

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA DECORACION DE *VILLAE* DEL *TERRITORIUM EMERITENSE*: MUSIVARIA Y ESCULTURA

José María Álvarez Martínez
Trinidad Nogales Basarrate

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

El estudio del *territorium emeritense*, hasta hace poco tiempo prácticamente no acometido¹, ha interesado en los últimos años a un buen número de investigadores, quienes en base a los documentos conocidos: hitos terminales, epígrafes de la tribu *Papiria*, fuentes documentales del período clásico y de época árabe, consideraciones geográficas, han intentado una aproximación a esa entidad territorial que tanto impacto causó a los agrimensores de la época².

1. Sólo leves referencias a los datos proporcionados por los gromáticos se apreciaban en los estudios que sucintamente abordaban el tema.

2. Sobre el asunto, véase fundamentalmente: A. García y Bellido, «Las colonias romanas de Lusitania». *Arqueología e Historia*, VIII, pp. 1 ss.; L. García Iglesias, «Notas sobre el panorama económico colonial de Augusta Emerita». *Revista de la Universidad de Madrid*, XX, nº 74, pp. 7 ss.; R. Wiegels, «Zum Territorium der augusteiche Kolonie Emerita». *M.M.*, 17 (1976), pp. 258 ss.; R. Corzo, «In finibus emeritensium». *Augusta Emerita*, Madrid, 1976, pp. 217 ss.; G. Forni, «La tribu Papiria di Augusta Emerita», *Augusta Emerita*, Madrid, 1976, pp. 33 ss.; E. Cerrillo Martín de Cáceres y J. M. Fernández Corrales, «Contribución al estudio del asentamiento romano en Extremadura. Análisis espacial aplicado al S. de Trujillo». *Norba* 1 (1980); Id., «Un ejemplo de relación campo-ciudad. La distribución espacial de los mosaicos romanos en Lusitania». *Norba* 2 (1981); E. Cerrillo Martín de Cáceres, «La villa romana de 'La Cocosa' y su área territorial. Análisis de un asentamiento rural romano». *VI Congreso de Estudios Extremeños. Arqueología*, Madrid, 1983, pp. 89 ss.; P. Sillières, «Centuriation et voie romaine au Sud de Mérida: Contribution á la délimitation de la Bétique et de la Lusitanie», *Mél. Casa de Velázquez* 18 (1982), pp. 437 ss.; J. G. Gorges, «Interaction rurale et réseau routier en zone eméritaine: Convergences et divergences». *Les voies anciennes en Gaule et dans le mde romain occidentale. Caesarodunum XVIII* (1983), pp. 413 ss.; R. López Melero, «El territorio de Lusitania en sus aspectos jurídicos». *Actas de las II Jornadas de Metodología y Didáctica de la Historia (Historia Antigua)*, Cáceres, 1984, pp. 75 ss.; A. M. Canto de Gregorio, «Colonia Iulia Augusta Emerita: Consideraciones en torno a su fundación y su territorio». *Gerion*, 7 (1989), pp. 149 ss.

Uno de nosotros³ también se refirió a algunos aspectos del *territorium emeritense*, sobre todo a la consideración más o menos precisa de sus límites, que se conservaban, con alguna reducción (zona de Badajoz) y algunos añadidos significativos, todavía en el siglo X, en la *kura* de la Mérida de entonces.

Así las cosas, bien que con muchas lagunas aún en la configuración de los espacios del *territorium*⁴, y en cuanto su organización, estructurada como sabemos en *praefecturae*, se ha podido ir conociendo mejor la realidad de esta vasta extensión territorial que se adjudicó a los augustanos.

En cuanto al hábitat rural, se han realizado estudios, la mayoría muy parciales, de algunos de los establecimientos rurales que surgieron en el mismo. Son conocidas varias excavaciones de *villae*, a las que nos referiremos con posterioridad, que han desvelado interesantes aspectos de su esquema y organización.

El resultado de las investigaciones, afortunadamente conocido en su mayoría, refleja una visión muy incompleta del fenómeno de la ruralización del territorio y se circunscribe a zonas muy determinadas. Efectivamente, a excepción de los casos de la villa de «La Cocosa» y de la de «Los Términos» en Monroy, el resto es conocido en una mínima parte, y casi siempre en lo que atañe a la vivienda del *dominus*, la *pars urbana*, pues la aparición de un pavimento musivo fue la que originó la correspondiente campaña de excavaciones, por lo general abandonada una vez que se salvaron los pavimentos.

Consideraciones generales sobre la implantación rural romana en el territorio de *Emerita*, de acuerdo con los datos conocidos, han sido abordadas por varios especialistas. Gorges, en 1979, realizó su conocido estudio general sobre los establecimientos agrícolas hispanos y prestó atención a los extremeños, especialmente a los ubicados en los alrededores de *Augusta Emerita*⁵. Por su parte, Cerrillo se ocupó de manera general del panorama agrario de la Extremadura romana⁶. Fernández Corrales, por fin, es autor de una interesante obra de conjunto sobre el asentamiento romano en Extremadura, con valiosas aportaciones acerca de la organización del territorio⁷, cuestión ésta abordada en reciente trabajo⁸.

De lo conocido, se desprenden interesantes datos para comprender el mundo rural en el que se veían inmersos los augustanos. Al tiempo, es fácil apreciar cómo son varios los aspectos que se nos escapan.

3. J. M. Álvarez Martínez, «Algunas observaciones sobre el *territorium emeritense*». *Homenaje a Samuel de los Santos*, Albacete, 1988, pp. 185. Queremos hacer constar, como ya lo hemos hecho en otra ocasión, a propósito de este trabajo, que realizamos una incorrecta lectura de uno de los hitos terminales de Valdecaballeros, cuyo texto, antes legible, fue transmitido por el sacerdote Sánchez Rubio, en primera mitad del siglo pasado, y que, a pesar de que remitimos la oportuna corrección a la editora del Homenaje a D. Samuel de los Santos, nunca se publicó. Efectivamente, como notó el Dr. Stylow, se hacía referencia al consulado de Vespasiano (cfr. pp. 186-187 de nuestro trabajo).

4. Nos parece muy interesante la idea de María Paz García y Bellido de la posible ubicación del *lucus Feroniae* en los alrededores de Alcuéscar (cfr. «Las religiones orientales en la Península Ibérica: documentos numismáticos, I», *AEspA* 64 (1991), pp. 69 ss. y especialmente pp. 73-75).

5. J. G. Gorges, *Les villes hispano-romaines*, París, 1979, passim.

6. E. Cerrillo Martín de Cáceres, *La vida rural romana en Extremadura*, Cáceres, 1984.

7. J. M. Fernández Corrales, *El asentamiento romano en Extremadura y su análisis espacial*, Cáceres, 1988.

8. M. Villanueva Acuña, «Problemas de la implantación agraria romana y la organización del territorio en la Península ibérica en el Alto Imperio», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Hª Antigua*, IV, 1991, pp. 319-350.

En las líneas que siguen queremos centrarnos, aunque con brevedad y en espera de estudios más meditados, como en una primera lectura, en la consideración de algunos pormenores de la decoración de ciertas *villae* del territorio colonial, concretamente en lo que atañe a las parcelas de musivaria y escultura, de las que contamos ya con ilustrativos ejemplos.

Nos ocuparemos de los ejemplos masivos más notables, es decir, de los que ofrecen las *villae* situadas en los alrededores de *Augusta Emerita*: «La Navilla», «El Hinojal», «El Pesquero», «La Vega», «Panes Perdidos», y las de «La Cocosa» y «La Atalaya» en Santa Marta de los Barros, estas dos últimas ya más alejadas de la capital.

