

Comision de Monumentos Históricos y Artísticos

DE LA PROVINCIA DE GERONA.

MEMORIA

ACERCA DEL

MOSÁICO ROMANO

DESCUBIERTO EN EL PRESENTE AÑO EN LA HEREDAD LLAMADA

TORRE DE BELL-LLOCH,

SITUADA EN EL LLANO DE ESTA CIUDAD.

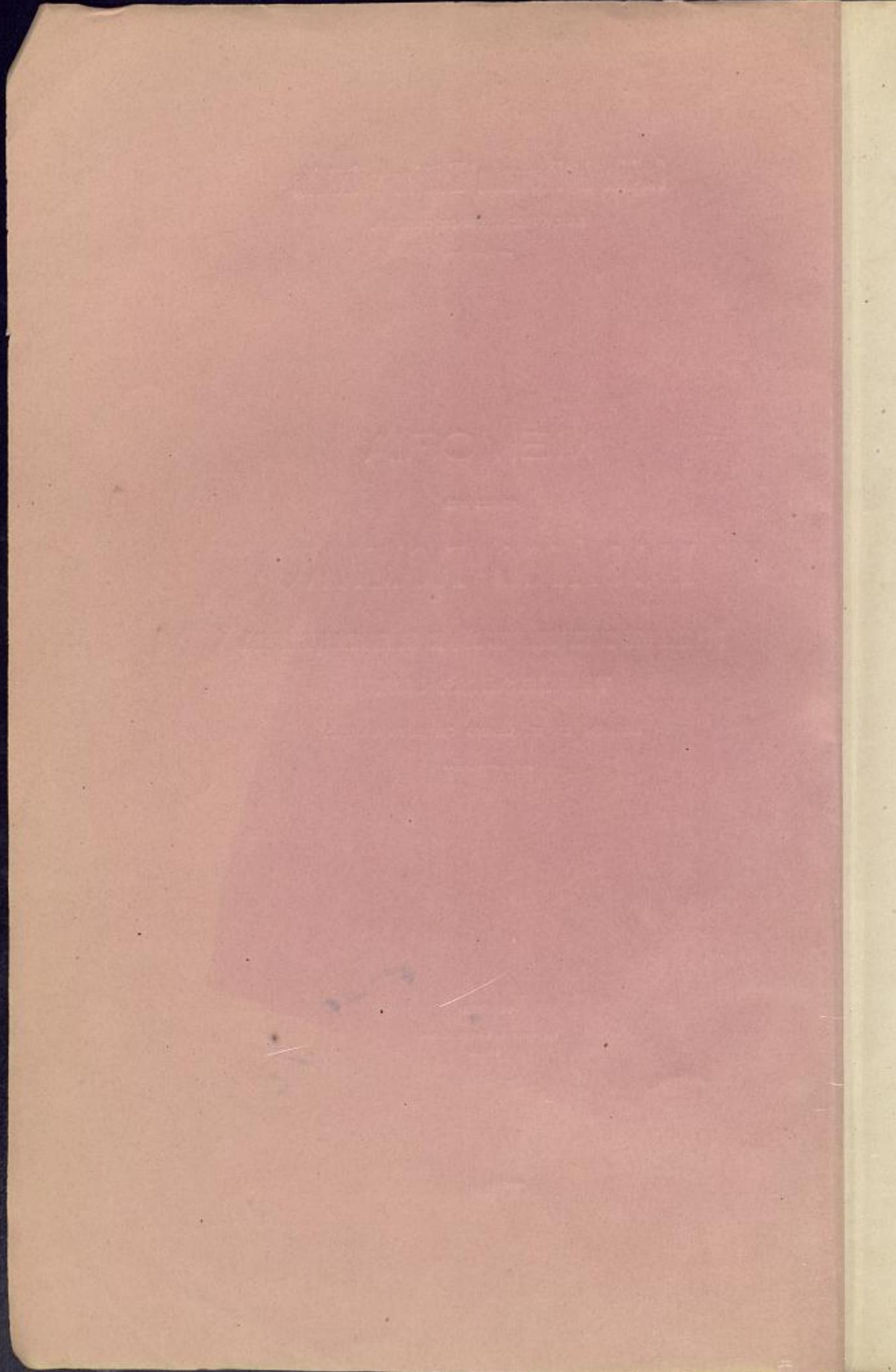
GERONA,

Imprenta de Vicente Bocca,

1876.

6622
185

379



R. 421

Comision de Monumentos Históricos y Artísticos

DE LA PROVINCIA DE GERONA.

R. 379

MEMORIA

ACERCA DEL

MOSÁICO ROMANO

DESCUBIERTO EN EL PRESENTE AÑO EN LA HEREDAD LLAMADA

TORRE DE BELL-LLOCH,

SITUADA EN EL LLANO DE ESTA CIUDAD.



Gerona:

IMPRESA DE VICENTE DORCA.

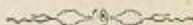
1876.



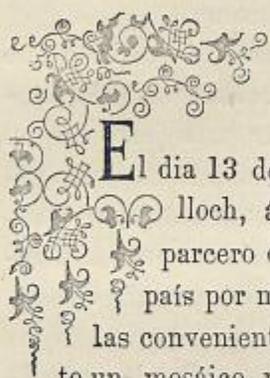


A LAS REALES ACADEMIAS DE LA HISTORIA

Y DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO.



La Comision de monumentos de la provincia de Gerona ofreció á V. EE. darles cuenta del mosaico romano descubierto durante la primavera del corriente año en las inmediaciones de esta capital y, en cumplimiento de lo ofrecido, tiene la honra de someter á la consideracion de V. EE. el presente trabajo, que ha podido imprimir, gracias á la munificencia de la Excelentísima Diputacion de esta provincia, confiando en que V. EE. se dignarán acojerlo con su acostumbrada benevolencia.



El día 13 de mayo de 1876 el Sr. Conde de Bell-lloch, á consecuencia de avisos dados por su parcero de la Torre de Bell-lloch, conocida en el país por manso Pau Birol, empezó en dicha finca las convenientes escavaciones para poner al descubier-
to un mosaico romano cuyos primeros indicios habian sido encontradas por los arrendatarios al querer reedificar una pared de las que cercan el huerto.

Ya en el año 1872 la Comision de monumentos habia adquirido algunos indicios de que dicho manso pudiera ser teatro de algun hallazgo importante. Con efecto, en sesion de 20 de marzo de dicho año se le participó que en algun punto de aquel predio habian aparecido restos de mosaico antiguo, del que tuvo ocasion de examinar alguna pequeña muestra y, en su consecuencia, nombró á dos de sus vocales para que inspeccionaran el estado y la importancia de aquellos restos y en su vista propusieran lo más conveniente.

En sesion de 26 del propio mes dieron cuenta de que la pared septentrional del huerto de dicha casa está en parte

sentada sobre un pavimento de mosaico romano comun, en una extension de 7 metros 60 centímetros, el cual todavia se descubre desde la parte exterior, gracias á hallarse unos 60 centímetros más bajo el nivel del campo contiguo; examinado por el interior del huerto, donde el terreno está más levantado, encontraron el mosaico á unos 20 ó 25 centímetros de profundidad, pero completamente cortado á la línea de la pared, de lo cual podia deducirse que los labores agrícolas debieron haberle destruido, si se extendia para aquel lado. Dijeron además, que muchos fragmentos de ladrillo y tégu-las empotrados en las paredes de la casa y esparcidos en el terreno contiguo, mostraban la huella romana.

En sesion de 3 de abril siguiente acordó la Comision que no siendo interesantes los restos reconocidos y siendo conveniente su permanencia en aquel lugar para justificar en todo tiempo la existencia en el mismo de una lujosa villa romana, no procedia su traslacion al museo en todo ni en parte. Recomendose, no obstante, al parcero estuviese á la mira, por si se encontraba algo más, como era posible, encargándole que evitara destruirlo.

En el mismo dia de empezar el citado Sr. Conde de Bellloch sus escavaciones, tuvo la ilustrada galantería de ponerlo en conocimiento de la Comision, por medio de su particular amigo el vocal D. Francisco J. Rosés, invitándola á presenciar y á examinar sus resultados.

Este acto de deferencia á que la Comision se apresuró á corresponder, le puso desde luego en el caso de enterarse de las siguientes particularidades.

Situada la finca á poco ménos de unos tres kilómetros al S. O. de Gerona y á pocos metros al O. de su vía férrea, entre los arroyos Güell y Marrochs, que á menudo la han perjudicado con sus avenidas, es sin disputa una de las que ocupan una posicion más agradable en medio de aquel amenísimo llano. Desde ella se descubre todo el cinturon ó anfi-

teatro de montañas que limitan la cuenca del Oñar y una parte de la del Ter, distinguiéndose las cimas del Montseny, de Rocacorba, de la Virgen del Mont y del Canigó, así como el principio de la cordillera de la Selva. Las aguas abundan en aquel lugar, lo que le da un aspecto de frondosidad y natural belleza, que explicaria perfectamente la denominacion catalana de Bell-lloch.

La fachada de la casa da vista al medio dia, y el huerto sito detrás de ella, al norte. En éste es donde se ha verificado el hallazgo.

El mosaico se encontró junto á la cerca del huerto que mira á oriente, y el cual se extiende de norte á sur con una ligera inclinacion de este á oeste. Sobre él descansan parte del ángulo nordeste de la casa y unos cuatro quintos de la longitud de dicha cerca. Resulta, pues, ser totalmente distinto del fragmento estudiado por la Comision, que se conserva aun en su mismo sitio, siendo de notar que el nuevamente descubierto se halla unos ochenta centímetros más bajo que el que apareció primitivamente.

Termínale al norte una pared antigua en la que se nota el enlucido *incaustum* que cubria su superficie y que contenia pinturas que debieron corresponder por su valor y belleza al lujo del solado de aquella pieza; pero como dicha pared está cortada á unos veinticinco centímetros sobre el nivel del mosaico, nada se ha podido apreciar de ellas.

Al oeste de esta pared se abria una puerta que daba ingreso á otra estancia solada de un pavimento hecho de fragmentos de barro cocido y de cemento (*pavimentum testaceum*) que algunos traducen por picadillo. De esta nueva estancia hasta ahora se ha escavado muy poco.

Paralelas al mosaico corren otras dos paredes á este y oeste, cuyos cimientos se conservan todavia, los de la del este en toda su longitud, mientras que los de la de oeste se interrumpen hácia el extremo norte.

El mosaico que describiremos continuaba en direccion al mediodia, pero edificada la casa sobre esta continuacion nada podemos decir, porque aun lo poco que se descubre está casi completamente destruido.

Al practicarse las escavaciones se han hallado muchos fragmentos de tégula, de adornos de barro y pequeños trozos del enlucido de las paredes, ladrillos circulares enteros y dos monedas romanas del bajo imperio, una de ellas de Póstumo. En las paredes de la casa se ven aun, como en su tiempo vieron los delegados de la Comision, restos de mosaico y cerámica empleados como materiales de construccion y algunos sillares de piedra arenisca.

Como introduccion al estudio concreto del mosaico Bellloch, séanos permitido decir dos palabras acerca del arte musivo en general.

Cuando los grandes dice, O. Muller, amantes de la magnificencia, pidieron á los pintores que adornaran con sus composiciones el suelo que ellos pisaban, hubo necesidad de inventar el mosaico. Este arte se desenvolvió rapidamente é intentó representar combates heróicos en vasta escala ó escenas de batallas llenas de vida y movimiento.

Los primeros mosaicos, añade el mismo autor, de los cuales hace mencion la historia, son los pavimentos formados de dados ó cubos de arcilla (*οἶκος ἀσάρωτος*) obra de Sosos representando los desperdicios de una comida.

Veamos cuantas clases de mosaicos se conocen.

Considerado el arte musivo de una manera lata é incluyendo en él toda clase de obras que reproducen en una superficie plana un dibujo ó una pintura, por medio de la union de pedazos pequeños de materias duras ó endurecidas, encontraremos las siguientes clases de mosaicos.

1.º Pavimentos formados de pedacitos iguales y cuadrangulares de piedras de diferentes colores, reunidos por medio de un betun cualquiera (*pavimenta sectilia*.)

2.º Las ventanas formadas de pedazos de vidrio de diferentes colores, especie de mosaico que parece fué conocido, al ménos en los últimos tiempos, de la antigüedad.

3.º Los pavimentos de mosaico, compuestos de pequeños cubos de piedra que forman un dibujo de color. Los antiguos empleaban este mosaico en vez del enladrillado, no solo en las habitaciones, sino también en los patios y azoteas de sus casas (*pavimenta tessellata, lithostrata*). Llamábase *opus alexandrinum* cuando era á dos solos colores, ordinariamente el negro y el rojo, los cuales formaban un dibujo generalmente geométrico, sobre un fondo blanco ó de otro color.

4.º El mosaico más acabado que tendia á parecerse lo más posible á la pintura propiamente dicha, empleando ordinariamente cubos de arcilla de color ó preferentemente materias vitrificadas, y en sus obras maestras, cuando trataba de imitar colores locales variados, empleaba asimismo verdaderas piedras preciosas, (*cruste vermiculate, lithostrata*.)

5.º El mosaico hecho de hilos de vidrio de diversos colores, fundidos juntamente, y cuya seccion forma una imagen de una delicadeza y brillo inalterables. En Venecia todavia se conserva actualmente esta singular industria.

6.º Por último, se comprende en el mosaico el trabajo que consiste en trazar contornos y ahuecar ó escavar la superficie de un metal ó de una materia dura y cubrirla enseguida de una pasta metálica ó esmalte, de suerte que las figuras se destaquen del fondo sobre el cual descansan (*niello*.)

Hasta aquí O. Muller. Digamos dos palabras de nuestra cuenta acerca del *niello*.

El abate Luis Lanzi (1) lo califica de *artifizio antichissi-*

(1) Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo.

mo, frecuentemente empleado en el siglo XV especialmente en Florencia. La aleación que se empleaba por los italianos era formada de plomo y plata, que por su negrura fué por los antiguos denominada *nigellum*; formaba el oscuro al claro de la plata, de modo que el trabajo producía la ilusión de un claro oscuro de plata. Se empleó en los cálices, en los misales, en los relicarios, en las paces, en los puños de las espadas, en la vajilla y en los broches.

Se cita entre los nieladores famosos á Parri Spinelli aretino, á Caradosso y Arcioni milaneses, á Francia boloñes, á Turini sienés y á los tres florentinos Dei, Pollaiuolo y Finiguerra.

El doctor Milá indica que el *niello* fué conocido de los árabes así dice en su *cançó* del Pros Bernat:

Cubert de flors y pedres al cap un elm
Al pit una corassa d' art arabesch
Bellament niellada d' or y d' argent.

Comprendiendo el arte musivo de la manera lata que lo hace O. Muller deberian en nuestra época considerarse como mosaicos los embutidos de un metal sobre otro, las incrustaciones de metal, concha etc. sobre madera, y los embutidos de marmol de un color sobre piedra ó sobre mármol de color distinto.

Entre los mosaicos célebres hay que citar el descubierto en Pompeya en la casa del Fauno, el cual representa una batalla de Alejandro, segun Quaranta, la de Issus; segun Avelino, la de Granico; segun Niccolini, la de Arbela; y segun Hirt, el combate contra los Mardianos.

En España se conocen varios, los cuales han sido descritos en diferentes obras. El de la Galatea en los *Monumentos arquitectónicos de España*, los pensiles del museo arqueológico nacional en el *Museo arqueológico español*; el de Cartama en la Revista intitulada la *Razon*; el del Palau de Barce-

lona en el *Museo universal* y varios de Itálica en la *Ilustración española y americana*.

En Cataluña existen algunos muy importantes ó vermiculados; los más notables estan en Tarragona y en Barcelona. En esta provincia, hasta hoy, tenemos el de Ampurias y el del llano de Gerona, ¡quiera Dios que este último no se pierda en daño de la arqueología gerundense!

Cuando la invasion de los bárbaros la pintura se perdió casi por completo y, aparte las ilustraciones bárbaras que se ponian en los códices, como puede verse en el Apocalipsis de la catedral de Gerona, lo único que se salvó de la ruina fué el arte musivo. Los griegos continuaron la tradicion pagana en este punto y siguieron adornando con mosaicos las bóvedas, las paredes y los suelos de las basílicas. De Constantinopla pasaron á Italia y allí difundieron el gusto por esta clase de ornamentacion.

Los griegos que trabajaron en los mosaicos de S. Marcos de Venecia dieron por mucho tiempo la ley á la pintura rudimentaria. «*L' arte a poco a poco divenne un meccanismo, che su le tracce de' greci mosaicisti, che operarono a S. Marco in Venezia, rappresentava sempre le medesime storie della religione.*» (1)

Los árabes conocieron el mosaico; solo que como por el Coran les estaba vedado el reproducir objetos de la naturaleza, no pudieron dejarnos grandes cuadros como los griegos, los romanos y los artistas de la edad media.

Fueron aficionados á emplear cubos de materias brillantes, como sustancias vitrificadas de mil hermosos colores. Uno de los mosaicos árabes más famosos es sin disputa la célebre capilla de la catedral de Córdoba, conocida comunemente, por la del Zancarron de Mahoma.

El asunto de los mosaicos no solia ser indiferente; segun

(1) Lanzi op. cit.

Cantú, era frecuente en el umbral de la puerta figurar un perro; en los triclinios restos de mesa y basuras; en los cubículos un asunto obscuro y en ciertas dependencias de las termas las carreras de carros en el circo.

Para concluir diremos que las inscripciones se hacían á veces de mosaico, como se observa en el pavimento descubierto en 1842 en Terracina.

Antes de proceder á la interpretacion del precioso monumento del arte musivo, cuyo hallazgo ha llenado de gozo á todos los amantes de la arqueología en nuestro país, será bien invocar algunos antecedentes. cuyo conocimiento previo servirá de base y fundamento á nuestras ulteriores disquisiciones.

Adelantemos la idea de que todo él se relaciona de un modo principal ó secundario, directo ó indirecto con los llamados juegos del circo ó circenses. El estudio, pues, de los antecedentes debe tener por objeto el conocimiento sumario de cuanto se relaciona con esta clase de públicos espectáculos.

Tuvieron éstos su origen en Grecia, en época muy remota, tanto que algunos escritores dicen que Hércules fué su fundador. La historia los sigue hasta el año 776 antes de Jesucristo ó sea veintitres años antes de la fundacion de Roma, en cuya fecha empieza la primera olimpiada ó sea aquella que conmemora el juego olímpico celebrado en el solsticio de verano, siendo Corebo de Élide el vencedor.

Tenian lugar dichos espectáculos cada cinco años, guardándose cuidadosamente los nombres de los que triunfaban. Esta particularidad ha sido origen de un sistema cronológico y, gracias á él, tenemos las olimpiadas como medio de conocer con más exactitud la cronología de Grecia y aun la del mundo antiguo.

La razon por la cual se celebraban cada cinco años, es, segun algunos afirman, porque Hércules su fundador lo qui-

so así, en memoria de haber vencido á sus cinco hermanos.

Tenian lugar en Olimpia, aldea de Élide á orillas del Alfeo y duraban cinco dias. En tiempo de la guerra de Troya cayeron en desuso, más se restablecieron posteriormente; despues de otra interrupcion volvieron á ponerse en uso, alcanzando entonces la época de su mayor esplendor. Teodosio en el año 394 de nuestra era los declaró abolidos.

