, Madrid 1955.
- «Artorga romana», *Noticario Arqueológico Hispánico*, V, 1956-61, Madrid 1962.
- Mano-Zissi, D.: «La question des différentes écoles de mosaïque gréco-romaines de Yugoslavie et essai d' une esquisse de leur évolution», *La mosaïque gréco-romaine*, I, París (1963) 1965.

- Mañanes, T.: *Epigrafía y numismática de Astorga romana y su entorno*, Salamanca 1982.
- «Los mosaicos de la provincia de León», *Mosaicos romanos. In memoriam Manuel Fernández-Galiano* (1985), Madrid 1989.
- *Astorga romana y su entorno*, Valladolid, 1983.
- Mañanes, T. y Solana, J. M.: *Las ciudades y vías romanas en la cuenca del Duero*, Valladolid 1985.
- Mar, R., y Ruiz de Arbulo, J.: «La basílica de la colonia Tarraco. Una nueva interpretación del llamado Foro Bajo de Tarragona», *Los foros de las provincias occidentales*, Madrid (1986) 1987.
- Michaelides, D.: *Cypriot Mosaics*, Nicosia 1987.
- Mirabella Roberti, M.: «Motivi aquileinsi nei mosaici della val padana», *La Mosaique Gréco-romaine*, II (Vienne 1971) París 1975.
- Morricone, M. L.: *Mosaici antichi in Italia. Regione prima. Roma: Reg. X Palatium*, Roma 1975.
- Neal, D. S.: *Roman Mosaics in Britain*, Gloucester 1981.
- Ovadiah, A.: *Mosaic Pavements in Israel*, Roma 1987.
- Palol, P. de: *Guía de Clunia*, Burgos, 1982.
- Panyagua, E. R.: «La figura de Orfeo en el arte griego y romano», *Helmántica*, 56, 1967.
- «Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo», (III), *Helmántica*, 75, 1973.
- Parlasca, K.: *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlín 1959.
- Parrish, D.: *Season Mosaics of Roman north Africa*, Roma 1984.
- Pelegrin, G., Mostalac, A. y Cisneros, M.: «Consideraciones sobre la imitación de "mármol moteado" en España», *Museo de Zaragoza*, 5, 1986.
- Pisapia, M. S.: *Stabiae. Mosaici antichi in Italia. Regione prima*, Roma 1989.
- Ramallo, S. F.: *Mosaicos romanos de Carthago Nova*, Murcia 1985.
- Ramos Fernández, R.: *La Alcudia de Elche*, Elche 1983.
- Salies, G.: «Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata Mosaiken», *Bonner Jahrbücher*, 174, 1974.
- Santos Yanguas, N.: *Comunidades indígenas y administración romana en el noroeste*, Vitoria 1985.
- Serra Vilaró, J.: «Excavaciones en Tarragona», *Memorias de la Junta Superior de excavaciones y antigüedades* (1930), 1932.
- Slim, H.: «Orpheus charming the animals», en *Carthage: a mosaic of ancient Tunisia* (Catálogo de la exposición), 1987.
- Smith, D. J.: «Roman Mosaics in Britain before the fourth century», *Le mosaïque gréco-romaine*, II (Vienne 1971, París 1975).
- «Orpheus mosaics in Britain», *Mosaïque. Recueil d'hommages á Henri Stern*, París 1983.
- Stern, H.: «La mosaïque d'Orphée de Blanzly-les-Fismes (Aisne)», *Gallia*, 1955.
- «Introduction au colloque», *La mosaïque gréco-romaine*, II (Vienne 1971), París 1975.
- «Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux», *Mélanges de Numismatique d'Archéologie et d'Histoire offerts á Jean Lafaurie*, París 1980.
- Taracena, B.: «El palacio romano de Clunia», *Archivo Español de Arqueología*, 62, Madrid 1946.
- Thirion, J.: «Orphée magicien dans le mosaïque romaine», *Mélanges de l'Ecole française á Rome*, 67, 1955.
- Torres, M.: «Mosaicos de Povoá de Cos, Leiria (Portugal)», *Mosaicos romanos. In memoriam Manuel Fernández-Galiano*, Madrid (1985) 1989.

- «Algunas reflexiones sobre los mosaicos sorianos», *II Symposium de arqueología soriana*, Soria (1989), en prensa.
- Vidal Encinas, J.: «Informe preliminar sobre las posibles termas públicas de *Asturica Augusta*», *Astorica*, 4, 1985.
- «Arqueología urbana en Astorga: la aportación de las excavaciones de urgencia», *I Congreso Internacional Astorga romana*, II, Astorga 1986.
- VV. AA.: *Repertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, AIEMA, París 1973.
- VV. AA.: *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, París 1985.

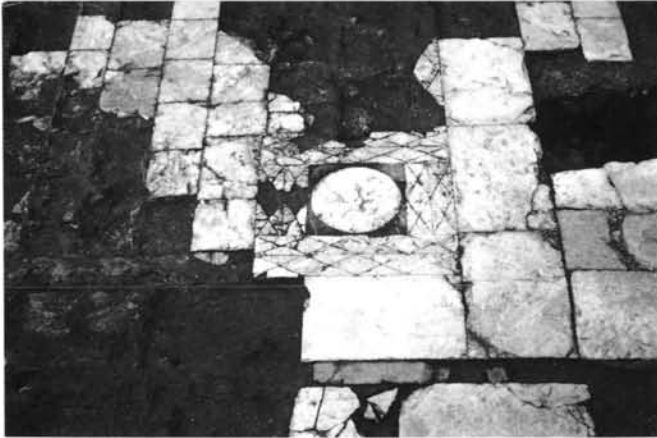
Addenda

El 15 de Noviembre de 1991 se ha inaugurado la instalación y cubierta definitiva de los restos arqueológicos de la plaza romana de Astorga.

LAMINA I



I.1. *Aedes Augusti* y *opus sectile*. Vista desde el E.



I.2. Detalle: módulo QD menor.



I.3. Detalle: módulo QD mayor.



II.1. Sector B (antes de la extracción).



II.2. Crátera de volutas (sector C).



II.3. Crátera del mosaico nº 1 de la casa número 3 de *Clunia*.



II.4. Crátera del mosaico nº 3 de la Quinta romana de *Uxama*.

LAMINA III



III.1. Sistema de orlas.



III.2. Hexapétala partida en las enjutas menores.



III.3. Detalle mosaico nº 1 de la casa nº 3 de *Clunia*.



III.4. Sistema de orlas del mosaico nº 2 de la casa nº 3 de *Clunia*.



IV.1. Vista del mosaico nº 3 desde el NO, tras la extracción del sector B.



IV.2. Detalle: sector D (D).



IV.3. Detalle del anterior.

LAMINA V



V.1. Vista del motivo central con esquemas circulares.



V.2. Oso pardo.



V.3. Leopardo. Restos conservados.