En el análisis de los pavimentos de mosaico será fácil apreciar, como ya se ha puesto de manifiesto⁹, la clara y lógica influencia de los talleres emeritenses, que ahora empezamos a determinar, cuyo radio de acción habría que situar más allá de los límites del *territorium emeritense*¹⁰, y otras cuestiones relativas al gusto de los grandes propietarios en la elección de los motivos iconográficos.

Es conocida, en parte, sobre todo por las prospecciones llevadas a cabo por Gorges¹¹, la campana de Mérida y zonas más inmediatas. Se ha prospectado una buena parte de la pértica sur del territorio, sobre todo la comarca de Barros y concretamente el espacio que media entre las *mansiones* de *ad Sorores* y *Perceiana*, área bien comunicada y perpendicular al río Anas, no navegable. Se han podido registrar setenta lugares con muestras de implantación rural en torno a los 30-40 kilómetros de Mérida, cifra en verdad importante, si tenemos en cuenta la extensión de los *fundi*. Toda la zona prospectada, por el material recogido en superficie, nos ofrece un horizonte entre los siglos I y V d.C.¹²

Por lo que atañe a pavimentos de mosaico, en ese espacio existen *villae* que han proporcionado interesantes conjuntos y otras, aún no excavadas, que podrían ofrecerlos con largueza. Veamos los ejemplos más significativos¹³.

En el paraje de «La Navilla», sito en la dehesa de Campomanes, en las inmediaciones del embalse de «Cornalvo», aparecieron en unas excavaciones practicadas en 1970 por José Álvarez Sáenz de Buruaga las ruinas de una villa, que proporcionó un pavimento de mosaico, aún inédito, de planta rectangular rematado

9. J. Lancha, «Les ateliers de mosaïstes éméritains: essai de définition». *Les villes de Lusitanie romaine*, París, 1990, pp. 277 ss.

10. Se ha dicho que la influencia de los talleres emeritenses, probablemente, no pasó de los límites de la campiña augustana, pero la consideración de nuevos ejemplos, como el representado por los mosaicos de la casa romana de «El Pomar» en Jerez de los Caballeros, van aclarando poco a poco la zona de acción de los referidos talleres. Cfr. J. Álvarez Sáenz de Buruaga-J. M. Álvarez Martínez y F. G. Rodríguez Martín, «La casa de 'El Pomar'. Jerez de los Caballeros». *Cuadernos emeritenses*, 4, Mérida, 1992, pp. 73 ss.

11. J. G. Gorges, «Prospections archéologiques autour d'Emerita Augusta. Soixante-dix sites ruraux, enquête de signification». *Hommage à Robert Etienne*. Publications du Centre Pierre Paris, 17, París, 1988, pp. 215 ss.

12. J. G. Gorges, *art. cit.*, p. 221.

13. Obviamos otras *villae* con interesantes conjuntos masivos, pero aún no bien conocidos. Entre ellas las del «Pozo de la Cañada», junto a Guareña (J. R. Mélida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925, I, n.º 1575), «Perales» en Arroyo de San Serván, «Cabezo de las Pilas», en las inmediaciones de Torremejía (J. G. Gorges, *art. cit.*, p. 230), Santiago de Bencaliz, cerca de Casas de Don Antonio (E. Cerrillo Martín de Cáceres, «Santiago de Bencaliz, un asentamiento rural en la Vía de la Plata» *N.A.H.* 13 (9182), pp. 165 ss.) y otras de los alrededores de Badajoz como «Torrebaja» y «Las Tomas» (J. de C. Serra Rafols, «El poblamiento del valle medio del Anaas», *R.E.E.*, 1945, pp. 267 y 270-271) y Bótoa (A. Covarsí, «Extremadura artística. Las exploraciones arqueológicas de Bótoa», *R.C.E.E.* IX, 1 (1955), pp. 287 ss.

en ábside (de un posible *stibadium*), que comprendía una banda de enlace de color blanco, una cenefa de rombos con peltas y un tapiz con marco de cable sencillo, motivo empleado para individualizar los temas del cuadro central que comprendía una sucesión de cuadrados, con motivos de relleno en el interior de cada uno de ellos, trapecios y rectángulos. El espacio semicircular, separado de la parte rectangular por un meandro de grecas y cable, casi perdido, muestra el mismo tipo de decoración del cuadro central.

El pavimento, en estudio, claramente del siglo IV, presenta afinidades estilísticas con otros emeritenses, entre los que cabe citar los de la calle de Concordia¹⁴.

Muy conocidos son los pavimentos hallados en la villa de «El Hinojal» en la dehesa de «Las Tiendas», en el término municipal de Mérida también, y que fue excavada entre los años 1972 y 1974¹⁵. Los mosaicos, 8 en total, componen un conjunto de excepcional importancia; son obra de un destacado taller emeritense y muestran motivos netamente emparentados con las producciones de la época atestiguadas en Mérida¹⁶.

Entre los motivos figurados destaca la representación de una Nereida cabalgando sobre un monstruo marino (*ketos?*) (fig. 1). Se trata en este caso de una de las habituales representaciones de componentes del *thiasos* marino, individuales, o a lo sumo de dos, como en el caso de «La Cocosa», o de tres figuras, propias de los siglos finales del Imperio y alejadas, por lo general, de las abigarradas y completas representaciones del cortejo marino de Neptuno, características de los primeros siglos¹⁷, y de las que Mérida ofrece un ejemplo, aunque no de la calidad del Mosaico de Neptuno de Itálica¹⁸.

Otros pavimentos con motivos figurados que queremos considerar son el de los peces, muy destruido¹⁹, que se relaciona en cuanto a su esquema con los de «La Navilla» y Concordia ya aludidos, y en cuanto a su temática, con el de la «Casa del Anfiteatro», probablemente su modelo más próximo²⁰, y que influyó claramente en el pavimento del *oecus-triclinium* de la casa de «El Pomar»²¹, y los de tema cinegético, los más importantes del conjunto.

En uno de ellos²² (fig. 2), aparece un cazador, a izquierda, montando un brioso corcel, quien, tras una desafortunada carrera, ha logrado alcanzar a una pantera y la golpea mortalmente en el lomo. La escena se sitúa sobre fondo blanco en disposición de imbricaciones de escamas. La figura del cazador es característica de

14. J. M. Álvarez Martínez, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*. Monografías emeritenses, 4. Mérida, 1990, n.º 7 y 8, pp. 53 ss.

15. J. M. Álvarez Martínez, «La villa romana de 'El Hinojal' en la dehesa de 'Las Tiendas'», Mérida *N.A.H. Arqueología*, 4 (1976), pp. 435 ss.

16. Los de carácter ornamental (J. M. Álvarez Martínez, «La villa de 'El Hinojal'», pp. 446-449) muestran afinidades con varios pavimentos, en cuanto a motivos y esquemas.

17. Sobre el tema, véase: L. Neira Jiménez, «Acerca de las representaciones de thiasos marino en los mosaicos romanos tardo-antiguos de Hispania», *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía. Antig. crist.*, VIII, 1991, pp. 513 ss.

18. Se trata del pavimento de la calle Pizarro que parece algo más tardío que el de Itálica. Cfr. A. Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid, 1978, n.º 7, láms. 8-10. En él alterna la composición bitonal con la policromía.

19. J. M. Álvarez Martínez, «La villa de 'El Hinojal'», n.º 4, p. 449.

20. A. Blanco, *op. cit.*, n.º 30, p. 43.

21. J. Álvarez Sáenz de Buruaga-J. M. Álvarez Martínez - F. G. Rodríguez Martín, *op. cit.*, pp. 84-87.

22. J. M. Álvarez Martínez, *art. cit.*, n.º 5, pp. 451-452.



Fig. 1. *Detalle del cuadro con Nereida. Villa romana de «Las Tiendas» (Foto Barrera).*



Fig. 2. *El cazador de la pantera. Villa romana de «Las Tiendas». (Foto Barrera).*

la época postconstantiniana a la que pertenece y muestra ese aire casi irreflexivo que se observa en otras composiciones del momento, entre ellas la del cazador del mosaico emeritense de *Marianus*²³.