Los ejercicios que en ellos se practicaban eran varios, segun las distintas épocas. En la primera olimpiada se hace mencion de la carrera; en la 14 se añadió la corrida del estadio doble; en la 18 se habla del restablecimiento del pentatlo; en la 23 se puso en uso el combate del cesto; en la 25 la carrera del carro tirado por dos caballos (*biga*); en la 28 el combate del pancraccio y la corrida con caballos de silla; en la 37 se mencionan los combates de niños, espectáculo introducido por los eleos; en la 38 se permite á aquellos el pentatlo entero; en la 65 se introdujo la novedad de la carrera efectuada por peones armados; en la 98 corridas de hombres que llevaban caballos de la mano; en las 99 se uncieron dos potros en un carro.

Estas noticias interesantes son debidas á Pausanias. El mismo historiador las completa con algunas más referentes al órden de la fiesta.

Se empezaba, dice, tributando un sacrificio á Júpiter; luego se principiaba la apertura por el pentatlo; seguia la corrida á pié y despues la carrera de los caballos, que no se verificaba en el mismo dia. Los eleos llevaban la direccion de estos juegos, nombraban jueces para presidirlos, mantenian el órden é impedian el fraude. Los atletas luchaban desnudos, por cuya razon se prohibio á las mujeres que salvaran el límite del Alfeo.

La carrera se verificaba en una extension que se llamaba estadio y que vino á ser medida longitudinal para los griegos, equivalente á un octavo de la milla romana.

Se miraba con oprobio en los juegos olímpicos el matar al adversario, pues todo allí llevaba el sello de la nobleza; el que combatía en ellos no debía ser esclavo, ni extranjero, ni infame y se le obligaba á ejercitarse diez meses antes bajo la dirección de un maestro.

En Olimpia el premio consistía en una simple corona de acebuche. En otros puntos los presentes eran riquísimos. Los nombres de los vencedores se escribían en mármoles, alguna vez se derribaron parte de las murallas para que entraran triunfalmente por la brecha y se les hacía objeto de una calurosa ovación.

Durante los juegos olímpicos había treguas para todas las enemistades. Isócrates les dedicó un brillante panegírico.

A los ejercicios corporales se unió luego la dulce música y la tierna poesía y por fin recibieron el aroma de todas las manifestaciones del ingenio.

He aquí la exclamación de un historiador contemporáneo: «Mientras Alcibíades conducía en un día siete carros, Pitágoras y Platon disputaban entre los luchadores; los príncipes de países lejanos mandaban sus caballos para que disputasen el premio de la carrera; escultores y pintores esponían al público cuadros y estatuas que los modernos admiran sin poder imitarlas; Herodoto leía en estos juegos sus historias y Empédocles su poema de las purificaciones; en ellos Corina la menor arrebató á Píndaro los laureles en el certámen vocal; Esquilo, Sófocles y Eurípides representaban en ellos sus trilogías; recitábanse oraciones aplaudidas por un pueblo que perdonaba la presunción y hasta los delitos con tal que se supiese halagar su oído; los hombres magnánimos gozaban de su gloria. Temístocles cogió allí su más dulce recompensa, y Platon gustó anticipadamente la inmortalidad.»

Estas públicas representaciones tenían carácter cosmogónico. Las metas se señalaban con el huevo de Cástor y Polux, símbolo egipcio de la creación, la efigie de Ceres estaba en

la espina; la procesion que los inauguraba era de cronología figurada; los juegos en si mismos representaban el sistema del mundo, contándose doce carros como los signos del Zodiaco, cada uno con cuatro caballos, como el carro del sol; cada carro daba siete vueltas, en memoria de los siete planetas ó de los siete dias de la semana; el curso de las cuadrigas era el mismo que el de aquel astro, es decir de oriente á poniente, y por fin los misus eran veinticuatro, como las horas del dia.

Ya veremos como este mismo sistema fué seguido exactamente por los romanos, y como lo refleja con notables particularidades el mosaico Bell-lloch.

Para concluir digamos dos palabras acerca de los luchadores célebres.

Segun la fábula lucharon ya en el Olimpo, donde reinaba Saturno, los cinco Dáctilos, siendo Hércules el vencedor. Saturno y Jupiter lucharon en la Olímpia y el premio fué el imperio del mundo, que, como sabemos, obtuvo Júpiter. En la lista de las olimpiadas, además de Corebo, hallamos cien nombres ilustres como Pitágoras, Cleon, Jenofonte, Demóstenes, Demócrito y muchos otros. (1)

Los juegos públicos en Roma no se celebraban al principio en ningun edificio especial: buscábase un espacio llano y descubierto al rededor del cual se levantaban tabladós de madera provisionales, destinados á los espectadores, y en ellos tenian lugar las carreras de diversas clases, las luchas y las demás diversiones con que los primitivos romanos solemnizaban en determinados dias y épocas del año las fiestas de sus dioses, pues ya desde un principio vemos los públicos rego-

(1) Véase Cantú Historia universal.

Id. Arqueología.

Diccionario universal de Mitología ó de la Fábula. Barcelona 1833.

Noel. Dictionnaire de la Fable.

Alexis Pierron. Histoire de la Litterature grecque.

cijos en union estrecha con la religion de los romanos. Relata la tradicion que Rómulo, fundador de la ciudad, los instituyó por primera vez en honor del dios Conso ó Neptuno ecuestre, y con ocasion del rapto de las Sabinas (1). No es por tanto de extrañar que los historiadores de Roma remontan á la época de los reyes la construccion de un edificio exclusivamente destinado á la celebracion de los juegos, ya que estos alcanzaron muy luego la importancia de una institucion político-religiosa. A Tarquino Prisco se atribuye la fundacion del primero de estos edificios con el nombre de *Circo*, derivado probablemente de su forma redondeada, cuyo modelo discuten los autores si se tomó de la Etruria ó bien de los *stadios é hippodromos* de la Grecia. En el se celebraron durante mucho tiempo los juegos de todas clases, de donde se originó la denominacion general de *juegos circenses*, sustituida á la primitiva de *consuales*, que á todos los comprendia; pero aumentados con el tiempo el poderio y esplendor de Roma, crecieron á la par en número y se diversificó dicho género de edificios, recibiendo el calificativo de *máximo* el circo construído por Tarquino y considerablemente engrandecido en varias épocas, para distinguirle de los demás circos de menores proporciones que poseyó Roma. Construyéronse *anfiteatros* destinados principalmente á las luchas de gladiadores y de fieras, *naumachias* donde se daban combates navales y *teatros* en los que se representaban los mimos y juegos escénicos (2). Los *circos* se conservaron casi exclusivamente para las carreras, sobre todo de carros. Para dar una idea de la grandiosidad de estos edificios copiaremos aquí las dimensiones principales del circo máximo. Tenia de circuito ocho estadios ó sean mil pasos, de lon-

(1) Cantú, Hist. Univer., Arq. y Bellas artes, cap. IX, tom. VII, Madrid 1857; Rich. Dict. de antiq. grecq et romain. *circus* y Nieuport, *Rituum qui olim etc.* Sec. IV. cap. V, § I.

(2) A. Pelet, *Descript. de l' amphit. de Nimes* introd.

gitud tres estadios y medio, esto es, trescientos cuarenta y siete pasos y medio, y de longitud ciento veinte y cinco pasos ó un estadio, siendo capaz para 150.000 espectadores, segun los que le dan menor cabida, y para 485.000, segun los autores que le dan más. (1) La forma y distribucion de estos edificios variaban segun el distinto objeto para que más especialmente debian servir, pero conservando siempre en su plan y disposicion general grandes analogías y una constante uniformidad desde el circo máximo al último que se edificó (2).

Dábanse los espectáculos por el emperador, por los pretores ó por particulares (*editor spectaculorum*), en cuyo caso ocupaban estos un sitio especial de preferencia, y en las provincias por los procónsules ó proprettores, por los decuriones y tambien á veces por simples particulares. Su objeto era conciliarse la benevolencia ó aplacar la indignacion de los dioses inmortales y procurarse el favor ó los votos del pueblo y se dividian en *ordinarios* que tenian lugar en dias y épocas fijos, *votivos*, que se celebraban con motivo de alguna calamidad y *extraordinarios*, que se celebraban incidentalmente para algun objeto especial ó por voluntad del que los costeaba. (3)

Los circos romanos, concretándonos á esta clase de edificios, tenian una figura oblonga terminada en semicírculo en uno de sus extremos; el opuesto lo cerraba una construccion casi rectilínea denominada *oppidum*. Comprendian dos partes principales, las *construcciones* y el *area* ó *arena* destinada á los espectáculos, ocupando la parte central y el mayor espacio de ellos.

Las construcciones ceñian, como hemos dicho, la arena por todos lados. La parte rectilínea tenia en el centro una

(1) Nieupoort obra y lugar citados.

(2) Rich. Id. id.

(3) Rich y Cantú. id. id.

gran puerta llamada *porta pompæ*, puerta de las pompas, por donde entraba en la arena la comitiva ó procesion para dar la vuelta á la misma antes de comenzarse los espectáculos; á entrambos lados de dicha puerta estaban las caballerizas, *carceres*, para los carros y los caballos, en número de doce por regla general, seis á cada lado de la puerta, si bien en algunos circos su número llegaba hasta catorce; terminaba por fin el *oppidum* á cada una de sus extremos una elevada torre *maniana*, en cada una de las cuales solia haber un sitio de preferencia *pulvinar* ó *cubiculum*, destinado al presidente de los juegos y al *editor* autoridad ó particular que de su bolsillo sufragaba los gastos de la funcion. Un rastrillo ó verja, *cancellum*, cerraba las puertas de las *carceres* y encima de ellas habia comunmente los asientos reservados á los músicos. (1)

Lo restante de las construcciones que limitaba por entrambos lados la arena y daba la vuelta á ella por la parte opuesta al *oppidum*, contenia los asientos de los espectadores y estaba dispuesto lo mismo que en los teatros y en los anfiteatros. En medio de la parte semicircular se abria la *porta triumphalis* ó puerta triunfal, por donde salian como en triunfo, seguidos de las aclamaciones de la multitud, los vencedores de los juegos; otras dos puertas habia á veces al lado de la que acabamos de describir. Los carros eran conducidos á las *carceres* antes del espectáculo y los sacaban despues de concluido por dos puertas laterales que habia junto á cada extremo del *oppidum*, que se abrian ordinariamente en las construcciones laterales del circo, y otra puerta practicada tambien en el lado derecho del edificio, tenia por objeto retirar de la arena los muertos y heridos, por cuya razon se la llamaba *porta libitinensis*. (2)

(1) Rich y Nieuport, obras y lugares citados.

(2) Rich, id. id.

El espesor de las construcciones combinado con la altura exterior del edificio determinaba la mayor ó menor cabida de éste. El edificio presentaba al exterior una série de dos ó más arcadas superpuestas, terminadas por un arquitrabe ó cornisamento en el que se veían las impostas para sostener las vergas ó palos que mantenían suspendida y permitían la maniobra de la vela, *velarium*, destinada á preservar á los espectadores de los rayos del sol, vela que existía en la mayor parte de los edificios de este género. Las expresadas arcadas correspondían á otras tantas galerías con vista al exterior, y daban acceso á otras galerías interiores practicadas debajo de las gradas que conducían por medio de escaleras á los vomitorios ó aberturas por donde se iba á los asientos, y servían en su caso para refugiarse, si la lluvia venía momentáneamente á sorprender á los espectadores. Limitaba la arena por la parte interior del edificio un bajo y grueso muro, *podium*, sobre el que se apoyaban los primeros asientos. Extendíanse estos formando un plano inclinado desde la altura exterior del edificio al *podium* espacio que recibía la denominación de *fori* en los circos y *cavea* en los anfiteatros: los asientos, colocados á manera de gradas, estaban divididos horizontalmente en séries por medio de anchos pasillos, *baltheus precinctio*, y verticalmente por medio de escaleras, *scalaria itinera*, en cuñas *cunei*, llamadas así por la forma que afectaban cuando la disposición del edificio era más ó menos circular y tenían por objeto no tan solo procurar la conveniente separación de los ciudadanos entre sí, según su categoría, sino también facilitar el medio de que cada cual pudiese encontrar su asiento y circular por las gradas sin gran molestia de los demás espectadores; de manera que, habidas en cuenta las cuatro distinciones de precincion, cuña, escalon y asiento, bastaba grabar en la tessera cuatro números para que su poseedor supiese y encontrase fácilmente el puesto que le correspondía. Ordinariamente las precinciones eran

tres, *máxima*, *media* é *ínfima* procediendo de abajo á arriba, con más las cuatro gradas que habia por lo general en el *podium* y que constituian tambien una especie de precincion. Los asientos preferidos eran los del *podium* y los de la primera precincion ó *máxima* que, conforme dispuso Augusto, solo podian ocupar los senadores y caballeros: en el *podium* solia haber tambien un lugar reservado para las vestales, el *pulvinar* del Emperador y el del *editor* del espectáculo. Á algunas otras personas se concedió por privilegio el derecho de sentarse en él y de tener asiento propio, como justifican las inscripciones halladas en algunos de estos monumentos. La precincion *ínfima* la ocupaba la plebe y junto á ella, debajo de un pórtico, habia los asientos destinados á las mugeres, cuando se les hubo señalado lugar especial. (1)

El lujo empleado en la construccion de estos edificios fué aumentando sucesivamente hasta la época de los emperadores en que adquirieron un carácter de estabilidad y suntuosidad que antes no tenian. Al principio cada cual traia ó se arreglaba su asiento. Tarquino construyó gradas permanentes de madera, más tarde fueron estas de mamposteria y por fin llegaron á ser de mármol y, como si esto no fuese aun bastante para las refinadas costumbres romanas, varios personajes principales lograron el privilegio de cubrirlos de almohadones (pulvinares) y de tener asientos dobles ó pequeños sofás, *bisellii*. (2)

Los romanos acostumbraban concurrir á los espectáculos vestidos de blanco y, cuando no habia vela y eran muy fuertes los rayos del sol, solian llevar parasoles de colores variados, *umbraculæ* ó grandes sombreros de Thesalia llamados *causie* (3).

El *area* ó *arena* era el espacio perfectamente llano sito

(1) Polet, Descript. de l' amphit. de Nimes, Introdect.

(2) Id. y Nieuport, obras citadas.

(3) Palet, obra citada.

en el centro de las construcciones, donde tenían lugar los juegos; llamábase así por estar cubierto de arena fina y blanca, á veces polvo de marmol y aun de minio, cuando los emperadores Calígula y Neron quisieron eclipsar el lujo de sus antecesores: su objeto era no tan solo absorber la sangre de los muertos y heridos, sino más principalmente hacer que los espectadores pudiesen apreciar aun los más pequeños movimientos de los que tomaban parte en los juegos por destacarse sus cuerpos sobre el fondo blanco de ella (1).

En torno de la arena y al pié mismo del *podium* corria un foso lleno de agua, *euripus*, mandado abrir por Julio Cesar para preservar á los espectadores de las fieras; Neron lo hizo rellenar, pero más tarde otros emperadores lo restablecieron (2). Servía tambien, como el *lacus spinae*, depósito de agua ó pequeño estanque que habia en la espina, para regar la arena y para proporcionar agua con que refrescar los caballos durante las carreras ó luego de terminadas estas. (3)

En medio de la arena y dividiéndola longitudinalmente en dos partes casi iguales, se levantaba un ancho muro denominado *spina*, por ser su posicion en el centro del circo muy semejante á la de la espina dorsal en el cuerpo de los vertebrados. Su longitud era aproximadamente la de las tres cuartas partes de la arena y su altura no muy grande á fin de que los espectadores, fuere el que fuese su asiento, pudiesen ver lo que pasaba á entrambos lados de ella. La distancia que mediaba entre cada uno de los extremos de la espina y las construcciones era desigual, destinándose la mayor á otros juegos diferentes de las carreras que se verificaban en los circos, y tambien á que los carros tuvieran espacio suficien-

(1) Id. id.

(2) Rich y Nieupart, Obras citadas.

(3) Ot Fiet. Muller, Manuel d' archeologie, y Nieupart. obra citada.



te al salir de las *carceres* para ordenarse frente á la *línea alba* antes de comenzar los juegos. Era esta una cuerda ó cadena blanqueada con yeso, sostenida en sus estremidades por pequeños hermúnculos y colocada al principio de la arena, la que se soltaba en el instante en que el presidente daba la señal de principiar la carrera, y tenia por objeto el que se alinearan junto á ella los carros, á fin de que fuese igual para todos ellos la distancia que habian de recorrer para alcanzar el triunfo. En otros circos formaba la línea alba una reguera ó pequeño foso lleno de yeso, practicado en la arena misma. La espina que al principio era una barrera hecha de tierra ó maderas, fué más tarde de ladrillo y despues de mampostería, cubiertas sus caras de relieves. Sobre ella descansaban varios adornos y objetos alusivos de que hablaremos luego. (1)

El objeto de la espina era doblar la distancia que se debia recorrer, evitando que los carros se encontrasen frente á frente y chocasen al dar la vuelta al circo, al propio tiempo que señalaba el término de las carreras por medio de las *metas* que habia en cada uno de sus extremos.

Adornaban la espina gran número de monumentos y estátuas de divinidades. En el centro de ella habia por lo general un obelisco, consagrado al Sol, á semejanza del que Augusto trajo de Egipto y mandó colocar en el circo máximo de Roma; otro obelisco más pequeño estaba consagrado á la luna. Las divinidades que los romanos solian colocar en ella eran los dioses penates y samotraces, esto es, los dioses mayores, como son Júpiter, Neptuno, Saturno, Juno, Marte, Venus, Minerva, Apolo, etc. Veíanse muy comunmente en ella á Rhea ó Cybeles montada en un leon, á la Victoria alada, á Neptuno ecuestre y á Venus Murcia, esta última probablemente en recuerdo de haberse celebrado por primera vez

(1) Rich. id. id.

los juegos circenses *in valle murcia*, entre los Montes Aventino y Palatino, y de haberse edificado en dicho valle el circo máximo, el primero que tuvieron los romanos. Colocaban también en la espina aras, columnas, temples y trofeos militares, estatuas de atletas y gladiadores, como demuestra el mosaico del Palau de Barcelona y, por fin y muy principalmente, las columnas sobre las que se elevaban ó bajaban los huevos y delfines, que esto no está aun completamente averiguado, para señalar el número de veces que se había dado la vuelta á la arena y que debían ser en número de siete, por ser siete las vueltas que constituían una carrera ó *missus*. (1)

Junto á cada uno de los extremos de la espina había, como hemos indicado, las metas. Eran éstas pirámides ó columnas cónicas de piedra ó mármol, con sencillos adornos y cuya punta afectaba á veces una forma ovóidea, en honor y recuerdo del huevo de que salieron Castor y Polux. Descansaban estas columnas sobre una base semicilíndrica en cuya parte rectilínea, que miraba á la espina, se abría por regla general la puerta que daba ingreso al ara ó altar del dios Conso, ó Neptuno colocado allí en recuerdo de ser éste el dios que; por haber producido los caballos, presidía los juegos circenses, y acaso también en memoria del rapto de las Sabinas, arrebatadas durante la celebración de estos juegos por consejo ú oráculo del mismo; dios también de los misterios y de los consejos secretos, por cuya razón sus altares eran comúnmente subterráneos y situados en lugares recónditos. En la mayor parte de las representaciones de las *metas* que se conocen y en nuestro mismo mosaico según diremos más tarde, se nota perfectamente la puerta del altar de este dios en la base de las mismas.