La escena, acaso identificable con la de una notable cacería en un posible *paradeisos*, respira un aire oriental muy claro, con el caballo al «galope volante» que es característico de los mosaicos de caza de Antioquía²⁴.

Otro lance cinegético, este ya claramente identificado con la vida cotidiana que se desenvolvía en torno a la *villa*, lo ofrece el mosaico del *oecus*²⁵, donde en un cuadro central aparece un cazador, probablemente una representación del propio *dominus* de la *villa*, que viste túnica bordada y clámide y calza *fasciae crurales*, en el momento de asestar con su *venabulum* un golpe mortal a un jabalí (fig. 3). La escena es conocida y se repte en numerosos pavimentos de «aire africano». En torno a ella se sitúa la representación de las cuatro Estaciones.

Este pavimento se relaciona claramente con el excepcional mosaico de la calle Holguín de Mérida, hasta el punto de que ambos parecen salidos de un mismo taller²⁶: la manera de tratar el fondo con imbricaciones de escamas, la representación de la común vestimenta que ambos cazadores ostentan, el tipo físico, la forma de dibujar el paisaje... todo ello aboga por la consideración de que se trata de un mismo taller.



Fig. 3. Escena de la cacería del jabalí. Villa romana de «Las Tiendas». (Foto Barrera).

23. J. M. Álvarez Martínez, *Mosaicos de Mérida*, nº 14, fragmento 2, pp. 83-84.

24. Es lo que expresábamos en su momento. Cfr. J. M. Álvarez Martínez, «La villa de 'El Hinojal'», p. 452 y G. López Monteagudo. «La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo». *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía*. *Antig. crist.*, VIII, 1991, p. 498.

25. J. M. Álvarez Martínez, «La villa de 'El Hinojal'», nº 7, pp. 452-456.

26. J. M. Álvarez Martínez, *Mosaicos de Mérida*, nº 14, pp. 79 ss.

Otra *villa* interesante, aunque imperfectamente conocida, es la de «La Vega» en el término municipal de Puebla de la Calzada, donde en septiembre de 1971 se recuperó un pavimento de composición ornamental múltiple con motivos geométricos y florales y la representación de dos palomas picoteando unas bayas. Lo peculiar de este mosaico, que corresponde al siglo IV d.C., es que ha conservado la firma de su artífice, *Dexterus, cognomen* que parece corresponder a un liberto²⁷.

La *villa* de «La Cocosa», excavada por don Esteban Rodríguez Amaya a partir de 1945 y dada a conocer por Serra Ráfols²⁸, es, probablemente, uno de los ejemplos mejor documentados del país en cuanto a establecimientos agrícolas. Allí, por lo que conocemos, aparecieron dos mosaicos: uno en lo que Serra Ráfols llama *oecus*²⁹, con cuadro central perdido y con escenas en el campo de animales dentro de laurea (un équido y un oso) y una perdiz en un espacio rectangular, y otro en las dependencias termales.

Es este último el mejor conservado de los varios que existieron en la *villa*. Parece que correspondía al *tepidarium*. En el pavimento se desarrollaba una composición de tema marino, por desgracia hoy incompleta, cuya figura central resultaba ser un tritón en actitud de marcha a derecha, con un timón en la mano y haciendo sonar una *buccina* (fig. 4).



Fig. 4. El Tritón de la villa romana de «La Cocosa». Diputación Provincial de Badajoz.

27. El mosaico está aún inédito y depositado en el Museo Arqueológico Provincial, donde lo estudiaremos próximamente. Unas notas sobre el mosaista cfr. J. Lancha, «Les mosaïstes dans la vie économique de la Péninsule Ibérique, du Ier. s.a. IVe s.: état de la question et quelques hypothèses». *Mel. Casa de Velázquez*, T. XX (1984), p. 51, fig. 4.

28. J. de C. Serra Ráfols, *La villa romana de la dehesa de 'La Cocosa'*, Badajoz, 1952.

29. J. de C. Serra Rafols, *op. cit.*, pp. 54-55, láms. VIII-IX.

Otro asentamiento considerable del *territorium emeritense* era el de «Panes Perdidos» en plena Tierra de Barros y término de Solana, que fue excavado en parte por García Sandoval en los meses de mayo y junio de 1963³⁰. Lo allí descubierto se redujo a dos habitaciones al mismo nivel y separadas por un muro de mampostería. La habitación más pequeña, de planta rectangular, proporcionó un mosaico de tipo ornamental y la mayor otro de tema figurado. Ambos pavimentos son estudiados por nosotros actualmente.

El ornamental ofrece en el cuadro central una composición de rombos y cuadrados y bandas con diversos asuntos muy característicos de la zona en el siglo IV d.C.

El mosaico figurado es de mayores proporciones que el anterior y presenta una banda de enlace de teselas blancas, un marco de cable que sirve para delimitar motivos en el tapiz. Las escenas que presentaba este notable pavimento se ven muy perdidas en la mayoría de los casos.

Lo conservado se reduce a cuatro cuadros con representación de cazadores, probablemente el mismo *dominus* en varios lances cinegéticos. En el mejor conservado aparece el cazador con la vestimenta tradicional (túnica corta con *orbiculi* y clámide) y con las bridas del caballo en su mano derecha y con un *venabulum*, en la izquierda, con el que acaba de dar muerte a una cierva, que yace en un segundo plano torpemente conseguido. La composición, algo esquemática, se enmarca perfectamente en un paisaje bien insinuado con la presencia de dos árboles, uno a la derecha del espectador y otro, no conservado totalmente, a la izquierda (fig. 5).



Fig. 5. Escena cinegética. Villa romana de «Panes Perdidos». (Foto Barera).

30. E. García Sandoval, «Villa romana del paraje de 'Panes Perdidos' en Solana de los Barros (Badajoz)». *AEspA* XXXIX, nº 113-114 (1966), pp. 194-196; Id., «Villa romana del paraje de 'Panes Perdidos' en Solana de los Barros (Badajoz)». *R.E.E.* XXIV, 1 (1968), p. 135.

El estilo del pavimento, el tipo iconográfico del cazador, el tratamiento del paisaje, el segundo plano desmañadamente conseguido, nos lleva inmediatamente al ya referido pavimento de la calle Holguín, a la escena del cazador *Marianus*, sin duda el propietario de la casa³¹ (fig. 6). Podríamos ver, por consiguiente, una influencia clara del magnífico taller emeritense, si no fue obra del mismo, en el conjunto de mosaicos de «Panes Perdidos».

Otro cuadro, al menos, de los cuatro de tema cinegético, repetía el mismo asunto ya descrito.

En cuanto a las otras figuras que se han conservado, destacamos la de un Eros alado, desnudo, aunque con manto, que avanza resueltamente llevando la mano derecha levantada y sosteniendo un cesto colmado de frutos. Parece la representación de un *karpos*³². Por fin, otra figura conservada es la de un personaje femenino sedente, que viste túnica roja ceñida a la cintura y que parece sostener en sus manos una madeja de lana. Posiblemente, si no es otra cosa, se trate de una representación de la *domina* de la *villa* ejerciendo una de sus habituales tareas domésticas, tal y como reflejan otros pavimentos africanos, entre ellos los del *dominus Iulius* de Cartago y el de Tabarka³³.