Las metas marcaban el principio y término de las carre-

(1) Autores citados y Fastos romanos, mes de Setiembre.

ras, siendo, al mismo tiempo el obstáculo principal que debían vencer los aurigas al dar la vuelta á la arena y el punto en que era necesario lucir toda su habilidad á fin de no dejar entre las metas y el carro espacio suficiente para que otro carro pudiera ganarles la delantera y de no acercarse á ellas tanto que pudiesen tropezar y caer al dar la vuelta. A este propósito es digno de notarse que casi todas las representaciones antiguas de las carreras presentan los carros volcados junto á una de las metas.

Estas, como hemos dicho, eran dos, llamándose meta primera la que estaba á la parte del *oppidum* y meta segunda la que ocupaba el extremo opuesto, y los carros al dar la vuelta la dejaban siempre á la izquierda.

Después de la lijera reseña que acabamos de hacer de lo que constituía un circo romano, incúmbenos hablar también sucintamente de los juegos que en los mismos tenían lugar y sobre todo de las carreras de carros, por ser estas el espectáculo más propio de dichos edificios y el que se representa en el mosaico que nos hemos propuesto estudiar.

Conforme antes dijimos, en el Circo se daban en un principio toda suerte de espectáculos. Entre los romanos los juegos públicos se dividían en tres clases principales; carreras, luchas de gladiadores y de fieras á las que después se añadieron los navales y escénicos. Había carreras á pié, á caballo y en carros, siendo estos últimos *bigate*, *cuadrigate*, etc. según eran dos, cuatro ó más los caballos uncidos al *currus*. Las luchas eran aun más variadas, distinguiéndose con los nombres de *reciarios*, *secutores*, *mirmilliones*, *sannitas*, *escedarios*, *andabate*, etc., los gladiadores que en ellos tomaban parte según sus armas ofensivas y defensivas, su traje y su manera de combatir: á veces las luchas no eran de gladiadores entre sí, sino de gladiadores con fieras, y de fieras con fieras, siendo el número y el género de ellas tan vario que en realidad sorprende la afición y esplendidez

de los romanos en este punto. A estas luchas deben añadirse las navales, trasladadas posteriormente á las naumaquias, y los simulacros de la caza con que comenzaban muchas veces las luchas de los gladiadores con las fieras. Por fin los juegos escénicos comprendían los mimos, las farsas atellanas y posteriormente las comedias de Plauto, Terencio y demás autores dramáticos de menor nota. Estos distintos juegos diéronse despues en edificios diferentes, quedando las carreras como propias del circo. (1)

Antes de comenzar los juegos tenia lugar la *pompa* ó procesion que entraba en la arena por la puerta que habia en el centro del *oppidum* y daba la vuelta á ella. Formaban dicha procesion, en primer lugar, jóvenes próximos á la pubertad, de estirpe noble, á caballo, distribuidos en alas y centurias, y jóvenes plebeyos á pié, distribuidos en órdenes y clases; seguíanlos aurigas á caballo y montados en carros, venian despues los atletas y gladiadores, los músicos y por fin los servidores con incensarios de plata y oro, los augures, las vestales, los sacerdotes y los cónsules delante de las imágenes de los dioses, llevadas en andas ó puestas en carros tirados por mulos, ciervos, elefantes, leones y camellos. (2)

Terminada la procesion, hacíanse los sacrificios y, dada la señal por el presidente de los juegos agitando el pañuelo, *mappa circensis*, los esclavos del circo sonaban los cuernos y principiaban las carreras que con tanta vida y verdad describe Dezobry en su magnífica obra «*Rome au temps d'Auguste.*»

Las carreras eran ordinariamente de cuatro carros, como se ve en nuestro mosaico y en el de Barcelona, y á veces de ocho y más como nos muestra el mosaico de Lyon. Consistían en llegar antes que los demás á la primera meta, des-

(1) Nieuport y Pelet, obras citadas.

(2) Cantù y Nieuport, obras y lug. citad.

ras, siendo, al mismo tiempo el obstáculo principal que debían vencer los aurigas al dar la vuelta á la arena y el punto en que era necesario lucir toda su habilidad á fin de no dejar entre las metas y el carro espacio suficiente para que otro carro pudiera ganarles la delantera y de no acercarse á ellas tanto que pudiesen tropezar y caer al dar la vuelta. A este propósito es digno de notarse que casi todas las representaciones antiguas de las carreras presentan los carros volcados junto á una de las metas.

Estas, como hemos dicho, eran dos, llamándose meta primera la que estaba á la parte del *oppidum* y meta segunda la que ocupaba el extremo opuesto, y los carros al dar la vuelta la dejaban siempre á la izquierda.

Después de la lijera reseña que acabamos de hacer de lo que constituía un circo romano, incúmbenos hablar también sucintamente de los juegos que en los mismos tenían lugar y sobre todo de las carreras de carros, por ser estas el espectáculo más propio de dichos edificios y el que se representa en el mosaico que nos hemos propuesto estudiar.

Conforme antes dijimos, en el Circo se daban en un principio toda suerte de espectáculos. Entre los romanos los juegos públicos se dividían en tres clases principales; carreras, luchas de gladiadores y de fieras á las que después se añadieron los navales y escénicos. Había carreras á pié, á caballo y en carros, siendo estos últimos *bigate*, *cuadrigato*, etc. según eran dos, cuatro ó más los caballos uncidos al *currus*. Las luchas eran aun más variadas, distinguiéndose con los nombres de *reciarios*, *secutores*, *mirmilliones*, *samnitae*, *escedarios*, *andabato*, etc., los gladiadores que en ellos tomaban parte según sus armas ofensivas y defensivas, su traje y su manera de combatir: á veces las luchas no eran de gladiadores entre sí, sino de gladiadores con fieras, y de fieras con fieras, siendo el número y el género de ellas tan vario que en realidad sorprende la afición y esplendidez

de los romanos en este punto. A estas luchas deben añadirse las navales, trasladadas posteriormente á las naumaquias, y los simulacros de la caza con que comenzaban muchas veces las luchas de los gladiadores con las fieras. Por fin los juegos escénicos comprendían los mimos, las farsas atellanas y posteriormente las comedias de Plauto, Terencio y demás autores dramáticos de menor nota. Estos distintos juegos diéronse despues en edificios diferentes, quedando las carreras como propias del circo. (1)

Antes de comenzar los juegos tenia lugar la *pompa* ó procesion que entraba en la arena por la puerta que habia en el centro del *oppidum* y daba la vuelta á ella. Formaban dicha procesion, en primer lugar, jóvenes próximos á la pubertad, de estirpe noble, á caballo, distribuidos en alas y centurias, y jóvenes plebeyos á pié, distribuidos en órdenes y clases; seguíanlos aurigas á caballo y montados en carros, venían despues los atletas y gladiadores, los músicos y por fin los servidores con incensarios de plata y oro, los augures, las vestales, los sacerdotes y los cónsules delante de las imágenes de los dioses, llevadas en andas ó puestas en carros tirados por mulos, ciervos, elefantes, leones y camellos. (2)

Terminada la procesion, hacíanse los sacrificios y, dada la señal por el presidente de los juegos agitando el pañuelo, *mappa circensis*, los esclavos del circo sonaban los cuernos y principiaban las carreras que con tanta vida y verdad describe Dezobry en su magnífica obra «*Rome au temps d'Auguste*.»

Las carreras eran ordinariamente de cuatro carros, como se ve en nuestro mosaico y en el de Barcelona, y á veces de ocho y más como nos muestra el mosaico de Lyon. Consistían en llegar antes que los demás á la primera meta, des-

(1) Nieuport y Pelet, obras citadas.

(2) Cantù y Nieuport, obras y lug. citad.

pues de dadas siete vueltas al rededor del circo, cada una de las cuales era marcada por un esclavo por medio de los huevos y delfines colocados en la espina de que antes nos hemos ocupado. Un heraldo pregonaba el nombre del vencedor quien recibia en premio la palma idumea «la noble palma que igualaba á los dioses», la corona ó alguna cantidad en metálico de manos del *rabdoforo* ó lictor del presidente de los juegos. Los esclavos puestos al servicio del circo detenia los demás carros, regaban la arena, rociaban con *nas-siternas* los ardorosos caballos y retiraban los muertos y heridos que los accidentes de la carrera hubiesen ocasionado. El número de carreras que se daban en un dia era el de veinte y cuatro, si bien comunmente se añadia una de gracia. El *rabdoforo* ó *designator* cuidaba de dirigir los juegos y mantener el orden en los mismos, al objeto de que se cumpliesen todos los requisitos de costumbre, viniendo á ser una especie de maestro de ceremonias. Mas tarde se creó tambien un tribuno para los juegos, *tribuni voluptatem*. (1)

Los conductores de los carros llamábanse *aurigas* y *agitadores*, siendo por regla general de baja condicion, esclavos ó libertos, aunque á veces no se desdeñaron de serlo los nobles, los senadores y hasta algun emperador. Su traje era el de los soldados armados á la ligera, con capacete, túnica corta, casi siempre con mangas y zapato militar: envolvíanse generalmente las piernas, el antebrazo y las manos con correas ó fajas, *fascia*, para resguardarse del roce de las riendas, y á este objeto llevaban tambien un peto ó cinturon de cuero sostenido por correas, cuya disposicion formaba caprichosos adornos, pues muchas veces las riendas les daban la vuelta al cuerpo al objeto de hacer más fuerza y de estar prevenidos contra cualquiera eventualidad, dejando libres las manos; con la izquierda solian aguantar las riendas y con la derecha agitaban el látigo.

(1) Autores citados y sobre todo Pelet.

El carro usado en las carreras era el *currus* de dos ruedas, muy semejante al carro de guerra, redondeado y cerrado por delante y abierto por detrás, siendo por lo comun tirado por cuatro caballos, dos de ellos *jugales* uncidos al timon y los dos restantes *funales*, enganchados tan solo por cuerdas. Los mejores caballos eran de España y ostentaban un penacho y varios adornos con los colores de la *faccion*.

Los aurigas estaban divididos en cuatro parcialidades llamadas *facciones*, cada una con su nombre propio, las que se distinguian por el color de sus vestidos, distincion que permitia al público interesarse por una ú otra de ellas y que llegó á ocasionar algunas veces sérias perturbaciones. Hé aquí sus nombres y los colores que les corresponden: *Alba*, con traje blanco; *Rossea* ó *Rassata*, con traje encarnado, *Veneta*, con traje azul; y *Prasina*, con traje verde. Estos nombres y colores hacian relacion, segun algunos, á las cuatro partes en que se dividia el año, ó sea, á las cuatro estaciones, refiriéndose la alba por ser su color el de la escaracha, al invierno; la veneta al otoño, por imitar las nubes; la rossea al verano, por su color de fuego; y la prasina á la primavera, estacion en que las plantas se cubren de verdes hojas. De estas facciones las principales y las preferidas de varios emperadores fueron la veneta y la prasina. Diocleciano añadió otras dos, la *Aurata*, de color de oro, y la *Purpurea* de color de púrpura; pero muy raras veces se las veitadas y casi nunca las representan los monumentos. (1)

Acabamos de decir que las cuatro facciones hacian referencia á las cuatro estaciones segun algunos autores, si bien otros las relacionan con los cuatro elementos tierra, agua, aire y fuego. Este significado alegórico le encontramos en casi todos los detalles de las carreras y aun en el mismo circo, como puede verse en los Fastos, en el mes de Setiem-

(1) Nieupoort, obra cit. y Calepino, Dict. octolingüe.

bre, que era cuando tenían lugar los *ludi magni*, en memoria de la fundación de Roma. Con efecto, el circo era la imágen del sol y del curso de este astro, simulacro de la humana vida; por esta razón el obelisco ocupaba el centro del mismo y al sol estaban consagradas las cuadrigas, como las bigas lo estaban á la luna. Las cuatro facciones representaban las cuatro estaciones del año; las siete vueltas que constituían el *missu* ó carrera, significaban los siete planetas conocidos de los antiguos ó, mejor, los siete días de la semana; los veinte y cuatro *missus* que tenían lugar en un día, las veinte y cuatro horas en que éste se divide, y por fin los doce *carceres*, los meses del año. Todo se refiere, pues, á la revolución ánuá del sol y tiene un profundo sentido astronómico-religioso, como al principio observamos. Por este motivo, en su origen tampoco fueron arbitrarios los adornos y divinidades que se relacionaban con los juegos, si no que, por el contrario, todos ellos tenían unión estrecha con las creencias y orígenes de Roma. (1)

Los juegos circenses, á que tan dados fueron los romanos, se celebraban también en las provincias, y en Tarragona se conservan vestigios del circo y de dos inscripciones relativas á dos aurigas que habían obtenido en él la palma de la victoria. Finestres dice al comentarlas que los juegos circenses cayeron en desuso en la Gallia y en España en el siglo V, con la autoridad de Salviano, marsellés. (2)

Vamos, ahora, á valernos de los anteriores datos para la interpretación del cuadro del mosaico que representa una carrera de cuádrigas en un circo romano.

Mide esta parte 7'08 metros de longitud por 3'42 de latitud, comprendiendo en estas dimensiones una cenefa que la rodea, la cual tiene, por término medio, 0'345 de ancho.

(1) Véase Ausonio en los Fastos, Setiembre.

(2) Silloge inscript. rom. cathal., classis VII, n.º 6.

Demos una idea de este adorno. Entre dos líneas de piedras de azul oscuro estienden su limbo unas vistosas hojas de cardo ó de alcachofa, cuyo color es alternativamente amarillo y rosa, formando una línea ondulante, muy usada en la ornamentacion romana y adoptada por los artistas que se dedicaban al arte musivo. En el Museo de Gerona hay fragmentos de un mosaico procedente de la villa de Calonge en el cual se ven las mismas hojas, aun cuando su disposicion no es enteramente igual á la que tienen en la cenefa que nos ocupa. Para que se apreciara mejor el dibujo, el autor las limitó por medio de una série de piedras oscuras, resaltando de este modo perfectamente sobre el fondo blanco en el cual campea este delicado adorno.

Describamos ahora los varios detalles del cuadro mismo.

En su parte septentrional se ve una seccion del *oppidum* y en la meridional todo lo más importante de lo que constituía la arena.

Respectivamente al primero ostenta el mosaico la *porta pompe* y las *cárceles*. Aquella hace las veces de pulvinar y al parecer se adelanta un poco sobre la línea general del *oppidum*. Hé aquí los objetos que llaman la atencion del que la fija en esta parte. 1.º, un antepecho enrejado de color amarillento, con cuatro líneas horizontales paralelas, además de otras que las cruzan diagonalmente. 2.º, dos columnas encarnadas, imitando el pórfido, provistas de su correspondiente chapitel, éste de órden corintio, 3.º, un friso sencillamente decorado y 4.º, un doselete ó tienda de honor debajo del cual está sentado sobre el pulvinar el personaje que preside el espectáculo. Acerca de este último detalle será bien que demos una noticia un poco minuciosa, ya que no por su belleza ó por su importancia, al ménos por su originalidad.

Forman dicho doselete dos festones con zonas verdosas y encarnadas, los cuales alternan con cintas de este último

color; todos estos objetos penden reunidos del centro del pequeño friso de que ya se ha hecho mérito, y luego se separan en dirección de las columnas. Del vértice de este juego de ángulos baja un tercer feston igual á los demás en su forma y colorido, cayendo perpendicularmente sobre la figura referida: este último tiene por remate unas cuantas cintas encarnadas.

La categoría del presidente no es fácil de precisar por la falta de atributos. Viste una túnica oscura y está envuelto en una holgada *trabea* color de púrpura orlada de blanco; su cabeza está descubierta y sus piés calzados, sin que se pueda detallar otra cosa de su traje. Con la mano derecha agita el *mappa* ó pañuelo en ademán de hacer una señal, y en la izquierda tiene un objeto difícil de determinar, pero que á primera vista podría tomarse por un libro.

No es esta figura de las que avaloran el mérito del mosaico. El color es poco brillante, el dibujo pesado y el efecto que produce es excesivamente confuso.

Respectivamente á las *cárceles* debemos consignar que se descubren tres puertas á uno y otro lado de la parte que queda descrita, completamente iguales entre sí en su conjunto y en sus detalles. Los arcos de las mismas son rebajados y al pié de los pilares que las separan se ven perfectamente cuatro *hermunculos*, dos á cada lado, destinados, según hemos visto en los antecedentes, á sostener la cadena. En cada una de las puertas hay una verja ó *cancellum* con sus dos hojas entreabiertas. El color de éstas es amarillo y el de las puertas encarnado.

Encima de los arcos corre un adorno de ramaje negro sobre una zona blanca, limitada superiormente por una faja amarilla.

Ninguna belleza digna de mención ofrece lo últimamente referido, pero el efecto arquitectural es bueno y las verjas entreabiertas están bien puestas en perspectiva.

Más arriba de la parte descrita, correspondiendo á derecha é izquierda de la *porta pompæ* se ven dos preciosos grupos esculturales, representando asuntos referentes á los orígenes fabulosos de Roma.

En el de la derecha se nota una figura varonil, sentada, armada, empuñando la lanza con la mano derecha y descansando la izquierda sobre el escudo, cubierta la cabeza con un casco terminado por una vistosa cimera, su traje es el usado por los soldados romanos y casi constituido exclusivamente por la armadura, á saber: peto con faldellin y hombreras, calza borceguies (*calceus*) y en lo demás de su cuerpo ostenta la belleza de sus formas desnudas.

Al lado suyo se advierte una loba que se presenta de perfil doblando y ladeando la cabeza en actitud de lamer á dos infantes que juegan impávidos con las ubres de la misma.

La interpretacion de este cuadro nos parece obvia. Basta recordar los pequeños bronce de Constantino cuyo reverso representa el mismo asunto, ó traer á la memoria este *bellísimo* pasaje de Virgilio. (1)

. . . . et viridi fetam Mavortis in antro
Procubuisse lupam: geminos huic ubera circum
Ludere pendentes pueros, et lambere matrem
Impávidos.

para encontrar la alusion manifiesta á Rómulo y Remo, salvados de las aguas del Tiber y á la prodigiosa intervencion de la loba que los amamantó cariñosamente. El complemento de esta representacion es la presencia de Marte su padre en actitud de velar por ellos.

Este cuadro ó grupo, sin ser una obra maestra, ni llamar grandemente la atencion por su dibujo ó por su color-

(1) Eneida. lib. VIII, vers. 630 á 633.

do, tiene una composición sencilla, pero bien entendida y en su conjunto produce muy buen efecto.

En el colateral se descubre una mujer desnuda, y al parecer dormida, que se reclina, apoyando el codo izquierdo en el suelo, mientras que con la mano derecha sostiene un velo que le cubre el brazo y toda la extremidad inferior del propio lado, pasando luego por debajo de su cuerpo. Es de buenas formas, provocativa y bastante bien modelada, en cuanto lo permiten los escasos artificios de colorido en este género de obras. El velo está bien puesto, es ligero y sigue sin dureza las ondulaciones de la figura que recata. Frente de ella llega corriendo desalado un apuesto guerrero, también desnudo, cubierto por un casco que ostenta gallarda cimera, con la mano izquierda levantada empuña el escudo y con la derecha sostiene la lanza, cruza su pecho un cordón en forma de tahali (*balteus*) y luce aros en sus tobillos. Esta figura que rebosa expresión y carácter se distingue especialmente por el brillo é intensidad de su mirada y por su actitud lascivamente agresiva. El conjunto del grupo causa buena impresión.

¿Cuál puede ser su interpretación más adecuada?

Si se considera que el asunto del anterior está íntimamente relacionado con los orígenes mitológicos de Roma, es de creer que éste, si ha de guardar alguna relación con él, debe referirse de igual modo á otra parte de la fábula tan en voga entre los romanos acerca de los fundadores de su ciudad.

Para ver á cual de las varias partes de dicha fábula puede corresponder de un modo más verosímil, séanos permitido recordarla en su totalidad.

Reinaba en Alba un hijo de Pocras, que se llamaba Numitor el cual tenía un hermano denominado Amulio. Cegado éste por la ambición destronó á Numitor é hizo perecer á su hijo Lauso. De la estirpe de Numitor solo quedaba Ilia su

hija, y como el tirano deseaba á toda costa que se extinguiese la descendencia de su hermano, obligó á Ilia á que se hiciese vestal. Apesar de las crueles y arteras precauciones de Amulio, Ilia llegó á ser madre, gracias á los favores de Marte. Como el usurpador se apercibiera de ello, la hizo encerrar en una cárcel, y ordenó que los dos niños dados á luz por su sobrina fuesen arrojados al Tiber. Quisieron los hados que se salvaran de aquel peligro y, en medio de su abandono, fueron amamantados por una loba, y más tarde salvados por Fáustulo. Llegó al cabo el día de la justicia; los niños llegaron á la mayor edad, fueron reconocidos por Numitor, mataron á Amulio y sentaron á su abuelo en el trono de sus mayores.

Tal es, en sustancia, el relato que puede servirnos de guía, en todo conforme con lo que escribe Tito-Livio. (1)

Pero para que aparezca aun más claro el fundamento de nuestra interpretacion, convendrá buscar en algun otro autor mayores detalles acerca de la escena amorosa ocurrida entre el dios Marte y la vestal.

Nadie refiere mejor que Ovidio la poética concepcion de los hermanos gemelos. Acudamos, pues, á sus páginas. (2)

«Ilia, dice, sacerdotisa de Vesta, salió una mañana á buscar agua para lavar los objetos sagrados. Al llegar á la orilla del rio, despues de haber bajado por la ladera del monte, depositó en el suelo la herrada que llevaba en la cabeza. Rendida de fatiga, se sentó sobre la yerba y, buscando la frescura del aire, descubrióse el seno y se entretuvo en alisar su descompuesto cabello. Mientras así descansaba, los sauces umbrosos, las canoras aves y el sutil murmullo del agua acabaron por adormecerla. Apenas hubo cerrado los párpados, sus hermosos ojos quedaron velados, y la lan-

(1) Hist.² Lib. I. cap. II y III.

(2) Ovid. Fastos. lib. III.

guidez que se apoderó de ella le hizo caer la mano con que se tapaba la cara. Entonces Marte la ve, la codicia y sacia su torpe deseo, valiéndose de su carácter divino para dejar en el misterio aquel acto de liviandad. Ilia despierta y ya es madre. ¡Oh fundador de la ciudad de Roma, tu ya habias recibido el sér dentro de sus entrañas! Ilia se levanta lánguidamente y no acierta la causa de su languidez: se apoya en un árbol, y profiere estas palabras: Permitan los cielos que mi sueño sea benéfico y de buen agüero; ó ¿acaso lo que por mi ha pasado fué algo más que un sueño? Estaba delante del fuego troyano, cuando la cinta de lana, cayéndose de mi cabellera, fué á dar encima de él. (1) ¡Oh prodigio! De aquella cinta caída brotan simultáneamente dos palmas desiguales, cubriendo la mayor casi todo el mundo con sus ramas y alcanzando su cima hasta las estrellas más altas del firmamento. Pero ¡ay! que mi tío las amenaza con el hierro. Ante este recuerdo me horrorizo y mi corazón late de pavor. Un pico verde, ave de Marte, y una loba luchan en pro de aquellos tallos y, gracias á esos auxiliadores, las palmas quedan ilesas. Dijo, y recogió con escasas fuerzas la herrada que habia llenado mientras recordaba su vision.»

¿No es obvio que, interpretando rectamente el cuadro aludido, la mujer desnuda solo puede ser Ilia ó Rhea Silvia, y el dios Marte el guerrero que con lascivo continente se dirige hácia ella?

De este modo el autor del mosaico quiso recordar el origen del fundador de Roma y de su hermano, solo que en un orden natural y lógico el cuadro últimamente descrito es el precedente de su congénere, y si nosotros hemos invertido el orden de su estudio, ha sido porque la claridad del segundo era como un guía para dar á comprender con más facilidad la significacion del primero.

(1) Esta cinta era el distintivo de la virginidad de las vestales.

Es verdad que el artista pudo permitirse alguna libertad, como la de presentar desnuda la vestal y la de no prescindir de los atributos ordinarios del dios Marte, que no iba armado en el momento á que se refiere la fábula, pero se explica lo primero, por la idea de dar á comprender la naturaleza de la escena, y lo segundo, con el fin de que no se vacilase respecto de cual era la deidad que se propuso representar. Hacemos especialmente estas salvedades, para aquellos que pudieran tomar en sentido demasiado literal el apóstrofe con el cual el poeta encabeza la narracion anterior.

Descrito ya todo lo referente al *oppidum* debemos pasar al estudio de la *arena*.

En el centro de ésta descuella la espina que corre de norte á sur, en sentido longitudinal, casi perpendicular al *oppidum*, dividiendo el espacio de la arena en dos partes no enteramente iguales.

Esta construccion, cuya etimología queda ya explicada, en nuestro mosaico está puesta en perspectiva, lo mismo que el resto de la arena, presentando su frente por el lado de oriente. Fórmala un largo estilobato prismático rectangular, cuyo color latericio puede indicar el material que se solia emplear en esta parte del circo; adórnala, sin embargo, una faja amarilla, como para indicar que la masa de ladrillo estaba encuadrada por otro material de mayor riqueza. En su extremidad norte, ó sea por la parte del *oppidum*, muestra una abertura rectangular que indudablemente representa la entrada de un aljibe ó alberca denominado *lacus spinæ*, cuyo objeto dejamos ya explicado en los antecedentes, á tenor de lo que consigna O. Muller, probándolo claramente con lo que se puede observar en el circo de Caracalla y en otros mosaicos. (1)

De los objetos que se solian colocar encima de la espina

(1) Nouveau manuel complet d'Archéologie par M. O. Muller.

únicamente presenta la del mosáico que describimos los siguientes:

1.º Palas ó sea Minerva, de pié, con la lanza en la mano derecha, apoyada la izquierda en el escudo ó égida, sin que se advierta en él la acostumbrada cabeza de Medusa, por presentar su parte interior. Cubre á la deidad un casco ó *galea*, terminado por una rica cimera; viste túnica (*colobium* ó *stola*) manto ó *palla* y se apoya sobre el *lacus spinæ*, cuyo contorno le forma como una especie de pedestal.

2.º Rhea ó Cibeles montada á mujeriegas en un leon; lleva la cabeza coronada de torres ó sea corona mural, cubrela un ancho manto, su cabeza, lo mismo que la corona, están abrigadas por un velo ó *ricca* que tiene mucha semejanza con el que se llama de Isis, y por fin ostenta un címbalo en su mano izquierda.

En esta figura hay que hacer notar un pequeño detalle que no carece de importancia. Todas las divinidades que exornan la espina, no son representaciones personales, con los caracteres antropológicos naturales, ni con la reproducción material de la indumentaria; representan más bien estátuas de bronce, tal vez dorado, y esta circunstancia se prueba en todas por su color, pero en la Cibeles, además, porque hay unos verdaderos sustentáculos en los cuales se apoyan las patas del leon, distinguiéndose perfectamente.

Como acerca de la atribucion de este ídolo algunos han manifestado ciertas dudas, fundándolas en que á Cibeles se la representa en un carro tirado por leones y con una llave en la mano derecha, no estará fuera de su lugar el hacer algunas consideraciones.

Para nosotros, aparte de la gran significacion de la corona de torres, atributo que difícilmente puede corresponder á otra divinidad, es muy elocuente la presencia del címbalo, alusion clarísima al culto que se le tributaba y del que formaba parte un estrepitoso ruido de tímboles, oboes y címbalos.

balos (1) que tocaban sus sacerdotes, los coribatos, los curetos, los cabiros, los dáctilos, los semiviros, los eunucos, los gallos y otros. Además no es cierto que se la represente exclusivamente en el carro tirado por leones, aun cuando no dejemos de conocer que esta representación es la más conocida. Se la figura igualmente sentada en un trono con un leon en cada lado de ella y, por fin, montada en dicha fiera en la misma actitud en que se la ve en nuestro mosaico. El que quiera convencerse de la exactitud de estos asertos, consulte las figuras CXCI y CXCII del *Atlas de O. Muller* (2) cuyos grabados la copian de ambos modos, por haberla encontrado el autor en la primera actitud, en un bajo relieve, y en la segunda, en una piedra grabada y en un cuadro de Nicomaco, añadiendo que se la representa tambien del segundo modo en la espina del circo. Esta última aseveración es tanto más digna de ser creída, cuanto que además de ver á Cibeles así en nuestro mosaico, se la ve de igual manera en el de Barcelona y en la espina que figura Rich (3) sacada de otra piedra grabada.

Por lo que pueda valer, tambien es del caso hacer la reflexion siguiente. A Cibeles se la solia llamar Vesta, pues Vesta era tambien la tierra, aun cuando se hace á Vesta por unos madre y por otros hija de Cibeles, y en cuanto pudiera caber la identidad, su presencia en la copia ó en la representación más ó ménos libre de un circo en el cual el autor honraba la memoria de Rómulo y Remo, no estaba fuera de su lugar, por ser la divinidad á quien habia sido consagrada la madre de estos gemelos.

3.º El obelisco dentro de un cuerpo rectangular de mayor anchura que la base del mismo y por delante de él un cuadrante solar ú horario (*pelecionon*) formando la figura

(1) Pömei-Pantheum mythicum seu fabulosa deorum historia.

(2) Op. cit.

(3) Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.

de la cola del ave llamada pico verde ó la de dos hachas unidas, mirándose por sus filos. En los dos ángulos del cuerpo referido se distinguen dos cabecitas dirigidas una á un lado y otra á otro de la espina.

Dicho monumento no puede tener en el sitio que ocupa, lo mismo que todos los de su clase, otra representacion que la del sol, pues es sabido, y ya lo hemos indicado en otra parte, que desde que se importaron los obeliscos de Egipto, los romanos les dieron la misma representacion que en aquel país tenían y les colocaron siempre en un lugar preferente, entre todas las divinidades con las cuales adornaban la espina.

Para que se viese más claramente la representacion del sol, cuya situacion respecto de la tierra, marca las horas del día, en nuestro mosaico se quiso que, al pié del obelisco que representa dicho astro, hubiese tambien el recuerdo de las horas. De aquí la adiccion del horario que hemos mencionado y cuya figura es parecida á la de los que se usaban entonces, conforme puede verse en el ya citado Rich (1) y además examinando los horarios que aparecieron en el hallazgo de Yecla. (2)

Esta misma idea puede darnos alguna luz para interpretar la significacion de las dos cabecitas de que hemos hecho mérito, las cuales podrian ser entonces un complemento plástico de la idea, una nueva representacion de las horas, por medio de las áticas Thallo y Carpo.

Por lo demás no es cosa peregrina hallar en los monumentos egipcios recuerdos al curso del sol, por cuanto vemos que en todas las pequeñas pirámides que existen en el Museo egipcio del Louvre, segun el juicio de M. Emmanuel Rougé conservador honorario del mismo, se descubre la par-

(1) Op. cit.

(2) Musco español de antigüedades.

ticularidad mencionada. (1) Ya son invocaciones al sol levante y al sol poniente, ya figuras humanas que adoran al astro en ambas situaciones, ya cinocéfalos que desempeñan el mismo oficio. Cuando se hace referencia al curso nocturno del sol, la escena representada tiene entonces un sentido funerario, lo cual se prueba porque en estos casos hay también invocaciones al dios funerario Anubis.

4.º A la derecha del obelisco se ve otra divinidad sin ningún atributo, pero cuyo vestido y actitud podrán darnos algún fundamento para su interpretación, aun cuando respecto de ella será necesario proceder mucho más hipotéticamente de lo que lo hemos hecho con las que ya van descritas. Viste una especie de túnica manicata ceñida al cuerpo, sin que pueda verse hasta donde le llega, por causa del deterioro del mosaico en esta parte. Únicamente su pié derecho y su rodilla izquierda, que se descubren un poco, aparecen cubiertos por un paño holgado, que así pudiera ser una capa ó *palla*, que se le hubiera caído del cuerpo, como la terminación de una túnica ancha y larga que le llegara hasta los pies. Su cabeza está cubierta por un sombrero parecido á nuestros actuales birretes y cuya atribución ménos equívoca creemos que debe ser el *modius*, usado no solo por parte de ciertas clases de las sociedades antiguas, sino también para cubrir á alguna divinidad.

La actitud es de estar arrodillado sobre la rodilla izquierda, teniendo la derecha medio doblada; sus antebrazos y manos hácia el dorso, como si los tuviera atados por la espalda, y con la vista vuelta al vértice del obelisco con la expresión imprecativa.

Con solos estos datos y con las relaciones que pueda tener con los demás objetos, veamos si nos es posible fijar la representación de tan estraña figura.

(1) Notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquités égyptiennes au musée du Louvre.

A nuestro juicio la hipótesis más fundada es la de que sea Saturno.

Cuenta la fábula que este dios aceptó la corona de su hermano Titan, bajo la condición de que no criaría hijos varones y de que los devoraría al nacer. Rhea sustrajo á la crueldad de su marido á Júpiter, Neptuno y Pluton, dándole á engullir, en vez del primero, una piedra envuelta en unos pañales. Habiendo sabido Titan que su hermano tenía hijos varones, con detrimento de la fé jurada, se armó contra de él y le hizo prisionero. Más tarde Saturno, según otro pasaje de la fábula, fué perseguido por su hijo Júpiter, debiendo refugiarse en Italia, en donde fué muy bien recibido por Jano que reinaba en aquel país. Allí se dedicó á enseñar la agricultura á los mortales, y fué tan afortunada dicha comarca en aquella edad, que se la llegó á llamar la edad de oro. (1)

A los anteriores datos hay que añadir alguno más. Según muchos autores y entre ellos Tibulo y Ovidio, Titan es el mismo sol. El primero dice:

Centum fœcundos Titan renovaverit annos
.....
..... Dum terna per orbem
Sæcula fertilibus Titan decurrerit horis. (2)

Y el segundo añade:

Flamiger an Titan. . . . hauriat undas. (3)

O. Muller al describir las representaciones de Saturno dice

-
- (1) Vid. Diccionario universal de Mitología. Barcelona, 1835.
Id. Dictionnaire de la fable.
Id. Theil—Dictionnaire de biographie, mythologie et géographie anciennes.
- (2) Tibull. lib. 4.
- (3) Ovid. Metamórfosis.

que en algunas lleva la cabeza cubierta y en otro lugar expresa que el *modius* servia para indicar fecundidad. (1)

Todas estas noticias nos inducen á conjeturar si la figura en cuestion puede ser Saturno vencido y prisionero de Titan ó del sol, representado por el obelisco, al cual mira arrodillado ó en actitud imprecativa, mostrando aquel en su cabeza el *modius*, atributo de la fertilidad que, con la enseñanza de la agricultura, debia más adelante derramar en toda Italia.

Por otra parte, en la espina de nuestro mosaico, Saturno seria colateral de su esposa Rhea ó Cibeles y tendrían en medio á su hijo Júpiter que es tambien el sol, segun otra de las estrañas é incomprensibles identificaciones de que nos hablan los mitólogos y los poetas.

Considerando dichas tres divinidades desde un punto de vista más general ó sintético, resultaria que figurarian en el monumento musivo del llano de Gerona, por de pronto la tierra, el sol y el tiempo, sin contar las horas, de las cuales ya hemos hecho mencion y las cuatro estaciones que nos ocuparán más adelante. De suerte que, segun iremos viendo, el conjunto de nuestro precioso cuadro acabaria de probar que las carreras, tenían en sí un profundo sentido cosmogónico.

Apesar de todo, en el temor de incurrir en error, añadiremos una vez más que todo lo expuesto no pasa de los límites de una sencilla conjetura.

Ménos verosímil es que dicho ídolo pueda representar á Serapis. El sombrero con que se acostumbraba cubrir á éste es verdad que era tambien el *modius* aunque algunos autores dicen el *calathus*; pero admitiendo esta interpretacion quedaria por explicar la circunstancia de aparecer como atado, arrodillado y en ademan imprecativo, cosas que

(1) Ope. cit.

se explican mucho mejor por la hipótesis que antecede.

Si identificamos á Serapis con Osiris, como lo hacen casi todos los mitólogos, entonces mucho de lo que dejamos dicho respecto de Saturno puede aplicarse á aquel. Osiris fué tambien perseguido por su hermano Tiphon y á su vez enseñó la agricultura á los egipcios y á otros pueblos.

Por otra parte Osiris fué marido de Isis que se confunde con Rhea, la cual, como se sabe, es en la mitología griega esposa de Saturno; de suerte que todo induce á creer que Serapis, Osiris y Saturno eran la representacion de un antiguo mito, acaso apenas diferente en el fondo.

5.º Sigue á dicha problemática figura un buey algo deteriorado en su parte inferior, presentado de lado y en actitud de correr, sus cuernos ofrecen la forma de media luna, su cola erguida al principio, cae despues en figura parabólica, y no ostenta señal alguna en la frente.

Esta figura puede representar al buey Apis, aun cuando no es negro como aquel, ni tiene ninguna marca blanca en el testuz. Esta falta puede explicarse por la razon de que, como todas las demás divinidades que figuran en la espina, aparece de bronce dorado.

El único atributo que le cuadra es la media luna que forman sus cuernos, pues Isis, á quien estaba consagrado, se la presenta con astas en idéntica disposicion, (1) ya como recuerdo de la luna en su creciente, ya en memoria del referido buey Apis, que en rigor es el mismo Osiris marido de ella.

6.º Termina la série de objetos que hay sobre la espina un brillante trofeo. Describámoslo sumariamente. Sobre un tallo ó vástago que sostiene las armas, se descubre un casco (*cassis*) de anchas alas, adornado de una cimera constituida por tres plumas; dos lanzas de punta de flecha cruzadas

(1) Vid. Museo español de antigüedades.

por sus astas; dos juegos de escudos ovalados formando también dos cruces y, por fin, en medio un peto con un apéndice inferior á manera de faldellin. Al pié del tallo referido hay un escudo suelto en cada lado.

La circunstancia de verse un trofeo ó grupo de armas sobre la espina no es exclusiva de nuestro mosaico, sino comun á muchos otros, pues segun refiere Dezobry (1) era costumbre el ponerlos en los circos de Roma. En ambos extremos de la espina se levanta una meta compuesta de una base y de tres columnas. Aquella tiene la forma semicilíndrica, con la seccion de frente, en cuya superficie rectangular se descubre una puerta que probablemente representa la entrada al altar del dios Consus ó Neptuno ecuestre, que, como hemos visto en los antecedentes, solia colocarse en este sitio. Consus, dios de los consejos, tenia su altar debajo de tierra, para indicar que los consejos para ser provechosos han de ser secretos.