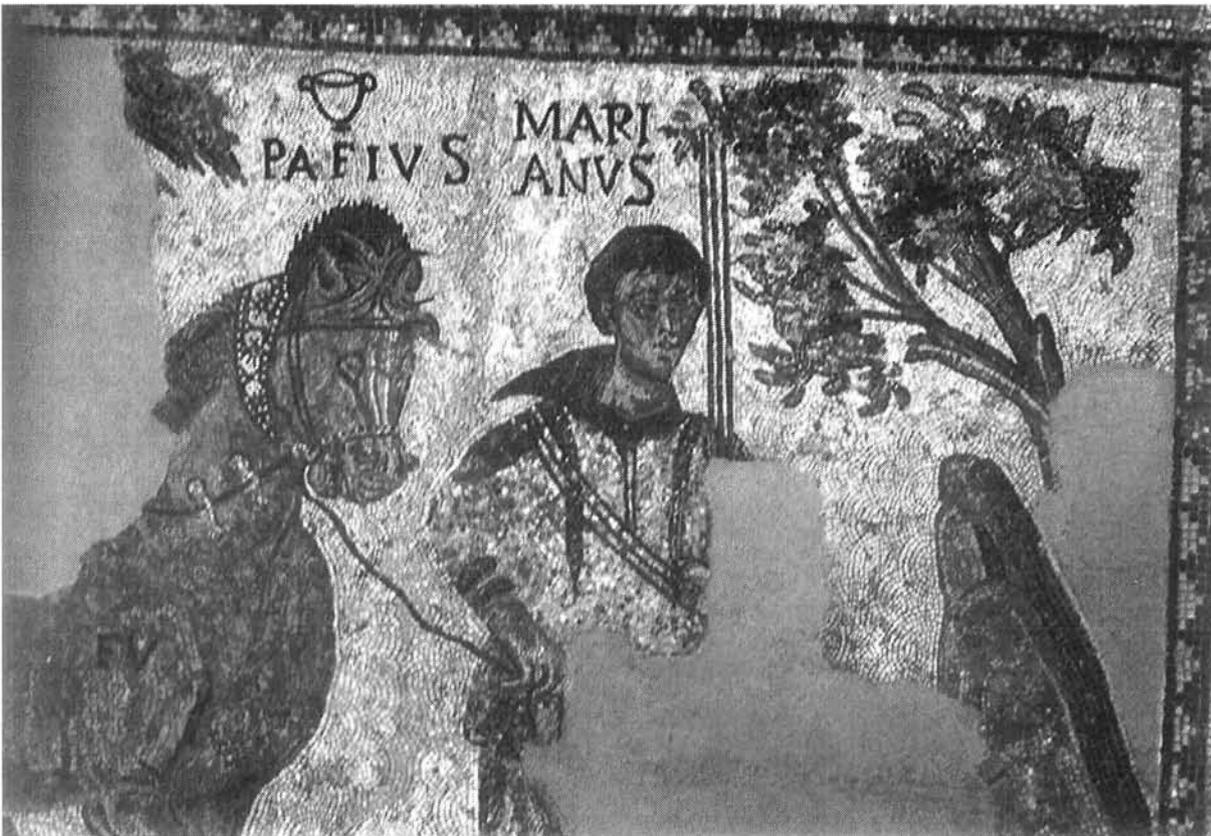


Fig. 6. Mosaico con representación del cazador Marianus. Calle Holguín (Mérida). (foto Barrera).

31. J. M. Álvarez Martínez, *Mosaicos de Mérida*, nº 14.

32. L. Abad Casal, «Iconografía de las estaciones en la musivaria romana», *Alberto Balil in memoriam. Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía*, Guadalajara, 1990, pp. 21-23.

33. K. M. Dunbabin, *The Mosaics of the Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, p. 119, lám. XLIII, figs. 109 y pp. 122-123, lám. XLIV, fig. 111. En el mosaico del *dominus Iulius* hay una alegoría de las Estaciones que probablemente también se representaba en el mosaico de «Panes Perdidos».

Finalmente, nos referimos a dos notables ejemplos, los proporcionados por las *villae* de «El Pesquero», cerca de Badajoz y la de «La Atalaya», junto a Santa Marta de los Barros.

En la *villa* de «El Pesquero», a partir de 1983 viene excavando Rubio Muñoz y desde entonces se ha podido exhumar parte de la zona central de la casa, atacada por las acometidas del río Guadiana, y donde se han podido estudiar interesantes estancias de singular arquitectura en cuanto a plantas y de carácter claramente bajoimperial³⁴. Los mosaicos hasta el momento aparecidos, de excelente calidad, responden a esquemas ornamentales y a interesantes motivos figurados.

Queremos fijarnos especialmente en el excelente pavimento con el tema de Orfeo rodeado por diversas especies de animales.

El mosaico, de gran extensión, es en realidad una alfombra con tres partes bien diferenciadas:

- a) composición de círculos y cuadrados
- b) el cuadro de Orfeo
- c) sucesión de octógonos separados por cuadrados.

El cuadro central (fig. 7), el que nos interesa, está incompleto y se configura por medio de un marco de listeles y cable de dos cabos. En el se inscribe un octógono formado por una guirnalda de laurel. Dentro del octógono se disponen Orfeo y los animales agrupados en torno a él, casi en círculo y en varios planos. El trabajo es excelente, con un cierto esquematismo, sobre fondo claro de imbricaciones.

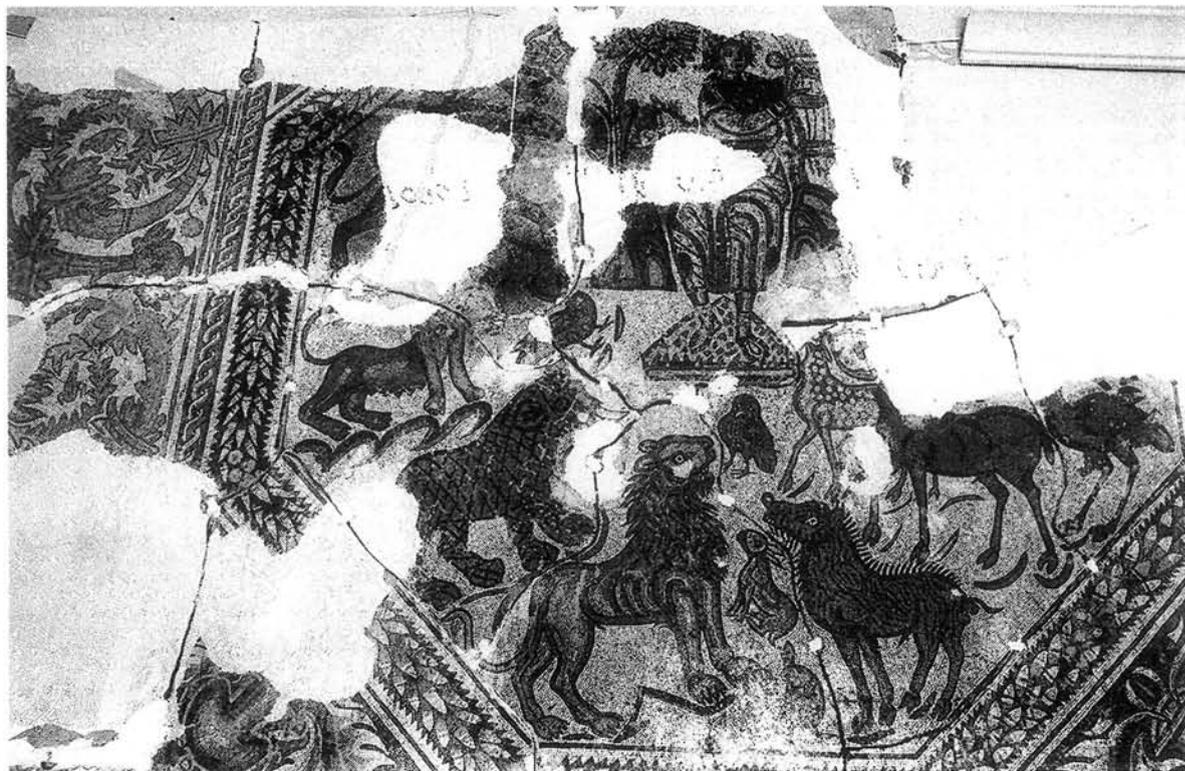


Fig. 7. Representación de Orfeo. Villa romana de «El Pesquero». (Foto Barrera).

34. Una síntesis acerca de las estructuras halladas cfr. L. A. Rubio Muñoz, «Excavaciones en la villa romana de 'El Pesquero' (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz). Campañas de 1983 y 1984». *Extremadura arqueológica*, I, pp. 187 ss.

Las especies representadas son león, sierpe, tortuga, conejo y jabalí en el plano inferior. En una segunda altura: elefante, lechuga, gamo, ciervo y avestruz. Interesante resulta la representación en el tercer plano de una esfinge alada sobre curvas sinuosas que simulan una zona montañosa; junto a ella, un cisne.

Finalmente, en la parte superior del mosaico, dos animales muy perdidos, un león y una pantera, al parecer.

Todas las especies que figuraban a la izquierda de Orfeo, a partir de la segunda altura, se han perdido igualmente.

La iconografía de Orfeo responde al modelo tradicional y su figura, como es la norma, aparece enmarcada por sendos árboles, mientras que la figuración de las especies animales aparece muy bien conseguida, con un gran sentido realista. El cuadro corresponde claramente al tipo II b de Stern y se puede fechar en la mitad del siglo IV d.C.³⁵.

Otro mosaico con el tema de Orfeo es el proporcionado por la denominada *villa* de «La Atalaya» en Santa Marta de los Barros. El pavimento, excavado en 1925, se halla hoy en el Museo de Badajoz, casi totalmente perdido.

Por la fotografía realizada entonces y por la descripción de Mérida, podemos reconstruir la escena que figura en el mosaico. Dice Mérida: «El Príncipe Tracio aparece sentado con la pierna derecha extendida en graciosa actitud y con la lira de múltiples cuerdas en el lado izquierdo, sobre un soporte; lleva gorro frigio, túnica y clámide abrochada sobre el hombro derecho. A él acuden y le rodean un ciervo, una pantera, aves y peces...». El tipo es igualmente similar al de «El Pesquero», es decir, corresponde al II b de Stern y su cronología es pareja³⁶.

Del análisis y observación de estos pavimentos referidos se desprenden así, en una primera lectura, algunos datos de interés que explicamos.

En primer lugar, por los análisis petrográficos que hemos realizado de los mosaicos en el caso de «El Hinojal», Santa Marta de los Barros y «La Navilla» se aprecia el empleo sistemático de material característico de los talleres emeritenses. Es, también, el caso de los mosaicos de la casa de «El Pomar» en Jerez de los Caballeros, obra de los talleres de Mérida como decíamos.

Todos los pavimentos considerados corresponden a la etapa final de las *villae*, es decir, en su gran mayoría al Bajo Imperio. Hasta el momento, no podemos consignar ninguno anterior al período³⁷.

En cuanto la técnica de ejecución, habría que destacar la pervivencia de la fórmula bitonal en varios pavimentos, entre ellos los de «El Hinojal», en los que alterna con la policromía, característica que se aprecia en otros mosaicos emeritenses³⁸.

Los esquemas y motivos descritos son repetición de lo ya conocido en los mosaicos augustanos y así es posible ver ciertas afinidades ya señaladas. Por ejemplo, el mosaico de «La Navilla» es similar a otros emeritenses, quizá del mismo taller que ejecutó los hallados en la calle de Concordia.

35. J. M. Álvarez Martínez, «Nuevos documentos sobre la iconografía de Orfeo en la musivaria hispanorromana». *V Coloquio Internacional sobre el Mosaico Antiguo*, Bath, 1987 (en prensa).

36. J. M. Álvarez Martínez, «La villa romana de 'La Atalaya' en Santa Marta de los Barros (Badajoz)». *V Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1976, pp. 113 ss.

37. Es claro que hubo otros momentos anteriores en la evolución de nuestras *villae*, desde el siglo I d.C. por lo menos. Es lo que hemos podido apreciar en la *villa* de «El Hinojal» y también lo ha hecho Gorges en otros lugares cfr. art. cit., *passim*.

38. J. Lancha, «Les ateliers de mosaïstes éméritains: essai de définition». *Les villes de Lusitanie romaine. Hierarchies et territoires*, París, 1990, pp. 280-281.

Resultan claras ciertas afinidades entre los pavimentos de la vila de «El Hinojal» y otros de la ciudad, tanto en motivos como en técnicas de ejecución. En el mosaico de los peces las similitudes ya han sido señaladas.

Más claridad, por lo ya estudiado, podemos expresar para los mosaicos figurados. Se observa cómo en el territorio existe una predilección por ciertos temas, alguno de los cuales no es en modo alguno extraño como el de las representaciones del *thiasos* marino, propias de las estancias termales o las de tema cinegético muy extendidas también, pero ya no es tan frecuente el tema de Orfeo, que prolifera, y de qué manera, en el área emeritense.

Las representaciones del *thiasos* marino en la zona augustana, si bien no muy numerosas³⁹, sí están bien representadas y responden, como hemos adelantado, a la consideración individual, o en pequeños grupos de miembros del *thiasos*. Se trata de figuraciones ajustadas al modelo tradicional con matizaciones muy peculiares, propias de una escuela o de una región determinada, como denota el caso de la «La Cocosa», donde la representación de las olas se hace en forma de F, como sucede en otros lugares de nuestra geografía⁴⁰.

Un tema, normal por otra parte en la época, pero muy del gusto de los terratenientes emeritenses era el de la caza. Desprovisto este tipo de representaciones de su carácter mitológico y heroico como muestran numerosas pinturas y mosaicos de la época helenística, el tema se democratiza a partir del siglo III d.C.⁴¹. Así lo vemos, precisamente, en el cazador de «El Hinojal» en su lucha cuerpo a cuerpo con un jabalí⁴². Se trataría, como en el caso del mosaico de *Marianus* de la calle Holguín de Mérida y el de «Panes Perdidos» de la figuración del *dominus* de la *villa* mostrando a sus invitados un lance comprometido en su actividad favorita y haciendo gala, con el simbolismo que quieren alcanzar estos pavimentos, de sus virtudes y su valor a la manera de los antiguos héroes que demostraban cumplidamente sus dones a través de ejercicios cinegéticos.

En cuanto a consideraciones estilísticas, pensamos que, en principio y a falta de un estudio más detenido, se puede precisar una afinidad, si no queremos hablar de unidad de taller, más comprometido en estos momentos, entre los pavimentos de «El Hinojal» y el de la calle Holguín, y el de «Panes Perdidos», aunque en este caso estaríamos más legitimados para hablar de influencias del taller, por las razones antes enunciadas.

Finalmente, para concluir estos comentarios iconográficos, un apunte sobre los pavimentos de Orfeo.

Ya referíamos en otro lugar⁴³ que uno de los temas más repetidos en la música hispanorromana, en los asuntos mitológicos, era el de Orfeo encantando a

39. No consideramos en este tipo de composiciones las que nada tienen que ver directamente con el *thiasos*, como la representación de diversas especies marinas como muestran los mosaicos de la «Casa del Anfiteatro», el de *Baritto*, o el de «El Hinojal».

40. Sobre el mosaico del Tritón de «La Cocosa», véase: J. M. Álvarez Martínez, «El mosaico del Tritón de la villa romana de 'La Cocosa', *Homenaje a D. Martín Almagro Basch*, Madrid, 1983, pp. 379 ss.

41. G. López Monteagudo, «La caza...», pp. 497 ss.

42. El modelo estaba fijado ya en las tradicionales representaciones de Meleagro.

43. J. M. Álvarez Martínez, «La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispanorromanos», *Alberto Balil in memoriam. Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía*, Guadalajara, 1990, pp. 29 ss.