Segun asegura Nieuport, en los primeros tiempos de Roma ya se tributaba culto á dicha divinidad. (2) Sus fiestas se llamaban *consualia* y se celebraban con juegos ecuestres en el circo, porque el caballo, como ya dijimos, estaba consagrado á Neptuno, por haberlo hecho brotar de la tierra. Tal vez este mito recuerde que Neptuno enseñó el arte de la equitacion: de todos modos se le atribuye el oficio de velar por los caballos y las cuádrigas.

Estas son las razones por las cuales en todos los circos se levantaba un altar á aquella divinidad en la base de ambas metas.

Las tres columnas son de forma cónica adornadas de discos que las interceptan á diferentes alturas.

En nuestro mosaico las de la primera meta son algo diferentes de las de la segunda; aquellas acaban en un cuerpo

(1) Rome au temps d' Auguste.

(2) Loc. cit.

ovóideo y tienen tres intersecciones, estas terminan en un remate lanceolado y sus intersecciones son sólo dos.

Ocupémonos ahora en la reseña de las cuadrigas, empezando por la superior del lado izquierdo que corresponde á la parte de mediodía. Los caballos que la forman, todos con las crines cortadas y la cola recogida, son, por su orden, uno alazan, uno bayo, uno negro y otro bayo. Los del centro ó yugales llevan una mantilla encarnada que termina en una graciosa punta, la cual les viene á caer sobre la frente. Presentanse de medio lado, aunque por efecto de la perspectiva se descubre la parte anterior de todos ellos. Van á carrera tendida, el primero con la cabeza algo inclinada, el segundo tascando el freno, el tercero levantando la cerviz y el cuarto elevando todo el cuerpo. Esta variedad en sus movimientos da á la cuadriga una vida y un calor que quilatan el mérito de su dibujo. En el pecho de cada uno se advierte la *tenia* ó pretal y en el cuello de los dos interiores el yugo que los sujeta. Las riendas aparecen flojas para que resulte más libre la carrera, miéntras que los piés de un caballo no se confunden con los de otro, no sólo por lo bien entendido de la perspectiva y por el modo como están alternados los colores, sinó tambien por la relacion que se observa entre el movimiento de ellos y el del resto del cuerpo de cada bruto.

Del carro (*currus*) solo se descubre la terminacion y la rueda (*rota*) izquierda, cuyo cubo (*modiolus*) presenta una especie de pezon de forma bastante oblonga; por la parte anterior se ve la superficie del calce ó llanta (*cantus*) y en lo demás solo se nota el borde, correspondiendo á la perspectiva general del grupo, cuya verdad le imprime gran accion y movimiento.

El auriga dá su frente al espectador: con la mano izquierda sostiene las riendas (*habenæ*), que le rodean el cuerpo por la cintura, en ademan de recogerlas; con la derecha

tiene la fusta (*flagellum*) levantada, más bien con idea de estimular que de castigar á su cuadriga.

Digamos algo del traje que luce. Su color es azul. El sombrero es bajo, hemisférico, de ala estrecha, de color también azul, advirtiéndose en él algunos adornos formados de piedras blancas. Viste *túnica manicata* con *tænias* encarnadas en los brazos, correas ó cintas blancas, en disposición algo complicada, en el pecho: estas forman dos líneas verticales simulando tirantes, una horizontal hácia el cuello y cinco curvas concéntricas con la concavidad hácia la cintura. Completan el traje un cinturón (*cingulum*) bastante ancho, como el que usan nuestros gimnastas, con una chapa en el centro y, por fin, guantes verdes en los que están ligeramente indicadas las correas que se usaban para amortiguar el roce de las riendas.

No estará demás exponer la razón por la cual estas últimas aparecen rodeando la cintura del auriga.

Según refiere Rich (1) esta disposición tenía por objeto dominar más completamente los caballos, bastando echar el cuerpo hácia atrás, para tirar de las riendas con todo el peso del auriga. De esta suerte conseguía también que no se le escaparan en caso de choque ó tropiezo. Es verdad que se exponía á ser envuelto y arrastrado por ellas en un vuelco; pero para esta contingencia llevaba un cuchillo corvo atado al cinturón que le servía para cortarlas.

Entre los yugales empieza la primera letra de esta inscripción PATINICVS, que termina sobre la cabeza de uno de los funales. Sobre el sombrero del auriga empieza otra que dice CALIMORFVS.

La cuadriga superior del lado derecho, que corresponde á la parte septentrional aparece volcada en una forma difi-

(1) Op. cit.

cil de describir; pero que intentaremos del modo más breve y más claro que nos sea posible.

Los caballos que la constituyen son, por su orden, uno negro, uno bayo, uno alazan y otro bayo; los dos yugales con su mantilla y todos con las crines cortas y las colas liadas por unas cintas.

El coche se presenta caido de lado, mostrando todo su interior, con una rueda arriba y otra abajo, las cuales se ven de frente. Los dos caballos funales, tendidos tambien sobre sus lomos, agitan convulsivamente sus patas; mientras que los yugales se apoyan en sus vientres, el de la derecha en actitud de querer levantarse, hincando sus manos en la arena, al paso que el de la izquierda intenta lo propio tomando apoyo en sus pies: de aquí resulta que de estos últimos, el primero muestra el pecho y el pretal con la cabeza alta y un tanto ladeada; mientras que el segundo muere de la arena y presenta una parte de sus ancas.

Las riendas están flojas y flotantes y desaparecen detrás del borde anterior del carro.

Este grupo que, como comprenderá el lector, ofrece grandes dificultades, es de una composición llena de vida y de belleza, bien dibujada y presentada, en la cual aquellos nobles brutos sufren y luchan, vencidos pero no abatidos: hay movimiento y calor y revela en todo una mano diestra acostumbrada á salir airoso de los mayores empeños.

El carro nos ofrece, por la disposición en que se halla colocado, ocasión de estudiar todos los detalles de esta clase de vehículos. Tiene la forma de una herradura prolongada, con listones paralelos negros, sobre fondo amarillo, al principio de su cola y un enrejado en su terminación. La lanza (*axis*) sale por la parte anterior y aparece en alto, con unas correas (*colla*) que penden de ella. El color general de este carro es encarnado por dentro y fuera. Las ruedas dejan ver los radios, una hasta su mitad y otra por completo, sólo que

por este lado el mosaico presenta una laguna ó desperfecto.

El auriga se halla tendido entre los dos yugales; su posición es violenta y parece que se esfuerza en levantarse, apoyando el codo y mano derechos en el suelo; tiene la cara de frente, el tronco en escorzo y ambas piernas en alto, las cuales asoman entre las riendas. La expresión de este auriga es de dolor y espanto y su dibujo, á decir verdad, no es tan gallardo como el de los caballos, uno de los cuales se vuelve hácia él, cualquiera diria para acariciarle ó animarle, olvidado de su propio fracaso.

Su traje está compuesto de túnica *manicata* y sombrero ó casco. Aquella es de color verde con *tenias* encarnadas y este es gris. Lleva además cinturón de cuero, guantes y calzas igualmente grises.

Debajo del grupo se lee la inscripción LIMENIVS, sobre el cuello del caballo alazan esta otra EV, y sobre el anca del mismo, que corresponde por delante del carro, esta otra PLIVM.

La cuadriga cuya descripción hemos terminado nos trae á la memoria este pasaje de las Dionisias de Nonno sobre el carro de Fauno volcado en la carrera.

«Volcó el carro, desvencijándose en su caída; tres de sus caballos se vieron tendidos en el suelo, uno sobre los lomos, otro sobre el vientre, otro sobre la cerviz, permaneciendo el cuarto medio arrodillado, moviendo convulsivamente la cabeza, y sosteniéndose sobre sus pies el caballo yugal su vecino. Sueltas quedaron las correas del yugo y el carro inclinado hácia arriba. Mientras así estaban los caballos revueltos por el suelo, su auriga, pálido como la muerte, se revolcaba cerca del carro junto á la rueda, etc».

Καὶ δαπέδῳ πέσεν ἄρμα τινασσομένοιο καὶ δίφρου
Τρεῖς μὲν ὑπὲρ δαπέδοιο μένον πεπτηότες ἵπποι,
Ὅς μὲν ὑπὲρ λαγόνων, ὁ καὶ γαστέρος ὡς δ' ἐπὶ δοιφίην

Εἷς δὲ τις ὄρθος ἔμιμνε παρακλιδόν, ἀμφὶ δὲ γαίῃ
Λακρά ποδῶν ριζώσῃ, καὶ ἄστατον αὐχένα σείων
Σύζυγος ἐστήριξεν ὅλον πόδα γείτωνος ἵππου
Κουφίζον ζυγόδεσμα καὶ ὕψοσε δίφρον νάελλων.
Οἱ μὲν ἔσαν προχυθέντες ἐπὶ χθονος ἀσταλέος καὶ
Ηνίοχος κεκλίστο παρὰ τροχὸν ἄρματι γείτων. (1)

Sidonio Apolinar, por su parte, nos explica perfectamente la causa de tales fracasos.

Alter, dum popularitate gaudet,
Dexter sub cuneis nimis cucurrit.
Hunc dum obliquat iter diuque lentus
Sero cornipedes citat flagello;
Tortum tramite transis ipse recto.
Hic te incautius assecutus hostis,
Sperans anticipasse jam priorem,
Transversum venit impudens in axem.
Incurvantur equi, proterva crurum
Intrat turba rotas, quaterque terni
Aretantur radii, repleta donec
Intervalla crepent volubilisque
Frangat margo pedes ibi.....
Curru precipitatus obruente
Montem multiplici facit ruina,
Turpans prociduum cruore frontem.
Miscet cuncta fragor resuscitatus. (2)

La cuadriga inferior del lado izquierdo, que se halla hacia el mediodía, consta de un caballo alazan, otro negro y dos bayos, todos con las crines cortas y las colas recojidas y, como en las dos anteriores, los yugales lucen su correspondiente mantilla. Los tres de la derecha aparecen al trote y el de la izquierda en actitud de ofrecer resistencia. Estos

(1) Lib. 37, v. 338 á 366.

(2) C. Sol. Sidonii Apollinaris. Panegyrici «Narbonensis urbis laus», v. 1471 á 1490.

tienen la cerviz erguida y la cabeza levantada, aquel el cuello inclinado y la cabeza hácia el suelo. Todos parece que sienten la tirantez de la rienda y que se azoran ante el esclavo que quiere detenerlos, del cual hablaremos en lugar oportuno.

El carro está completamente oculto detrás de los caballos.

El auriga lleva sombrero azul con adornos blancos, viste túnica encarnada con mangas verdes y *tenias* amarillas, cinturón de cuero y guante blanco. Sostiene las riendas con entrambas manos, haciendo más fuerza con la izquierda; parece querer dominar especialmente al cuarto caballo, cuya posición diversa de los demás dejamos ya indicada. Muestra la fusta en la mano derecha, la cual deja abalanzar medio caída, como si ya no debiese servirle para nada.

Encima y detrás de su cabeza se lee la inscripción TORAX y en el espacio que media entre él y los caballos está otra POLYSTEFANVS.

La cuadriga inferior derecha, que corresponde al norte, está formada por un caballo bayo, uno negro, uno bayo y otro negro, sin que dejen de tener el carácter común con los demás de presentar las crines cortadas y las colas envueltas, así como los yugales tampoco carecen de sus correspondientes mantillas. Los cuatro se presentan en perspectiva, viéndose la cabeza del cuarto; la cabeza, cerviz y parte del lomo del tercero y los cuerpos completos del segundo y primero. El yugo y el timón se ven enteramente, y en este grupo es donde mejor pueden estudiarse.

Todos los caballos parece que sienten la tirantez de las riendas y la acción del bocado que interrumpen bruscamente su marcha. Aparecen echarse hácia atrás: el primero casi caído sobre su cuarto trasero, con los tarsos horizontales, arqueada la cerviz y doblada la cabeza; el segundo sobre sus corbejones, con los tarsos á medio doblar; el tercero no re-

vela en su cuerpo, tanto como los demás, la reaccion de las riendas; el cuarto aparece como encabritado sobre sus pies, con el cuello empinado y la cabeza completamente doblada.

Contribuye al efecto lleno de verdad de esta cuadriga la actitud de otro esclavo colocado delante de los caballos, que con la mano levantada parece que los asombra.

Tambien nos ocuparemos de él en el lugar correspondiente.

El auriga da su frente al espectador; con la mano izquierda sostiene las riendas que le rodean el cuerpo, con la derecha levanta en alto la fusta, mostrando la extremidad inferior del propio lado en completa extension, mientras tiene medio doblada la opuesta y ambas apoyadas en los travesaños que tambien se observan en este carro.

Viste túnica cenicienta, pero con un brazal encarnado; en las piernas ostenta un envoltorio de correas (*fascia cruralis*). Su sombrero es azul y sus guantes blancos. Calza zapatos iguales á los que usaban los soldados (*caligæ*).

El carro se ve muy levantado, de modo que en el dibujo su cola viene al nivel inferior de las ruedas. Descúbrese gran parte del interior, y especialmente los listones que dejamos mencionados. De las ruedas la derecha se ve por completo y la izquierda en una mitad; la primera presenta el cubo con su pezon, los radios y, en su parte posterior, la superficie de la llanta; la segunda solo los radios y el borde de la llanta.

Entre el cochero y los caballos se lee la inscripcion FILLOROMVS y encima de éstos esta otra PANTARACVS.

Además de las cuadrigas que dejamos reseñadas, debemos hacer mérito de tres figuras sueltas que se hallan en el cuadro de que nos vamos ocupando.

De ellas una va á caballo y se halla sobre la meta segunda y las otras dos á pié, de las cuales una se ve entre

la última y la penúltima de las cuadrigas descritas y la otra debajo de la meta primera.

Reseñémoslas por el mismo orden con que las hemos enumerado.

La primera va montada al pelo en un caballo bayo á escape, cuya cola es larga, levantada en su mitad, cayendo luego en figura parabólica. Preséntase de perfil, excepto el cuello que aparece doblado lateralmente y la cabeza que figura vuelta hácia el jinete.

Este va descubierto, viste jubon de color azul sin mangas, calza borceguíes encarnados con una hilera de botones, teniendo desnudo el resto de su cuerpo; salen de su espalda dos cintas flotantes que aparecen agitadas por el viento. Con la mano derecha es probable que sostendria las riendas, mientras que con la izquierda aguanta un cayado que apoya sobre el hombro del mismo lado.

Una parte del corcel se halla deteriorada, de forma que no se pueden descubrir sus manos ni parte del pecho, como tampoco la mano derecha del jinete.

La segunda figura está de pié, dando la espalda al espectador, pero con la cara ladeada que presenta de perfil. Viste igualmente túnica azul sin mangas. Tiene el brazo derecho extendido y la mano algo levantada en ademán de azorar á los caballos para que detengan su carrera; con la mano izquierda sostiene el cuello de una trompeta, (*cornu, buccina*) cuyo pabellon le corresponde hácia la espalda.

La última de las tres figuras mencionadas se halla de frente, tiene asimismo la cabeza descubierta, viste túnica igual á la del anterior, distinguiéndose por su color que es verde, lleva cinturón y rodilleras de color ceniciento, calzando borceguíes encarnados con una línea de botones.

Su brazo derecho está extendido y la mano del mismo lado levantada; con el brazo izquierdo sostiene una corneta por su pabellon, mientras que el cuello de este instrumento

asoma al dorso de él con dos cintas que se pierden trás de su espalda.

¿Cuál será la más fundada ó la más verosímil interpretación de estas tres figuras? Respecto de las que están de pié no cabe duda que deben ser esclavos servidores del circo, como lo demuestra su traje y sobre todo el instrumento que llevan, con el cual solian dar la señal de empezar al tiempo que el presidente agitaba el *mappa*.

En otros mosaicos se notan iguales servidores con útiles distintos, tambien aplicables á los usos del circo, como por ejemplo en el de Barcelona y en el de Lyon, en los cuales se les ve unos con látigos y otros con regaderas ó cacharros (*nasiterne*) destinados á refrescar los caballos y á regar la arena. Por lo demás, los cuidados encargados á estos servidores eran muchos y distintos: cuidaban de los carros, soltaban la cadena, bajaban los huevos y delfines, guardaban los premios, moderaban el curso de los caballos concluido el *missus* ó sea la carrera, despues de efectuada la última vuelta, eran depositarios de los efectos de los aurigas y, por fin, y esto es lo que podrá tener más relacion con los de nuestro mosaico, habia entre ellos uno ó varios *ceryx* ó pregoneros que tocaban la trompeta, ya para anunciar el comienzo del *missus* ó ya para imponer silencio en el momento en que se iba á pronunciar el nombre del vencedor:

Tandem, murmure buccinae strepentis,
Suspensas tubicen vocans quadrigas
Effundit celeres in arva currus.

Respecto del que va montado tampoco puede haber duda alguna de que es un *rabdoforo* ó *designator*; cuya mision era regular y vigilar las carreras, proclamando el nombre del vencedor á quien entregaba el premio. Usaba como distintivo una vara ó cayado (*virga*) y estaba á las inmediatas órdenes del presidente.

Así como los oficios que desempeñaban los que están representados por las figuras que se hallan de pié eran viles y solo propios de esclavos, el del *rabdoforo* no era considerado tal, porque ejercía ministerio sin tomar parte en el espectáculo.

Por esta razón la ley se ocupa de ellos, y señala la causa de no equipararlos con los otros. (1)

Estudiados todos los elementos que figuran en el cuadro de la arena, vamos á dar una ojeada á su conjunto, para ver si podemos deducir qué momento de la carrera se halla en él representado.

Si se considera la actitud del servidor que se halla debajo de la primera meta, queriendo detener á los caballos de la cuadriga que guía el auriga blanco, quien á su vez tira de las riendas con ademan tranquilo y sosegado; si se observa que los brutos en vez de correr se detienen, y hasta parece como que retroceden, y si, por fin, se tiene en cuenta que todo esto pasa debajo de la primera meta, que era como el objetivo del espectáculo, habria motivos para creer que esta cuadriga ha ganado el laurel de la victoria.

Entónces se explicaria perfectamente la representacion de la del auriga rosado. El otro servidor la detendria para que no se echase encima de la precedente, y el mismo cochero figuraria tirar fuertemente de las riendas con entrambas manos, dada ya la inutilidad de ulteriores esfuerzos. Los tres caballos medio encabritados y el cuarto resistiendo lateralmente, darian á comprender la violencia que sufrían.

La cuadriga siguiente ó sea la guiada por el auriga azul, correría libremente, pudiendo disponer de mayor espacio.

Por fin, la volcada quedaria en el lugar que lógicamente le debe corresponder, el cual sería, como es natural, el último.

(1) Ulp. Dig. III. 2.-4.

De todo lo dicho nos atrevemos, pues, á deducir que el momento en cuestion es aquel en que, obtenida la victoria por uno de los combatientes, termina y concluye un *missus* ó carrera, dando fin á uno de los varios actos en que se dividia el espectáculo.

Tratemos ahora de las inscripciones.