44. Con la duda del de Itálica, que Blanco y nosotros consideramos que puede identificarse así, aunque extraña la ausencia de otras especies, que no sean aves. Cfr. J. M. Álvarez Martínez, «La iconografía de Orfeo...», nº 1, pp. 31-32.

los animales a los sonos de su lira. Serían diez los mosaicos⁴⁴ aparecidos hasta el momento, de los que el 50 % correspondería al *territorium emeritense*, tres de la propia ciudad y los aquí referidos de las *villae* de «El Pesquero» y «La Atalaya». Todo ello constituye una evidente prueba del favor que dicho tema gozó en nuestra región durante el Bajo Imperio.

Las variantes iconográficas, según la clasificación de Stern, para nosotros válida con algunas matizaciones, se relacionan con los tres tipos, por lo que nuestra zona resulta ser la región más completa del mundo romano en cuanto a este tipo de representaciones. Por un lado, al tipo I, el que dispone la figura de Orfeo completamente separada de los animales⁴⁵, al II el que distribuye a los animales en «tropel» en torno al mítico personaje⁴⁶ y al tipo III, que concibe la representación en círculos concéntricos, ocupado uno de ellos por la figura de Orfeo con algún pequeño animal a sus pies, y otro u otros con los animales⁴⁷.

Dentro de los cánones de la figura de Orfeo, hay que notar que ésta no sufre variantes sustanciales y en la totalidad de las escenas responde al modelo frigio.

Resulta siempre complicado tratar de explicar la simbología de este tipo de representaciones y los intentos que se han hecho por aclararlo han sido numerosos: la difusión del orfismo, la oportunidad de poder representar un buen número de animales, tema siempre popular, el poder explicar la paz, el orden y la razón a través de la música, quizá el placer de poder representar un estado paradisíaco. Otros han querido ver en estas figuraciones un componente mágico, lo que pudiera ser cierto en algún caso⁴⁸, pero no parece responder este carácter a la generalidad.

Es probable que haya de todo un poco. Personalmente nos decantamos por considerar que el interés vino dado por la posibilidad de poder representar un verdadero *paradeisos* con un buen catálogo de animales llamativos para decorar ciertas estancias de la casa.

La consideración del contexto arqueológico, cuando aparece bien definido, puede ayudar a comprender algo mejor el problema. En el caso de la Península, la situación no es precisamente la óptima para aclararlo, puesto que los descubrimientos de los mosaicos de Orfeo se produjeron, en varios casos, hace algún tiempo y las excavaciones no se efectuaron con el rigor necesario. Sí en el caso de los mosaicos de «El Pesquero», el de «La Atalaya», e incluso en el de Itálica, hay una relación en cuanto a la ubicación del pavimento en una determinada estancia. Es interesante observar cómo los pavimentos extremeños y el italicense están situados junto un peristilo con *hortus*. Es el caso, entre otros, de Piazza Armerina, establecido en una *diaeta* junto a un jardín que venía a prolongar esa atmósfera casi idílica que siempre ofrece una zona ajardinada con sus fuentes. Serían pavimentos establecidos junto al peristilo, en habitaciones más o menos destinadas al ocio.

Y concluimos con ciertas apreciaciones sobre el estilo de los mosaicos analizados en la evolución del mosaico hispano.

45. Los mosaicos emeritenses de la ermita de la Piedad y del jardín del Parador Nacional de Turismo, cfr. J. M. Álvarez Martínez, *Mosaicos de Mérida*, nº 1, pp. 27 ss. y nº 4, pp. 49 y 51.

46. Mosaicos de «El Pesquero» y «La Atalaya».

47. Es el mosaico de la Travesía de Pedro María Plano, cfr. J. M. Álvarez Martínez, *Mosaicos de Mérida*, nº 3, pp. 37 ss.

48. El mosaico de Smirat.

En los pavimentos se nota la influencia o el propio hacer de los talleres emeritenses y las características que definieron este período tardío, en el que se ha considerado una fuerte influencia africana, quizá excesivamente valorada.

Es evidente que podemos hallar concomitancias entre los pavimentos emeritenses y los norteafricanos como ven diversos autores⁴⁹. Existen en los temas cinegéticos de Holguín, «El Hinojal», «Panes Perdidos» con numerosos paralelos en la zona de Cartago fundamentalmente. Peor no es menos cierto que, al igual, hay otras afinidades con los estilos y motivos tradicionales de raigambre itálica y con las producciones de la parte oriental del Imperio.

Lo itálico se detecta en la supervivencia de la técnica bicroma y en numerosos esquemas y motivos ornamentales y, en cuanto a lo figurado, en las representaciones marinas.

Lo oriental, a nuestro de ver, es claramente perceptible en la figura del cazador de la pantera de la villa de «El Hinojal» y en la escena de Orfeo de «El Pesquero». Efectivamente, en ambos cuadros, casi pinturas, se pueden atisbar los rasgos de la presencia oriental, bien perceptibles en Hispania desde el siglo III y que continúa, como un a constante, en el siglo IV: el gusto por lo pictórico, la especialidad, la búsqueda de los efectos volumétricos y el tratamiento ilusionista⁵⁰.

No nos debe extrañar esta influencia, cada día más valorada en nuestra misivaria, puesto que como es sabido las relaciones entre la Península y aquella zona durante el Bajo Imperio es continua y lo será en períodos posteriores, sobre todo en lo que atañe a la zona de Mérida⁵¹.

En cuanto a la filiación de los mosaistas remitimos a lo ya expresado por Lancha para el caso de las firmas atestiguadas en el *territorium emeritense*⁵². En lo que nos ocupa habría que mencionar a *Dexterus*, que firma el mosaico de «La Vega» y que probablemente es un liberto y en cuanto a un mosaista de posible raigambre oriental que trabaja en Mérida, donde por cierto se atestigua en siglos anteriores una comunidad de aquel origen muy pujante, en *Annus Ponus* o *Bonus* como quería Balil, que trabaja con los cánones y planteamientos ya referidos para el caso del mosaico de «El Hinojal», y cuyo *cognomen* parece corresponder al área greecoparlante.

Y estas son las breves consideraciones que podemos hacer de un tema aún no profundamente estudiado, pero al que dedicaremos nuestra atención en trabajos sucesivos, puesto que con ello queremos contribuir al mejor conocimiento del territorio augustano.

Respecto a la escultura del territorio emeritense relacionada con las *villae*, podemos enumerar varios problemas: En primer lugar, los hallazgos obedecen a causas fortuitas, generalmente excavaciones de urgencia, realizadas en frecuentes ocasiones con el único fin de recuperar las piezas. Son escasas las obras que han aparecido en una excavación sistemática y que no plantean dudas de localización.

49. K. M. Dunbabin, *op. cit.*, pp. 219 ss.; J. M. Blázquez et alii, «Influjos africanos en los mosaicos hispanos». *L'Africa romana. Atti del VII Convegno di Studio*. Sassari, 15-17 dicembre, 1989, pp. 675 ss.; J. M. Blázquez, «Arte y sociedad en los mosaicos de Augusta Emerita». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, número 72, primer semestre de 1991, pp. 193-194.

50. D. Fernández-Galiano, «Influencias orientales en la misivaria hispánica». *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico*. Ravenna, 1984, pp. 418-420.

51. G. López Monteagudo, «La caza...», p. 501.

52. J. Lancha, «Les mosaistes...», pp. 45 ss.

La mayor parte de las esculturas que podemos encuadrar en este grupo se hallan en los fondos antiguos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz y carecen de procedencia precisa⁵³.

Finalmente, también encontramos piezas descontextualizadas que, a tenor de sus rasgos morfológicos, intuimos proceden de *villae*. Con ellas sólo cabe elaborar hipótesis de trabajo en relación al tema tratado.

Otra asignatura pendiente para acometer el estudio de la plástica colonial estriba en la ausencia de análisis del material mármreo que se relaciona con las *villae*, cuestión que podría esclarecer aspectos de sumo interés, tales como la procedencia de la obra, su conexión con talleres locales o foráneos, así como la predilección por un tipo u otro de materia prima escultórica.

Con este panorama es difícil trazar la evolución de la escultura adscrita a este amplio territorio occidental. A diferencia de otras áreas peninsulares, como la Bética⁵⁴ o la Tarraconense⁵⁵, en las que los hallazgos permiten establecer una aproximación al problema en el territorio emeritense contamos con escasos fondos, la mayoría de ellos descontextualizados y aislados. Sería conveniente poder, en el futuro, contar con recopilaciones de conjunto al modo de las efectuadas en Italia⁵⁶.

Nuestro trabajo no pretende otra cosa que una primera lectura de la cuestión, que intentaremos inferir a través de las piezas analizadas a continuación.

LAR DEL TERRITORIO EMERITENSE (fig. 8)

Aparecida a fines del pasado siglo en las cercanías de *Emerita*⁵⁷. Se identifica con la personificación de un lar⁵⁸ y se fecha a mediados del siglo I d.C.⁵⁹.

La estatua es de tamaño menor que el natural, de 96 cm. de altura y con un plinto de 7 cm.

El material, tras su análisis de *visu*, parece ser de procedencia local, de las canteras de Borba-Estremoz: mármol de tonalidad marfileña y grano grueso.

El estado de conservación es mediano. Posee ciertas fracturas en la arista del plinto; ha perdido su brazo derecho, que se aplicaba aparte por pernio metálico, y le faltan trozos del brazo izquierdo y cornucopia. Se aprecian algunos desperfectos en el tejido del manto, túnica y rostro.

53. Agradecemos desde estas líneas a G. Kurtz Schaefer y Coronada Domínguez, Director y ayudante del Museo de Badajoz, la colaboración técnica y humana prestada para el estudio de los fondos que aquí incluimos.

54. A modo de Corpora basta citar los útiles trabajos de Luzón y León en sus «Esculturas romanas de Andalucía I, II, III y IV», en *Habis* 2, 3, 4 y 5; P. Rodríguez Oliva, «Ciclos escultóricos en la casa y en ciudad de la Bética». *Actas de la I Reunión de Escultura Romana en Hispania*. (En prensa); D. Vaquerizo, «La decoración escultórica de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)», *Ana Córdoba* 1, 1990, pp. 125-154.

55. E. M. Koppel, «La decoración escultórica del entorno de Tarraco», *Actas de la I Reunión sobre Escultura Romana en Hispania* (en prensa).

56. R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung Römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein, 1988.

57. El primero que dio noticia de su hallazgo fue T. Romero de Castilla, *Inventario de los objetos recogidos en el Museo de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, Badajoz, 1896, nº 4, pp. 50-51.

58. J. R. Mélida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925, Tomo I, nº 1, 469, p. 352, lám. CVIII, fig. 148; A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, nº 100, p. 105, lám. 81.

59. J. M. Álvarez Martínez, «Una estatua de Lar en el Museo de Badajoz», *RABM LXXVIII*, 2, pp. 869-872.



Fig. 8. Estatua de Lar del territorio emeritense. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. (Foto Barrera).

El personaje representado es un adolescente en actitud de marcha. La cabeza es de facciones redondas y llenas; aunque el rostro está muy erosionado, observamos con perfecta nitidez la tipología del cabello, compuesto por una banda frontal de rizos marcados y un sencillo esquema en la zona de la coronilla. Sobre la nuca se recoge el pelo en un moño bajo o coleta. Ciñe su cabeza con una laúrea muy esquematizada, de la que caen sendas cintas sobre los hombros.

Viste túnica corta, a la que se superpone un manto atado sobre la cintura o modo de faja y curzado por la espalda diagonalmente; los extremos del tejido caen delante en sendas bandas. El trabajo del plegado del paño está resuelto mediante esquemas técnicos muy primarios: incisiones paralelas y perpendiculares realizadas a bisel. Es curiosa la plasmación del movimiento lateral de la túnica, que forma un vuelo en los vértices mientras la zona central se adhiere a las piernas. Esta solución recuerda otros ejemplos similares⁶⁰, tratamiento un tanto estereotipado más próximo a la producción menor que a la plástica en bulto redondo⁶¹.

60. A. García y Bellido, *op. cit.*, nº 98 y 99.

61. A este respecto recordemos la innumerable serie de bronce de lares que repiten el uso mencionado, vid. Varios, *Bronces romanos en España*, Madrid, 1990, p. 234, nº 132 (aunque la descripción parece corresponder al número anterior); H. Menzel, *Die römischen Bronzen aus Deutschland. III. Bonn*, Mainz, 1986, nº 48 a 54, láms. 22 a 26; A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz. I. Augst*, Mainz, 1977, pp. 56-57, láms. 52-57; A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz. II. Avenches*, Mainz, 1976, pp. 30-33, láms. 14-16; Id., *Die römischen Bronzen der Schweiz. III. Westschweiz. Bern und Wallis*, Mainz, 1980, pp. 37-38, láms. 36-38; G. Faider-Feytmans, *Les bronzes romains de Belgique*, Mainz, 1979, pp. 79-80, láms. 44-45, nº 70-71.

En su brazo derecho, conservado hasta el codo por acoplarse en pieza aparte el antebrazo, llevaba una pátera y en el izquierdo la cornucopia bien repleta de frutos que salen por el extremo superior: espigas, piña, uvas, manzanas, nueces, higos, etc.

Las piernas articulan un pausado movimiento: la izquierda está exonerada mientras la derecha permanece recta. Calza botas de material, *endromides*, que le protegen la pantorrilla y dejan libres los dedos. Junto a la pierna derecha aparece un pequeño tronco que estabiliza la estatua. La base es una plataforma rectangular de acabado irregular y ligeramente desgastada, que en origen apenas se vería, ya que estaría embutida en mampostería que fijaría la obra.

La zona posterior muestra un relieve poco definido en su conjunto, lo que hace pensar en un punto de vista frontal en su origen.

La cronología concedida por su editor a la pieza⁶² se argumenta por la tipología del peinado, situado en los últimos julio-claudios. La banda rizada frontal y el recogido posterior en un mazo o coleta triangular nos recuerda el peinado que lleva el retrato emeritense de *Iulia Agrippina*⁶³. También se usa como paralelo un retrato infantil de Ostia en el Museo Nazionale romano⁶⁴, que tiene solución frontal de banda de rizos trepanados.

El prototipo, por otra parte ya definido⁶⁵, responde al del lar estante, bien conocido en la plástica doméstica menor⁶⁶.

ESTATUARIA PROCEDENTE DE TALAVERA LA REAL

Piezas de la villa romana de «El Carrascal».

Relacionadas con las importantes estructuras constructivas que dio a conocer García y Bellido en su día⁶⁷, identificadas como restos de una villa, se hallaron tres piezas escultóricas.

La primera de ellas es una cabeza de Eros en mármol blanco de buena factura (fig. 9). La posición del rostro está levemente girada a la derecha. Lleva el cabello largo en mechones ensortijados que caen lateralmente sobre los hombros, con leves muestras de trepanado en los extremos. La cara es de proporciones carnosas, destacando la forma almendrada de los ojos y el arco de las cejas. El tipo estatuaria, atribuido por Bellido a un grupo funerario, también es conocido en los contextos domésticos⁶⁸, existiendo buenos paralelos peninsulares⁶⁹.