Como acabamos de ver en la descripcion de las cuadrigas, cada una de ellas va acompañada de dos inscripciones, de las cuales una se refiere (segun demostraremos) al auriga ó *regnator* y la otra al carro de cuatro caballos, llamado comunmente en latin *quadrigæ*, ó más raramente en singular *quadriga*, (1) y tambien *currus quadrijugus*. En esta última denominacion lo usa Virgilio en su Eneida (Lib. XII v. 162).

Interea reges, ingenti mole Latinus
Quadrijugo vehitur *curru*.

Los latinos siguen en este punto á los griegos que llaman á dichos carros *τέθριππον* y, separando la idea del carro de la del tiro, *τέθριππον ἄρμα*.

Con *quadrijugus currus*, conciertan perfectamente los nombres PATINICVS, POLYSTEFANVS y PANTARACVS. PLIVM es, como veremos, una denominacion metafórica del carro á que se relaciona.

Con *auriga*, hay tambien perfecta concordancia en los cuatro nombres LIMENIVS, CALIMORFVS, TORAX y FILOROMVS.

Demostraremos, asimismo, que estas ocho palabras son ideológicas, y de ninguna manera indicativas de nombres propios; en términos que, supliendo el verbo callado por elipsis, aparece una completa oracion, que declara el momento en que el artista ha situado cada una de las cuadri-

(1) En singular lo usa Valerio Máximo, Lib. 1.º, cap. 8. y Aeslogel, lib. 19, cap. 8.

gas. Esto lo decimos en general, ya que respecto de tres aparece tan clara nuestra proposición que no admite la menor duda; una sola de ellas puede ofrecer alguna levísima dificultad; pero, antes de admitir una singular excepción, propondremos una explicación ideológica bastante aceptable, atendidos los antecedentes con los que necesariamente se ha de relacionar.

Las ocho palabras susodichas son griegas, transcritas en caracteres romanos con bastante mala ortografía. Las desinencias en *os* y en *ov* se han convertido, según costumbre, en *VS* y en *VM*; la *φ* se ha sustituido por la *F*, en vez de la *PH*; y la *θ* por *T*, en vez de *TH*.

Otras observaciones particulares harémos en el decurso de nuestra interpretación, que es la siguiente:

EV PLIVM LIMENIVS.

La cuadriga superior septentrional «*ha sufrido naufragio*», usando de la frase con que el pueblo significaba que un carro se había estrellado contra el suelo, inhabilitándose para la carrera: «*naufragium dicebatur cum illidebant currum metis et aliis curribus, qui erat summus plausus.*» (1) Teniendo esto presente, leamos ahora sobre el caballo bayo, uno de los yugales cuya buena dirección evitaba tales fracasos (2), estas dos palabras *EV* y *PLIVM* y veamos lo que dá de sí la traducción. Sabido es que *εὔ*, adverbio, significa: *bien felizmente*, y el sustantivo *πλοῖον* (bajel) ha pasado á ser *PLIVM* por las mismas razones fonéticas que *οἶνος* (vino) pasó á ser *vinum*. Supliendo ahora el verbo *ἔχω*, tendremos la oración:

πλοῖον εὔ ἔχει!
navigium bene se habet!

(1) Chorus poetarum classicorum. Tabula marmorea, pág. 1187.

(2) Véase á Nonno, Dionisias, libro 37, v. 219.



es decir ¡bien por la nave! (1) Sarcasmo que traduce admirablemente los aplausos con que, según el autor antes citado y Sidonio Apolinar, (2) el pueblo celebraba tales *naufragios*.

El pobre auriga, inmóvil debajo de los caballos, estropeado y en ademán de querer en vano levantarse, tiene debajo la palabra LIMENIVS, de Λιμένιος, *prefecto del puerto*; y relacionando esta idea con el εὖ πλοῖον, parece que con el sarcasmo ¡bien por la nave! se oye á los espectadores dirigiéndose al desgraciado náufrago decirle: «guarda bien el puerto», como dándole á entender que, sin lograr el premio codiciado, había ya llegado al término de su *navegación*.

Los que han querido ver en las palabras escritas encima de las cuadrigas y de los aurigas el *prænomen*, *nomen*, *cognomen* ó *agnomen* del auriga respectivo, mudarán sin duda de parecer al fijar bien su atención en el EV PLIVM LIMENIVS, que acabamos de interpretar. Si *eu plium* fuese el *cognomen* (mejor diríamos el *agnomen*) del auriga, tendríamos á una persona designada con un sustantivo del género *neutro*, pues *neutro* es πλοῖον, y para completar el contraste, concertaría con un nombre del género masculino, como lo es *Limenius*. Aun no queriendo ver en *Plium* más que un acusativo latino regido de la interjección, heu!, aparte de la falta de ortografía que se podría dispensar donde hay otras, tendríamos un acusativo, *plium*, concertado con un nominativo, *Limenius*; y, ya se vé, haría el mismo efecto que si dijéramos: *Heu! Tullium Cicero!*, disparate que no hemos de suponer cometieran los que estaban más versados que nosotros en la concordancia de los casos.

(1) No solo estuvo en uso la metáfora de llamar nave al carro en determinados casos, sino también la de llamar carro al bajel, como es de ver en este verso de Cátulo (de nup. Peleiet thet. v. 9.)

Ipsè levi fecit volitantem flamine currum.

(2) Montem multiplici facit ruina
Turpans prociadam cruore frontem.
Miscet cuncta fragor resuscitatus.

Hemos, pues, de convenir en que no hay tal *nomen ni cognomen* en las palabras del mosaico, sinó que tienen un valor ideológico muy apropiado, repetimos, á las circunstancias en que se pinta á cada una de las cuadrigas.

PATINICVS CALIMORFVS.

Antes de dar la interpretacion de PATINICVS, hay que presuponer que la cuadriga con tal nombre indicada lleva la delantera y la ventaja á la anterior que acabamos de describir, despues de haber contribuido á su *naufragio*, despues de haber atravesado ilesa el «*monte de múltiple ruina*», usando de la atrevida metáfora de Sidonio Apolinar, con que el desgraciado *náufrago* con su carro y caballos ponía un obstáculo al espacio que los aurigas habían de recorrer á carrera tendida.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, veremos que nada hay más apropiado que la palabra PATINICVS con que se señala la cuadriga de que tratamos.

Efectivamente, aquella palabra se compone de las dos griegas Πάτος, ου, que significa *camino conculcado, pisoteo*, y de Νίκος, εος-ους, *victoria, ventaja*, es decir: *El que ha salido bien librado y con ventaja del camino conculcado; del necesario pisoteo en el «monte de múltiple ruina.»*

Con el nombre CALIMORFVS se designa al auriga, voz compuesta de Καλλος, εος-ους, *belleza* y de Μορφή, ης, *figura*, esto es, *gallardo, de buena presencia*; y si alguna vez ha sido verdad que «*conveniunt rebus nomina saepe suis*», hemos de confesar que en ninguna ocasion se hubiera aplicado mejor que en nuestro caso, pues la gallardía con que aparece el auriga de la faccion *veneta* y su aire satisfecho, excede á toda ponderacion. Puede compararse al moderno conductor de diligencias en el momento que, superadas las graves dificultades que un caudaloso rio ofreciera á su paso, al hallar-

se de nuevo en carretera llana y expedita, agita engreído y risueño su tiro, que emprende con nuevos bríos su veloz carrera.

Bajo el punto de vista ortográfico hay la particularidad de no haberse duplicado la *λμδα* en la transcripción latina y lo dicho en general de la *φ* traducida por F.

POLYSTEFANVS TORAX.

La cuadriga indicada con estas inscripciones, acaba de salir también airoso de la gran dificultad que ofrecía el haber de dar siete veces la vuelta al rededor de las dos metas. Había, por lo tanto, evitado siete veces el roce de sus férvidas ruedas con la meta, el choque con otros carros y el fracaso del infeliz que hizo *naufragio* y, bajo estos conceptos, el auriga era digno de los más entusiastas elogios, de las más grandes recompensas, que sin duda hubiera logrado, si no le hubiese aventajado otro, más diestro y prudente, que en la séptima carrera «*septimo flexu in quo summa erat contentio*» llega el primero al término deseado.

Pero esto mismo aumenta el interés por el conductor de la cuadriga cuyas inscripciones interpretamos, pues ha de esforzarse en enfrenar sus caballos cuando se encuentra en situación la más apurada, ya que sale triunfante, con el ímpetu que se puede suponer, de la meta meridional por séptima vez felizmente rodeada y, de repente, se ve obligado á tirar con fuerza de las riendas y á moderar el brio de sus corceles, para evitar el choque únicamente fatal para el mismo, con el carro que, habiendo llegado primero, es proclamado vencedor. Conviene, pues, que nuestro auriga sea como un antemural, un protector decidido de su benemérita cuadriga ante el peligro inminente que corre.

Las dos palabras con que encabezamos este grupo corresponden perfectamente á las ideas que acabamos de emitir.

En efecto, Πολυστεφανος, ου, significa *digno de grandes recompensas*, es como si dijera ἄξιος πολυστεφάνων. Por otra parte, Θώραξ significa *pecho, coraza, muralla, proteccion*; de suerte que ambas palabras unidas, supliendo las que se sobrentienden, nos dan este significado:

Ἠνίοχος Θώραξ τεθρίππου ἄξιου πολυστεφάνων.
«*Auriga protector de la cuadriga digna de grandes recompensas.*»

No dudamos que esta interpretacion, la más natural, satisfará completamente á los que se fijen bien en la situacion de esta cuadriga.

En POLYSTEFANVS y en TORAX nótese la observacion ortográfica que ya hemos hecho sobre la φ. y la Ξῆτα.

PANTARACVS FILOROMVS.

La cuadriga inferior septentrional es la primera que ha tocado á la meta y, por consiguiente, la vencedora. El nombre PANTAARCVS, que para evitar la concurrencia de una doble A se escribió por antítesis y eufónicamente PANTARACVS, viene del griego Πᾶς, πᾶσα, πᾶν, que significa todo, y de ἀρχός, ου, jefe, principal, vencedor. Πᾶντων-ἀρχός, pues, suena lo mismo que «*el vencedor de todos*», expresion magníficamente apropiada al acto de que se trata.

Φιλορώμη, con la desinencia en ς, es la palabra griega que dió FILOROMVS. Para comprenderla hemos de recordar los consejos é instrucciones sumamente curiosas que Aristéo daba á su hijo Acteon sobre el modo de salir vencedor en los juegos del circo. Hé aquí lo primero que le hacia notar: «No el brío ni la lijereza de los caballos es lo que determina la victoria, sino *la fuerza* del que tiene las riendas.»

. ου σθένος ου δρόμος ἵππων
Νικῆσαι δεδάσιν, ὅσον ΣΘΕΝΟΣ ἡνωχῆος (1)

(1) Dionisias de Nonno, Lib. 37, v. 181 y 182.

¿La palabra Φιλορῶμη sería un recuerdo de este precepto? Lo cierto es que significa «el amigo de la fuerza» y se aplica al vencedor.

Tal es la interpretación que damos á las palabras griegas del mosaico. Su transcripción en caracteres romanos, la forma imperfecta de sus letras, la incorrección en la parte ortográfica, la misma colocación de las palabras encima de los grupos, aparte de otras consideraciones artísticas que no son de este lugar; todo nos induce á creer que estas inscripciones no se remontan más allá de los primeros siglos del cristianismo, y evocan en nosotros el recuerdo de las inscripciones de las Catacumbas, en que las palabras de una lengua están escritas en el alfabeto de otra, en que la ortografía sufre casi idénticas incorrecciones, y se nota cierta tendencia y predilección á la lengua bellísima de Homero, helenizando conceptos que hubieran tenido fácil explicación en el idioma del Lacio. Sirvan estas relaciones y analogías para aproximar la época en que se construyó el mosaico, y mientras que ningún dato positivo la determine con evidencia, no creémos separarnos mucho de la verdad, si hacemos contemporánea nuestra inapreciable obra de la lápida con que Gerona quiso honrar al hijo de Filipo *el árabe*, sucesor de Gordiano Pio en el año 244 de la Era cristiana.

Acabada con el estudio de las inscripciones la interpretación, por decirlo así, material ó figurativa del cuadro que representa la carrera de cuadrigas en un circo romano, digamos dos palabras acerca de su interpretación intrínseca ó simbólica, tomando pié de lo expuesto extensamente en los antecedentes. En nuestro mosaico no hay duda que al representar la carrera, se tuvo presente la alegoría que presidía á todas estas funciones. Si no lo probaran ya bastante las divinidades que hemos visto en la *espina*, todas ellas de significación y atributos cosmogónicos, lo probaría el hallarse

claramente marcadas las cuatro facciones: *albata* ó blanca, *russata* ó *rosea* ó sea de color de rosa, *veneta* ó azul y *prasina* ó verde que campean en él, representativas, segun algunos autores antiguos, y entre ellos Casiodoro, de las cuatro estaciones á saber: la blanca del otoño, porque recuerda la escarcha; la *rosea* del verano, porque representa sus ardores ó fuegos; la azul del invierno, porque figura sus nubes y la *prasina* de la primavera, porque trae á la memoria el verdor de sus galas. Segun otros, las cuatro facciones representaban tambien los cuatro elementos. Lo del huevo de Castor y Pollux, que figura en los circos como símbolo egipcio de la creacion, está recordado en el mosaico Bellloch por los cuerpos ovóideos que terminan la primera meta.

Despues de haber hablado de la parte más importante de la obra, digamos quien fué su autor. Por fortuna éste dejó su nombre claramente escrito en una inscripcion que se destaca sobre el fondo blanco de todo este cuadro y que se halla en el espacio que media entre el *oppidum* y la meta primera, la cual dice así: CECILIANUS FICET. Esta rara circunstancia avalora el mérito del hallazgo que nos viene ocupando; pues los monumentos antiguos descubiertos en España y especialmente los del arte musivo no suelen presentarla.

Aunque el sabio Facciolati y otros no admiten sinó como adjetivo posesivo el nombre *Caecilianus*, durante la época clásica de la literatura latina; era comun en tiempo de Domiciano usarlo como propio, como se echa de ver en varios epigramas del español Marcial dedicados *ad Caecilianum*, bastando para nuestro objeto citar el 58 del Lib. 7.º que en un solo dístico lo repite dos veces:

Non cœnat sine apro noster, Tite, *Caecilianus*.
Bellum convivam *Caecilianus* habet.

Por lo demás, este nombre era conocido particularmente en

Cataluña, y así lo confirma esta lápida de Tarragona (Grut. pag. 276.)

L. CAECILIO
L. F. QVIRIN
CAECILIANO
DVVMVIRO. TER
FLAMINI. DIVOR
ET AVGVSTORVM
PROVINCIAE HISP
CITERIORIS

Es el nombre *Caecilianus* el único de los que trae el mosaico que no sea griego y que no entrañe otro significado que el derivarse de *cæcus*, lo que nos da un valor ideológico completamente ageno á la obra que describimos. En cambio *Caecilianus* nos revela un artista desconocido con el cual se puede enriquecer en adelante el catálogo de los que se dedicaron al *opus musivum*.

Atendido que el nombre en cuestion es tantas veces citado por el poeta de *Bilbilis* y la circunstancia de leerse tambien en la lápida de Tarragona que acabamos de copiar, nos parece muy probable que el tal artista seria español y tal vez natural de Cataluña. No repugna tampoco que fuese un liberto del dueño de la *villa* que al obtener su libertad hubiese tomado segun costumbre el nombre de su señor.

En la transcripcion de *Caecilianus* se deslizó un error ortográfico, poniendo E en vez del diptongo AE.

A *Caecilianus* sigue el verbo *ficet* el cual completa de un modo terminante la oracion que nos revela que Ceciliano hizo el mosaico. FICET, en vez de FECIT, nos ofrece una forma sumamente irregular con una doble antítesis y una mutacion de vocales, frecuente en hebreo, pero que acusa en el verbo que nos ocupa una época de decadencia y corrupcion

provincial del latín. Hállanse, sin embargo, estas mutaciones de vocales en el latín arcaico: así en las leyes de Numa, por ejemplo, leemos: «*Sei hemonem fulmin jobis ocisit, nei supra cenua tolitot,*» etc., en vez de «*Si hominem fulmen Jovis occiderit ne supra genua tollito*», etc.; hállanse también en varios epitafios de las Catacumbas, v. gr.: *Pollecla que ordeu bendet de bia noba*; en vez de, *Pollecla que hordeum vendit de via nova*, y aun en la época clásica vemos algunos sustantivos compuestos de *fero*, cuya mutación de vocales nos recuerda el FICET del mosaico. Tales son los acusativos y ablativos del singular y los nominativos, acusativos y vocativos del plural de los dos nombres *artifex* (qui arte fecit) y *opifex* (qui opere fecit) que hacen *opi-ficem*, *opi-fice*, *opi-fices*, *arti-ficem*, *arti-fice*, *arti-fices*.

El catalán conserva la irregularidad que notamos en *ficet* en la misma tercera persona del singular del mismo tiempo y del mismo verbo; y así decimos *fiu* ó *feu* indistintamente.

No dejaremos de notar, por último, acerca de las dos sílabas de *ficet*, que están separadas de esta suerte FICET, separación que desaparecería si en vez de la I se hubiese escrito E. Esto podría también denotar una de dos cosas; ó que el artista ignoraba el latín y tal vez la escritura, ó que invirtió por equivocación las vocales. Sea lo que fuere, la separación de las sílabas existe de un modo muy marcado, y no tratándose aquí ya de un simple error ortográfico, tal vez no están fuera de lugar las razones que hemos dado para explicarlo. La forma y magnitud de las letras son enteramente iguales á las restantes del mosaico, y con esta observación concluimos las que en nuestro concepto debimos hacer respecto de esta inscripción tan breve como importante.

La segunda de las grandes secciones en que se divide el mosaico tiene 10'32 metros de longitud por 3'42 metros de la-

titud y se halla encuadrada en una cenefa general que mide 25 centímetros de anchura. El fondo de ésta es azul turquí tan oscuro que casi se confunde con el negro, y se halla á su vez comprendida entre dos ribetes blancos que la limitan por dentro y por fuera. Constituye su adorno ó decorado una serie de prismas cuadrangulares presentados oblicuamente. El color de su base respectiva es igual en todos y consiste en un cuadrado azul, comprendido dentro de otro blanco, mientras que el de sus caras varía alternativamente, siendo en las de los unos amarillo y en las de los otros encarnado, siempre á dos tintas, para representar los efectos de luz por medio del contraste.

En el interior de esta ancha cenefa luce una grandiosa cuadrícula, cuyas verticales y horizontales son parecidas en un todo, estando formadas por un lindo arabesco ó trenzado compuesto de tres fajas ó cintas; una amarilla, una cenicienta y otra encarnada, todas ribeteadas en un lado por dos líneas azules y en el otro por una blanca. Estas tres cintas corresponden la amarilla á la izquierda, la encarnada á la derecha y la cenicienta al centro.

Arabescos muy parecidos se hallan en el mosaico de Reims, en algunos fragmentos procedentes del de Calonge, existentes en nuestro Museo, y tambien en varios dibujos del Atlas de O. Muller, denominándolos este autor con el mismo nombre, quizás impropio, con el cual, gracias á la exactitud, los hemos llamado tambien nosotros.

La cuadrícula que dejamos descrita dá lugar á treinta y dos cuadrados menores, que miden 54 centímetros de longitud por 51 de latitud, y á uno mayor de cuya situacion, extension y demás detalles hablaremos separadamente. Cada uno de aquellos tiene un marco compuesto, por dentro y por fuera, de dos líneas azules y de una blanca, mas ancha, entre estas dos. El dibujo que hay en el fondo está formado por otro arabesco que puede des-

componerse en los siguientes elementos: 1.º en un cuadrado cuyos ángulos corresponden al punto medio de los lados del marco. 2.º en una cruz cuyas aspas son diagonales al mismo. 3.º en dos rectángulos, también cruzados que incluyen la cruz ya dicha y son también diagonales al marco. Cada uno de estos elementos tiene varios caracteres: lo que deberían ser elementalmente vértices, han sido convertidos en suaves curvas; las líneas son fajas de una anchura igual en cada elemento, las del cuadrado cenicientas, las de la cruz encarnadas en un aspa y amarillas en la otra, y las de los rectángulos de colores idénticos á las de la cruz, pero combinados de modo que el rectángulo amarillo incluye al aspa encarnada y el encarnado á la amarilla. En todas las cintas los efectos de luz y sombra están indicados por ribetes blancos y azules. Para concluir con esta parte diremos que en algunos cuadros varía el enlace de los colores, aunque siempre son los mismos.

Estudiada toda la parte exornativa, vamos á ocuparnos del cuadrado único que existe entre los adornos. Para su debida interpretacion será conveniente invocar algunos antecedentes. Nadie mejor que Homero puede ser consultado al objeto que nos proponemos. Si abrimos la Iliada leeremos en su canto sexto un pasaje importantísimo. Forma un episodio de la gran batalla que Agamemnon, engañado por un sueño, libró al frente de los aqueos contra los troyanos, en ausencia del divino Aquiles, ofendido de haberle quitado la hermosa Criseida. Dicho episodio es aquel en el cual Diomedes y Glauco se preparan para singular y descomunal combate.

Copiémoslo literalmente:

«Entre tanto Glauco, hijo de Hippoloco, y Diomedes, ardiendo en deseos de combatir, se dirijen el uno contra el otro entre los dos ejércitos. Ya están á punto de llegar á las manos, cuando el hijo de Tydeo profiere, el primero, estas palabras:

«¿Quién eres entre los humanos, ó tú el más valiente de los guerreros? Hasta ahora no me habia apercibido de ti en las gloriosas batallas, y ahora sobrepujas en audacia á todos tus compañeros, puesto que te atreves á esperar mi javalina. Desdichados de aquellos cuyos hijos arrostran mi cólera; si eres inmortal, bajado del cielo, no quiero combatir con las divinidades celestes.

...
Más si eres uno de los hombres que se alimentan de los frutos de la tierra, acércate más, á fin de que salves más pronto los límites de la muerte.»

El ilustre hijo de Hippoloco responde con estas palabras: «Magnánimo hijo de Tydeo, ¿porqué me preguntas mi origen? Las generaciones de los hombres son como las de las hojas. El viento las arrastra por el suelo, pero el bosque fecundo las produce de nuevo, al volver la primavera. Del mismo modo la raza humana nace y pasa. Sin embargo, si deseas tambien saber estas cosas, á fin de informarte bien acerca de nuestra familia, te diré que muchos mortales la conocen. En el fondo de la Argólida, fértil en caballos, se halla la ciudad de Ephyro, en la cual reinó el hijo de Eolo, Sisyfo, el más astuto de los mortales. Este héroe dió el ser á Glauco y Glauco engendró al intachable Belerofonte, que los dioses dotaron de hermosura y del varonil valor, que nos es tan caro. No obstante Preto concibió en su alma designios funestos contra él; primeramente le desterró de la ciudad en donde era de mucho el más poderoso de los aqueos, puesto que Júpiter los habia sometido á su centro. La esposa de Preto, la divina Antea, deseó perdidamente unirse en secreto al héroe Belerofonte; pero como no pudo seducir su alma prudente, engañó al rey Preto diciéndole:

—Muere, ó Preto, ó haz morir á Belerofonte que ha querido unirse conmigo con amor impuro, á pesar de mi resistencia.

Dijo, y la cólera se apoderó del rey. Sin embargo las leyes de la hospitalidad le vedan inmolar al héroe; pero traza en una tablilla doblada unos signos de muerte, le entrega este pliego funesto y le manda á Lycia, previniéndole, á fin de que muera, que lo entregue al rey su suegro. Belerofonte parte; pero los dioses velan por él. Llega á orillas del Xantho y el rey de este vasto país le colma de honores en medio de la mayor alegría. Durante nueve días le festeja como huésped y en cada uno de ellos hace el sacrificio de un buey. Cuando por décima vez brilla la aurora de rosados dedos, le pregunta y le pide qué es lo que trae de parte de su yerno Preto. Apenas ha recibido el fatal mensaje, ordena á Belerofonte matar á la invencible Quimera, que era de la raza de los dioses y no de la de los hombres. Tenia el cuerpo de cabra, la cabeza de leon, y la cola de serpiente: su boca vomitaba llamas impetuosas y terribles. Dócil á las señales divinas, Belerofonte la exterminó: enseguida combatió á los ilustres Solimos y, si se ha de dar crédito á la fama, jamás hubo contra hombres un combate más terrible; en fin destruyó tambien las feroces Amazonas. A su regreso el rey le armó una última formidable emboscada: escojió en la vasta Lycia los más valientes guerreros y les colocó en su camino; ninguno regresó á sus hogares, el intachable Belerofonte los inmoló á todos. Entónces el rey reconoció en él un digno vástago de los dioses. Le hizo quedar en Lycia, le dió á su hija por esposa y quiso que compartiera con él los honores de la realeza.
El ilustre Belerofonte tuvo tres hijos, Isandra, Hippoloco y Laodamia.

. . . Hippoloco fué mi padre, etc.»

Para encontrar algunos datos más relativos á la Quimera será conveniente consultar á Hesiodo en su Teogonía. Antes de copiarle literalmente, extractemos lo que dice en algunos versos, cuya sustancia es importante.

Refiere que de la union de Tifon con Egidna nacieron hijos fuertes, siendo el primero el perro de Gerion, el segundo el cancerbero de cincuenta cabezas, el tercero la hidra de Lerne, á la cual mató Hércules, y luego añade lo siguiente que tomamos á la letra: «Despues nació la Quimera, que expira terrible fuego, cruel y grande y ágil y valiente, la cual tiene tres cabezas, una de leon terrible, otra de cabra, otra de serpiente adragonada, delante es leon, dragon detrás, en medio cabra, respirando con gran violencia fuego ardiente, á la cual vencieron el Pegaso y Belerofonte.»

Completemos el relato con algunas otras noticias sacadas de una oda de Pindaro. (1)

Empieza en la estrofa tercera por medio de una transicion oportuna á ensalzar á Corinto patria de uno de los vencedores en los juegos, á quien la dedica. Hace mencion de Sisyfo, sagaz y prudente, fundador de aquella ciudad, de Glauco su hijo y de Belerofonte su nieto, extendiéndose en las siguientes estrofas en describir cómo logró cautivar, por medio del brevaie de Palas, al Pegaso que bebia en la fuente Pirene, cerca de Corinto, y concluye la estrofa con estas literales palabras: «luego que hubo montado el caballo con alas, bailó el *enoplion*, armado con armas de bronce, y á favor de aquel venció al ejército mujeril de las Amazonas, arrojándole saetas, y á la Quimera de hálito de fuego, y mató á los Solimos. Callaré su muerte; pero las caballerizas de Jove reciben el mismo caballo en el Olimpo.»

Conocidos los anteriores datos, basta la sencilla inspeccion del cuadro aludido para comprender que representa la lucha de Belerofonte con la Quimera, auxiliado por el Pegaso.

(1) Oda XIII de las Olimpicas, dedicada á Jenofonte Corintio vencedor en las carreras del estadio.

Tiene 1'46 metros de longitud por 1'43 de latitud y su fondo es enteramente blanco.

Sobre un caballo alado se descubre la figura de Bellerofonte, de aspecto mozo y robusto, casi completamente desnudo. Lleva la cabeza descubierta y tiene el cabello corto y la barba completamente lampiña. Viste una clámide sujeta al hombro derecho por una especie de *fibula* redonda que figura ser de metal dorado. Dicha clámide, despues de cubrirle la parte anterior izquierda del pecho, se dobla hácia el dorso y vuelve á aparecer flotante por detrás del brazo derecho. Ella sola forma la parte indumentaria del mancebo, juntamente con unas sandalias sujetas á la parte inferior de la pierna por unas cintas cruzadas, cuyos cabos aparecen sueltos. Con la mano izquierda, que cae detrás de una de las alas del caballo, sujeta las riendas del mismo, mientras que con la derecha empuña una javalina de punta de hoja de olivo. El vástago de esta arma es amarillo, mientras que la punta dicha es marcadamente verde.

El Pegaso aparece encabritado, con los remos posteriores extendidos, y medio doblados los anteriores, dando al viento sus anchas alas de las cuales la derecha cubre la parte inferior del tronco del jinete, al paso que la izquierda se extiende por detrás de la cabeza del bruto. El cuerpo de éste es robusto, algo corto, pero macizo; tiene ancho el pecho, adornado de su correspondiente pretal; la cerviz erguida; la cabeza doblada en actitud de sentir el freno; el ojo brillante, rojizo, como si estuviera inyectado de sangre; la boca entreabierta, como si se le oyera relinchar, y, por fin, tiene la cola arqueada en su origen, y luego serpea graciosamente, provista de poca crin.

La Quimera se descubre al pié de este grupo en ademán agresivo y rabioso. Su cuerpo y su cabeza principal son de leon; se presenta casi toda de lado, excepto dicha cabeza

que aparece levantada con los ojos sanguinolentos, la boca abierta, erizada de corvos y afilados colmillos, vomitando dos agudas llamas que en líneas ondulantes parecen abrasar las piernas de Belerofonte; el cuello de la alimaña está cubierto por una abundante melena y en cada una de sus garras se advierten las terribles uñas. Por detrás del cuello de leon asoma la cabeza de cabra, de ojo vivo y penetrante, armada de larga y afilada cornamenta, con la cual parece querer apartar la punta de la javalina del jinete que figura herir la boca principal del monstruo, como si dicha cabeza de cabra hubiese tomado la parte defensiva. La cola de la Quimera remata en una serpiente, de ojo colérico, boca abierta y provista de dos series de dientes y aguijón ó lengua trífida, también de abrasadoras llamas. La situación y actitud de dicha cola indica querer atacar al noble bruto por sus remos posteriores.

Todo este cuadro es de una composición acertada por su vida y verdad, revelando una lucha tenaz y á muerte. El continente sereno y tranquilo del héroe, contrasta singularmente con la ira del monstruo. El dibujo del jinete y del caballo es tal vez mejor que el de la Quimera, la cual á fuerza de ser robusta, aparece sobradamente fea ó poco gallarda. Todas las partes de cada una de las figuras del cuadro, están hábilmente colocadas para que no aparezca confusión, combinándose perfectamente el efecto del manto por un lado, con el de la cabeza y una de las alas del animal por el otro, así como la curva de la cola del Pegaso se combina atinadamente con la de la cola de la Quimera.

En cuanto al colorido debemos decir que la clámide es de color de púrpura, el caballo plumizo y la Quimera leonada, produciendo un todo armónico y entonado; las carnes de Belerofonte están bien tratadas así en su anatomía que es, en cuanto cabe, notable en el pectoral mayor, como en el empleo de las tintas que modelan bien el desnudo. En cada

una de las patas de la Quimera se advierten tanteos de efectos de sombra.

La colocacion de este cuadro es excéntrica, pues por el Oeste se halla contíguo á la cenefa, por el Norte tiene encima de él ocho cuadros de arabescos puestos de dos en dos, por el Sur tiene debajo doce en la misma disposicion y por el Éste sigue continúa y no interrumpida la línea; de suerte que la superficie del referido cuadro mayor representa y ha absorbido la de cuatro cuadros de arabescos con su respectiva trenza intermedia.

Aunque entre el mosaico que representa los juegos del circo y el admirable cuadro de Belerofonte media tambien bastante espacio de pavimento, que aisla materialmente un cuadro de otro, no puede dudarse, por poco que se considere, que existe una relacion marcada entre ambos.

1.º En el origen fabuloso del Pegaso (que algunos etimologistas hacen derivar de las dos palabras fenicias *pega* y *sous* que significan caballo bridado) ven algunos historiadores un gran fondo histórico cual sería la aparicion de los caballos en el Asia, á la cual los transportaría desde Numidia Perseo, que se interpreta ginete, despues de matar á los pastores que los guardaban. Sea de esto lo que fuere, el Pegaso nos trae á la memoria el origen fabuloso ó histórico del caballo, idea muy propia de recordarse al tratar de unas carreras en que no ménos triunfos alcanzaba el caballo que el ginete ó el auriga.

2.º En Corinto, segun hemos visto en los antecedentes, tuvieron principio las carreras del estadio y Corinto nos recuerda á Belerofonte por el motivo de ser natural de esa ciudad y por haber aprisionado al Pegaso que bebia en la fuente Pirene cerca de Corinto, cuando disponia su expedicion contra la Quimera.

3.º El triunfo conseguido por Belerofonte matando al invencible mónstruo, con ayuda del Pegaso, era un po-

deroso ejemplo para dar bríos y para que redoblasen sus fuerzas los que pretendían la corona en las carreras del circo.

4.º La asociación de ideas recuerda, por último, que el Pegaso, cansado de la tierra, se remontó al cielo, donde fué convertido en una constelación. Hé aquí la apoteosis del caballo, hé aquí divinizados sus triunfos, hé aquí también un significado astronómico en un asunto en que lo más insignificante, como hemos visto, está relacionado con la cosmogonía.

Todas estas ideas las tuvo bien presentes el inmortal Píndaro cuando, al cantar á Jenofonte corintio, vencedor repetidas veces en las carreras del estadio, se olvida de repente del estadio, de las cuadrigas y del héroe vencedor y, arrebatado por el entusiasmo lírico, se fija en Belerofonte y nos describe sus triunfos por medio del Pegaso en la estrofa III, IV y V de su bellísima oda más arriba citada. El episodio de Belerofonte aparece en la oda de Píndaro como un cuadro separado, pero enlazado admirablemente con las carreras del estadio, á cuyo vencedor ensalza, y al unir los recuerdos y poesía de lo pasado con la realidad de lo presente, da á su preciosa Olímpíaca una unidad llena de instructiva variedad.

Recuerda también al caballo alado el célebre poeta épico Nonno en sus *Dionisiás* al describir el certámen ecuestre instituido por Baco: «*No tanto voló (dice) extendiendo sus alas y cortando el aire el Pegaso sublimándose, cuanto fué el inmenso espacio terrestre recorrido por los pies de los caballos de Neptuno.*»

Οὐ καὶ τόσον πεπότητο τανύπτερος ἤερα τέμων
Πήγασος ὑψιπότητος, ὅσον βυθίων πόδες ἵππων
Χερσαίην ἀκίχτητον ἐποίησαντο πορείην. (1)

La gratísima impresión que hacen en nosotros el episodio de Píndaro y la valiente comparación de Nonno

(1) Lib. 37, v. 266, 267, 268.

sube de punto al ver reproducido plásticamente el pensamiento de tan insignes poetas en el admirable cuadro del Belerofonte del mosaico, ya que, como dice Horacio: «Lo que entra por el oído hace en los ánimos una impresión ménos viva que lo que está expuesto á los ojos como fieles testigos.» (1)

Tales son las relaciones que hemos descubierto entre el cuadro de Belerofonte y lo restante del mosaico. Rechazamos toda otra clase de alusiones que en nuestro caso particular pudiera motivar la presencia del Pegaso, y si alguna reminiscencia hubiésemos de admitir, sería únicamente la de la oda XIII de las Olimpicas de Pindaro cuya parte relativa al Pegaso hemos anteriormente traducido.

Terminada la descripción de los dos cuadros en que hemos implícitamente dividido el mosaico, nos permitiremos algunas reflexiones, que habrán de ser por necesidad hipotéticas, para completar el estudio de tan importante monumento.

Al hablar de las inscripciones, ya hemos adelantado nuestra opinion acerca de la época más probable en la cual fué construido, atreviéndonos á fijarla á últimos del siglo III. En corroboracion de este juicio, podemos añadir el dato de que las pocas monedas halladas al hacerse las excavaciones pertenecen al bajo imperio: las hay de Póstumo, de Constantino, de Valentiniano, etc., lo cual, sinó prueba que el mosaico no es anterior á dicho siglo, prueba cuando ménos que ya formaba parte del edificio al tiempo en que circulaban las monedas de los referidos emperadores. Además, su dibujo, aun cuando no deba calificarse de malo, no puede sostener la competencia con los que se construian en el período de apogeo del arte romano, como es fácil verlo, comparándolo con los descubiertos en Pompeya, por ejem-

(1) Art. poet., v. 180.

plo, el de la Casa del Fauno, así como con otros de nuestro mismo país, construidos antes de que dicho arte se declarase en decadencia. Esta consideración limita la época del monumento en lo antiguo, como las monedas lo limitan en lo moderno. Corroboran del mismo modo la limitación en lo antiguo, las faltas en la escritura, la poca firmeza en la ortografía y aun en la figura de los caracteres, pues unas mismas letras tienen diferentes trazos, cuyos defectos si bien se echan de ver en todos tiempos, fueron mucho más raros en la época de esplendor del arte y de las construcciones romanas.

En 1860 se descubrió en Reims un mosaico que representa juegos del circo. El autor que lo describe hace notar que estos asuntos era frecuente reproducirlos en la cerámica y en las pinturas murales, durante los siglos II, III y IV. Si dicho mosaico fuese de uno de estos tres siglos, ofrecería la particularidad de presentar una cenefa parecida á la del nuestro ó iguales los arabescos que se observan en ambos. (1)

Digamos ahora dos palabras para establecer las relaciones del mosaico con el todo de que formaba parte. Para poder desentrañar este punto, hay que rastrear primero lo que pudo ser aquel todo, y antes de hacer aplicación de las luces que se puedan sacar de la arquitectura de la época, debemos sentar los hechos que resultan de nuestras propias investigaciones. ¿Cuáles son estos hechos? Por desgracia están envueltos en el misterio que con tanta frecuencia acompaña á los hallazgos de esta especie. Sin embargo, gracias á la espontaneidad del propietario, que nos ha manifestado todos sus adelantos y aun todas sus esperanzas; gracias á la diligencia de la Comisión, que no ha cejado en la tarea de las interrogaciones; podemos decir que el monumento musivo que nos ocupa no será el último que se descubra; que en

(1) Illustration française, 1862, p. 208.

época, quizás no lejana, volveremos á tener ocasion de aplaudir la amabilidad y la buena correspondencia que hemos hallado en el dueño de la finca, cuando al continuar las excavaciones aparezca una extension de mosaico, tal vez de igual superficie que la del descubierto. Por otra parte, hay quien participó á la Comision para que ésta lo pusiera en conocimiento de la Academia, la existencia de un pilon que sospecha pudo ser un *impluvium*. La multiplicidad de paredes, su espesor, el área en que están esparcidos los varios restos, todo prueba, desde luego, que se trata de una construccion arquitectónica de importancia.

Como no ha habido hasta ahora el método suficiente en las excavaciones, y como estas tenian por exclusivo objeto el descubrimiento del mosaico, ha de ofrecer insuperables dificultades el señalar el trazado completo de aquella importante morada.

Por su situacion en medio del campo, apartada de todo despoblado conocido, de todo centro de antigua poblacion, debemos por necesidad calificarla de *villa*.

¿Cuál es la disposicion arquitectural seguida en la mayoría de las *villas* romanas? Lo que no nos han podido decir las excavaciones, ni el exámen directo de la finca, nos lo dirán tal vez los que se ocupan extensamente de esta materia.

Varron hace derivar la palabra *villa* de *vehendo*, como quien dice *vehilla*, porque á ella llevaba los frutos el colono y de ella los sacaba para venderlos. (1)

Columela divide la *villa* en tres partes, de las cuales da á la primera el nombre de *urbana*, á la segunda el de *rustica* y á la tercera el de *fructuaria*.

La *rustica* era aquella en la cual habitaban el colono y su familia y en donde guardaba los aperos de labranza; la *urbana* (*prætorium*) era la que servia de morada al dueño, y

(1) De re rústica, lib. I. cap. II.

se llamaba así por su mayor lujo y comodidades que la asemejaban á las construcciones urbanas; la *fructuaria* era aquella que se destinaba para la guarda y conservacion de los frutos.

Entre las varias dependencias que figuraban en la parte *rustica*, debemos hacer mencion de la *bubilia* para los bueyes y *equilia* para los caballos. Entre las de la *fructuaria*, hay que citar las *apothecae* donde fermentaba el vino, *torcularia* donde se exprimía dicho caldo así como el aceite, las *cella olearia* y *vinaria* que servían para la conservacion de ámbos, el *horreum* para guardar el grano, y la *oporothea* para depositar los demás frutos; la parte *urbana* reunía el bienestar y el lujo de las casas de las ciudades, estando rodeada de jardines y pórticos, hasta llegar al mayor grado de magnificencia.

Cuando el fausto y la ostentacion se apoderaron de los corazones de los epicúreos patricios romanos, se dieron estos á imitar cuanto habían hecho los griegos, y aun llegaron á superarles. Varron echa en cara á sus compatriotas la manía que denomina filohelénica, y realmente tenía motivo para ello, como lo veremos al dar una pequeña muestra de lo que se llegó á reunir en algunas quintas romanas que por su celebridad se han hecho históricas.

«Los elegantes, dice, y los filohelénicos no creerían poseer una *villa* si no pudiesen ostentar en ella muchas cosas construidas ó nombradas al estilo griego; una antecámara, *προκότων*, una sala de ejercicios, para la lucha, *παισίστρα*, un vestuario, *ἀποδυτήριον*, un peristilo, una pajarera, *ὄρνιθόν*, un estanque para las aves acuáticas que llamaban *amfibia*, *ἀμφίβια*.»

Digamos algo de las particularidades de algunas *villas*.

Lúculo tenía en una de ellas una *πινακοθήκη*, *pinacotheca*; en la de Baya hizo una galería que iba desde el mar al es-

tanque, de manera que el agua de éste se renovaba dos veces al día por la maréa.

Hortensio mostraba en la suya estanques donde cada pez costaba tanto como un caballo de carrera; bajo ningun pretexto se servían á la mesa; se les alimentaba con otros peces menudos pescados exprofeso, y cuando estaban enfermos se les curaba al par de los esclavos.

En Herculano se desenterró una hermosa casa de campo, cuyo jardin se extendia hasta el mar y estaba adornado por un estanque lleno de peces que terminaba en semicírculo. Al rededor se veían compartimientos á modo de plataformas, ornadas de columnas de ladrillo enlucidas con una capa de yeso; sobre de ellas se apoyaban vigas que introducían el otro extremo en la pared, formando así en torno del estanque un emparrado; debajo de él habia divisiones, ora triangulares, ora en semicírculo, para lavar y para bañarse. Entre las columnas se veían bustos de mármol y estátuas femeniles de bronce. Del jardin de esta quinta han salido las esculturas más preciadas del riquísimo Museo borbónico, (1) que tanto debe á nuestro Cárlos III, bien conocido por su amor á la arqueología y á las bellas artes.

No acabaremos esta enumeracion sin decir algo de las famosas *villas* de Plinio, de las cuales, sinó temiéramos traspasar los límites que nos hemos propuesto, podríamos dar muy detalladas noticias, por tener á la vista las dos cartas de este autor, dirigidas una á Gallo y otra á Apolinar, en las cuales describe minuciosamente la disposicion y las preciosidades de ambas, hasta el punto de que los arquitectos han podido rehacer los planos de las mismas con grandes probabilidades de exactitud. (2)

La situada en el Laurentino tenia vistas deliciosas al

(1) Cantú. Historia universal, tomo VII, Arqueología.

(2) Véase L. Raynaud, *Traité d' Architecture*, tomo II. París 1858.

mar, á los bosques y á los jardines; en unos puntos corria un aire fresco para templar en verano los ardores de la temperatura, al paso que en otros habia donde guarecerse al aire libre de la inclemencia de los vientos, aprovechando el calor directo y reflejo del sol. Y, como si esto no bastara, habia medios perfeccionados de calefaccion para el invierno y espléndidos baños de agua fria y caliente para el verano, con aposentos anejos para recibir despues del baño los aromas de las plantas olorosas y salutíferas; habia tambien lugares destinados al bullicio y otros tan quietos y retirados donde no llegaba el ruido de los demás habitantes. Entre las diferentes dependencias dignas de mencionarse, hay que citar el atrio, el patio rodeado de pórticos, la sala de los festines, el comedor ordinario, la biblioteca, la sala de recepciones, el juego de pelota, el invernáculo, varios salones, gabinetes y dormitorios, el crypto-pórtico, muchas galerías, jardin, *parterre* y casa rústica, cuya última pieza formaba las delicias del dueño.

Respecto de la situada en Toscana, cerca del Apenino, nos ocuparemos más especialmente de los accesorios que la adornaban, para no incurrir en repeticiones entreteniéndonos en la enumeracion de las piezas. Tenia un magnífico *parterre* cruzado por calles formadas de recortado boj el cual terminaba por una rampa en la que habia, hechas de matas del mismo arbusto, una serie de figuras de animales opuestas las unas á las otras. Entre estos compartimientos serpenteaba el acanto. Al rededor habia una avenida rodeada de una verde cerca recortada de diversas maneras, desde donde se pasaba á un paseo cubierto, dispuesto en forma de circo, cuyo centro estaba ocupado por los bojes y los arbustos, formando los más caprichosos dibujos.

Delante de una de las fachadas de la *villa* se presentaba á lo lejos el hipódromo. Estaba éste abierto por el centro, y á primera vista se descubria toda su área. Su recinto lo cons-

tituían unos plátanos, cuyos troncos rodeados de yedra, prestaban un verdor que se combinaba con el de las hojas más elevadas de los árboles. Desde el tronco de los mismos, la yedra trepaba á lo largo de las ramas y, pasando de un árbol á otro, parecía unirlos entre sí, mientras que sus piés estaban rodeados de boj es y de laureles, que confundían su sombra con la de los plátanos. El hipódromo afectaba una línea recta, pero á su extremo tomaba la de semicírculo. Los cipreses plantados en el circuito, producían una sombra intensa y negra. Allí desembocaban varias calles circulares, que por su extremo opuesto terminaban en un gran cercado de boj recortado de mil caprichosas maneras, presentando en su superficie, con caracteres fáciles de leer, ya el nombre del dueño, ya el del artífice que lo había trabajado. Veíanse también alternativamente árboles frutales y arbustos cuya forma simulaba la de pequeños linderos. Después se encontraba un sitio de aspecto campestre que contrastaba con la regularidad precedente, estando su centro ocupado por plátanos más pequeños. Seguían luego grupos de acanto, configurados de varios modos, entre los cuales los había que trazaban diversos nombres.

Al extremo un emparrado, sostenido por cuatro columnas de mármol de Carysto, daba sombra á una sala de festines campestres cuya mesa y camas eran de marmol blanco. Debajo de éstas el agua se escapaba en diversos chorros, como si estuviese oprimida por el peso de los convidados, cayendo en un gran pilon de marmol pulimentado que llenaba sin rebosar jamás, gracias á un oculto tubo de desagüe. Cuando se comía en este paraje, los platos más sólidos y el principal servicio se ordenaban sobre los bordes del pilon, mientras que los manjares más lijeros se servían sobre el agua puestos en fuentes en forma de barcos y aves acuáticas, que flotaban en la superficie. En frente brotaba un surtidor que recibía y despedía sin cesar la misma agua.

Delante de esta sala habia otra dependencia campestre ataviada con no ménos lujo y rodeada de iguales atractivos y comodidades, sirviéndose entrambas de mútuo embellecimiento.

De todo lo expuesto anteriormente se deduce de una manera clara que no habia un trazado uniforme que sirviese como de pauta para la edificacion de las *villas*, sinó que, al contrario, los planos de ellas variaban segun las necesidades, gustos, caprichos y recursos de su dueño; notándose, sin embargo, que en las de cierta importancia abundaban los peristilos, galerias y pórticos, cuyas dependencias suelen presentar, entre otras varias, estas dos circunstancias que se relacionan con nuestro propósito: una planta rectangular y una serie de columnas.

Rectangular es nuestro mosaico, ladrillos circulares apropiados para la ereccion de columnas, como las que hemos citado al hablar de la *villa* de Herculano, se han encontrado junto á él, al hacer las excavaciones: ahora bien, fundados en estos datos y en la importancia que debió tener la *villa* del llano de Gerona, tal vez no se nos calificaria de atrevidos si resolviéramos la cuestion que motiva las presentes disquisiciones, diciendo que el mosaico formaba el solado de una galería del atrio ó del peristilo.

Si nos fuese lícito adelantar algo más en el terreno de las conjeturas, estudiaríamos la diferencia de nivel que hay entre el mosaico descrito y los restos de otro, de que ya hemos hablado y que se hallan más superiormente colocados, debajo de la pared que limita el huerto de la finca por la parte Norte. Si el nivel general y dominante fué el de estos últimos restos, cosa que solo podrán poner en claro las excavaciones ulteriores, entonces el desnivel de la dependencia de que formaba parte el mosaico, objeto de la presente Memoria, sería preciso que tuviera alguna razon que lo explicase lógicamente, con tanto más motivo, cuanto

que tratándose de una llanura, no lo explican de ningun modo las exigencias, ni los accidentes del terreno.

¿Esta razon no podria ser la de dar más fácil acceso á un caudal de agua que procediera de un punto más ó ménos distante? En tal caso este caudal de agua ninguna explicacion más lógica podria tener que la de que sirviese para proveer los baños, cuya conjetura aparece aun más verosímil si recordamos lo que queda dicho al hablar de los asuntos representados por los mosaicos, segun las piezas de que formaban parte; no creemos que se haya olvidado que la representacion de las carreras de caballos se destinaba principalmente al adorno de las piezas adjuntas á los baños. Nada más diremos del mosaico en relacion con el todo de que formaba parte, reservándonos ampliar cuanto dejamos expuesto, el día que el Sr. Conde de Bell-lloch nos proporcione nuevos datos con la continuacion de sus excavaciones.

Con respecto al estado material de esta joya arqueológica, creemos cumplir con nuestro deber diciendo la verdad toda entera, sin ambajes ni rodeos, no solo en bien de la ciencia, sinó en el de la persona que lo posee.

Como puede verse por el grabado, el mosaico presenta grandes lagunas, que disminuyen su cohesion y que son otras tantas brechas abiertas á la accion de las inclemencias atmosféricas; además de las lagunas, tiene hundimientos muy considerables, grietas en algunos puntos, desaparicion del cemento en varios, de suerte que las piedras se disgregan con facilidad y con la lluvia y el viento cada una se va por su lado. Ultimamente, las ráfagas de aire, gran instrumento de la naturaleza para la diseminacion, han depositado en la tierra que llena las lagunas semillas de mala yerba, que han germinado y arraigado con facilidad cubriéndolas de maleza.

Los artífices á quienes el citado señor Conde confió el desempeño de los preparativos para la traslacion, fueron poco afortunados, y gracias que el dueño se apercibió con

tiempo de lo que sucedía, mandándoles suspender su trabajo; que á no ser así, los desperfectos que ocasionaron hubieran sido aún de mayor cuantía.

De lo dicho se desprende, que las dificultades para la traslacion del mosaico han de ser insuperables, y que es muy factible, casi seguro, que si ésta se intenta, sino se pierde por completo, se echará á perder de una manera lastimosa tan preciado monumento para la historia de la dominacion romana en nuestra provincia; fuera de que, antes de terminarse las excavaciones, antes de saber lo que ellas todavía pueden dar de sí, es posible que en dia no lejano se vea con dolor la inconveniencia de haber separado lo descubierto hasta hoy de lo que se puede descubrir mañana. Si cada hallazgo de por sí puede alcanzar una importancia relativa, su conjunto, guardando la misma situacion y relaciones que tuvo tantos siglos ha, la lograría mucho mayor para los que estudian estos objetos desde un punto de vista generalizador y científico.

Un cobertizo que lo guareciese de la lluvia, y un cercado que le pusiese al abrigo de los visitantes indiscretos, una limpieza esmerada, y, si tanto nos fuera dado pedir, una restauracion para conservar lo existente, sin desfigurarlo con postizas añadiduras es lo que nos atreveríamos á aconsejar y someter á la ilustrada consideracion de su dueño.

Estas precauciones son tanto más de desear, cuanto que apesar de conocerse en España tres mosaicos que representaban carreras de caballos, uno en Itálica, descrito y publicado por M. A. de Laborda, (1) otro en Barcelona, del que nos ocupamos al hablar del arte musivo en general, y últimamente el del llano de Gerona, solo éste está en condiciones de ser salvado, pues tenemos entendido que los otros dos, sinó se han perdido por completo, estan en la actualidad muy deteriorados.

(1) Véase Romey, Historia de España, Tomo I, págs. 146 y 193.

La importancia que tiene el mosaico Bell-lloch para la historia local de Gerona, durante la dominacion romana, es imposible de desconocer. Todos sabemos lo poco que los historiadores y geógrafos se han ocupado de la antigua *Gerunda*. Hablan de ella, solo para citarla, los itinerarios antiguos, Tolomeo, que fija su graduacion, y Plinio. Ahora bien; su importancia hay que deducirla de sus monumentos, no solo de los descubiertos y que puedan descubrirse en su recinto, sinó tambien en sus inmediaciones.

Por ellos debemos creer que la tenia mayor de lo que haria sospechar el silencio de los escritores antiguos. Hasta hoy se conocen varios lienzos de muralla, que permiten calcular aproximadamente su recinto; vestigios de varias puertas, cabe una de las cuales se encontraron, al hacer un derribo, algunos fustes de columnas, pedazos de pilastras, y fragmentos esculturales, entre ellos dos cabezas unidas por el occipucio, que se conservan en el Museo provincial, y otra que posee un particular, todo de piedra arenisca; algunas lápidas interesantes, una, la ya citada de M. J. Philip-po, geográfica, y, por fin, dos sarcófagos paganos de mármol blanco y otros seis de los primeros tiempos del cristianismo. El mosaico Bell-lloch completa la serie de monumentos enumerados, añadiendo uno de un género nuevo para la arqueología de Gerona, de los más valiosos é importantes, el cual, unido á los anteriormente enumerados, da una idea mucho mejor que la que formaríamos si solo nos atuviéramos á la escasez de noticias de los escritores citados.

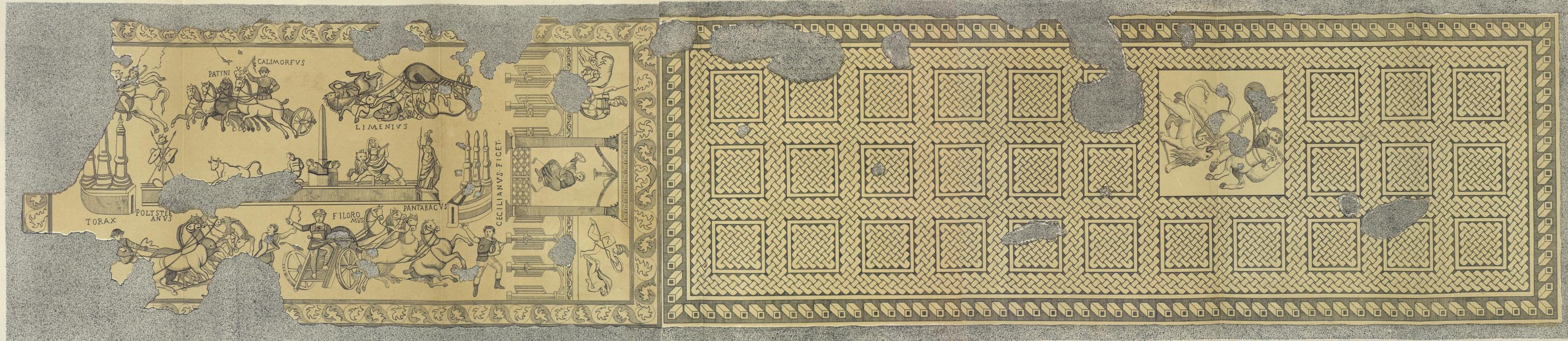
Si escalonamos, partiendo de Gerona, la *villa* del llano, los enterramientos que se hallaron hace algun tiempo en la heredad contigua, el sepulcro de Vilablareix, que se conserva aun en pié apesar de su mal estado, y los restos antiguos, como son monedas, fragmentos de cerámica, etc., que frecuentemente aparecen en Estanyol; tal vez podríamos sospechar la existencia de una vía provincial, ó sea

de un ramal que, partiendo de la carretera militar, fuese por la orilla derecha del Ter á parar á Ausa, capital de la region ausetana, á que nuestra ciudad pertenecia.

Con lo dicho damos por terminado nuestro cometido, esperando que las Academias á las cuales va dirigido este trabajo se dignarán dispensar los muchos yerros en que la Comision habrá incurrido, pudiendo, sin embargo, contar en todas ocasiones con el mismo deseo de acierto que la guía constantemente y con el mismo afan de secundarlas en los altos fines de sus respectivos institutos.

¡Ojalá que el hallazgo que ha puesto la pluma en manos de la Comision no sea el último y que otros, tanto ó más importantes para la Historia, le den ocasion de probar su buen celo! ¡Ojalá, tambien, que en tal caso se halle asistida y patrocinada por Diputaciones provinciales tan amigas de los adelantos científicos como la presente, que se apresuró á votar recursos para que se sacase una magnífica copia del mosaico destinada á nuestro Museo, para imprimir esta memoria y costear el grabado que la acompaña!

Estos sacrificios, por los cuales creemos de nuestro deber reiterarle las gracias, redundan siempre en bien de la provincia, como lo prueban la aficion cada dia creciente que en ella se desarrolla hácia los estudios históricos, los donativos que sin cesar recibe el Museo provincial, el respeto que va mostrando el pueblo á los restos arqueológicos y el interés, característico de los paises cultos, con que mira el más pequeño descubrimiento.



Dibº y Litº por J. Serra y Pausas

Lit. Vidal, Domo 29.

MOSAICO ROMANO DESCUBIERTO EN 13 DE MAYO EN LA TORRE DE BELLOCH, LLANO DE CERONA.

Escala de 1 por 20
 1 metro