La segunda cabecita pertenece a un Pan. También es de mármol blanco y, a pesar de la documentación gráfica con que contamos, parece de buena factura. Lleva trepanadas las pupilas de los ojos con un orificio central. Se trata de una

62. J. M. Álvarez Martínez, *art. cit.*

63. A. García y Bellido, *op. cit.*, nº 35, pp. 44-45, lám. 31.

64. B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano. I ritratti*. Roma, 1953, p. 79, nº 140.

65. J. M. Álvarez Martínez, *art. cit.*

66. Vid. algunos ejemplos en la nota 59.

67. A. García y Bellido, «La villa romana de El Carrascal (Talavera la Real)», *AEspA XXXVIII*, 1965, pp. 83-86.

68. E. J. Dwyer, *Pompeian domestic sculpture. A study of five pompeian houses and their contents*, Roma, 1982, p. 67, lám. XXII-84.

69. Se acerca bastante tipológicamente al Eros de Montemayor, a pesar de sus cronologías dispares. Cfr. J. M. Luzón y M. P. León Alonso, «Esculturas romanas de Andalucía III», *Habis* 4, 1973, pp. 261-262, lám. XVI.

pieza iconográficamente bien atestiguada⁷⁰. Por la técnica del modelado y relieve que presenta, podría colocarse en plena segunda centuria, al igual que la cabeza del Eros precedente.



Fig. 9. Cabeza de Eros. Villa romana de «El Carrascal». (Según García y Bellido).

La tercera y última pieza de la villa es una estatua incompleta femenina que viste túnica y manto, *chiton* e *himation* (fig. 10). Le falta la cabeza, que se aplicaba aparte en la cavidad efectuada en el extremo superior entre ambos hombros, posiblemente representando la fisonomía de una dama, su retrato.

La indumentaria nos permite encuadrar la pieza en el tipo estatuario de Tyche-Fortuna⁷¹, original del s. IV a.C. que prendió con gran fuerza en la plástica altoimperial romana. En la Península tenemos algunas variantes conocidas⁷², aunque en estatuaria de formato natural o mayor.

A nuestro juicio, la cronología de la estatua de El Carrascal se sitúa en la segunda centuria d.C.

En relación a la funcionalidad de estas tres obras tropezamos con innumerables elementos adversos: carecemos de un contexto preciso del hallazgo y tampoco conocemos la interrelación de las tres esculturas. Nos ayuda la similar cronología de todas, pertenecientes a la misma fase decorativa del entorno.

70. H. Wrede, «Pan und das Lederhalfter», *RM* 93, 1986, pp. 189 ss., láms. 62-77.

71. La clasificación realizada por E. Atalay para la estatuaria efésica es válida en iconografía icónica de ámbito funerario. Cfr. E. Atalay, *Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten*, Wien, 1989, pp. 91-94, nº 26-33, láms. 63-71.

72. A. García y Bellido, *op.cit.*, p. 202, nº 244, lám. 169; a. Balil, «Esculturas romanas de la Península Ibérica II», *BSAA XLIV*, 1978, pp. 349-351, lám. I, nº 15.



Fig. 10. Estatua femenina acéfala. Villa romana de «El Carrascal» (según García y Bellido).

La funcionalidad de la figura de Eros o putto puede ser múltiple⁷³. Su variedad simbólica no está reñida con la asociación práctica doméstica⁷⁴. La cabecita de Pan, dado su tamaño, formaría parte de un grupo mayor. ¿Estaría en conexión con la cabeza de Eros?

SILVANO DE TALAVERA (fig. 11).

En febrero de 1983 ingresó en el Museo de Badajoz⁷⁵ una estatua marmórea masculina identificada con Silvano. La procedencia de la obra es también el entorno de Talavera la Real, aunque desconocemos la localización exacta.

La estatua es de tamaño menor que el natural. Es incompleta, ya que está fracturada bajo ambas rodillas, y tiene numerosos golpes en las aristas; los antebrazos, trabajados aparte, se han perdido, y la cabeza tiene huellas de una fractura en el arranque del cuello.

El personaje desvía su cuerpo hacia la derecha, avanza esta pierna derecha mientras la izquierda se retrasa. Viste túnica corta, *chiton*, ceñida a la cintura, formando un *kolpos*; el escote es redondo y las mangas son también cortas. El plegado del tejido es sobrio, con ligeras concesiones al trépano en líneas paralelas.

Desde un hombro izquierdo cae la *nebris*, sobre la que sujeta numerosos frutos y flores. El extremo inferior de la piel animal se sujeta al costado de la figura

73. R. Stuveras, *Le putto dans l'art romain*, Bruxelles, 1969.

74. Son ilustrativos los ejemplos de Sperlonga, vid. B. Andrae, «Schmuck eines Wasserbeckens in Sperlonga», *RN* 83, 1976, pp. 287 ss., láms. 97-105; B. Conticello, «Di un putto marmoreo del Museo di Sperlonga», *RM* 83, 1976, pp. 311 ss., láms. 106-107.

75. Está ingresada en la colección permanente del Museo con el nº de inventario 10.804. Se expone en la Sala de Roma de dicho Museo.



Fig. 11. *Estatua de Silvano de Talavera la Real. Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (Foto Latova)*

por un vástago marmóreo sin esculpir del perfil, para evitar la rotura de esta zona tan frágil.

La identificación del tipo no plantea dudas: se trata de un Silvano⁷⁶, divinidad tutelar rural de carácter agreste y asociada a entornos domésticos⁷⁷.

En su iconografía abundan más los ejemplares de tipo maduro, barbado y desnudo⁷⁸, aunque tampoco faltan los ejemplos de estatuaria cercana a la que nos ocupa⁷⁹.

Lo más destacable de la estatua que estudiamos no es sólo el hecho de que sea una nueva representación de la divinidad en Hispania⁸⁰, sino el hecho de que la cabeza de la estatua responda a un retrato. A nuestro juicio, la escultura originalmente poseía una cabeza varonil, seguramente barbada al uso tradicional. Esta zona de la pieza, en momento posterior, se retalló.

Las huellas del trabajo inicial —cabello ensortijado y abundante— se aprecian en la zona de la coronilla. Las proporciones de dicha cabeza resultan evidente-

76. J. A. Child, s.v., «Silvanus», *Daremberg-Saglio*. T. IV, II, pp. 1341 ss.; C. Saletti, s.v. «Silvanus», *E.A.A. VIII*, pp. 296-297.

77. S. Skovgaard, «Silvanus and his cult», *Analecta Romana Instituti Danici II*, 1962, pp. 11-42; P. F. Dorsey, *The Cult of Silvanus. A study in Roman Folk Religion*, 1992.

78. En la Península Ibérica vid. A. Vázquez Hoys, «algunas consideraciones sobre Silvano en Hispania», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II*, 4 1991, pp. 107-130.

79. W. Amelung, *die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Berlin, 1903, I, nº 630, lám. 78, p. 735; V. Santa María Scrinari, *Sculture romane di Aquileia*, Roma, 1962, pp. 184-185, nº 556, ara dedicada a Silvano; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*. Tome IV. Paris, 1910, p. 29, nº 8.

80. Cfr. A. Vázquez Hoys, *art. cit.*, pp. 125 ss.

mente pequeñas en relación al cuerpo. Creemos estar ante un caso de pieza reaprovechada en un momento posterior a su ejecución. La cronología de la obra ronda la segunda centuria d.C., la resolución del vestido, el modelado y relieve con trépano así parecen confirmarlo.

¿En qué momento se efectúa la reelaboración de la obra? La clave está en la datación de la cabeza resultante.

La cabeza de la estatua tiene proporciones trianguliformes, la zona superior de la frente es sensiblemente mayor que la de la barbilla. Si se observa el rostro de perfil, podemos comprobar que es bastante plano, seguramente por la necesidad de retallar la barba. La nariz, que falta, estaría aplicada aparte, según deducimos del orificio central que hay en ella. El trabajo del cabello denota dos zonas bien distintas: el área de la coronilla, con bucles pastosos y rizados, y la región frontal de lisos mechones paralelos que forman un flequillo recto.

Es evidente que la calidad de la pieza no es homogénea, mientras que el cuerpo tiene un nivel bastante aceptable, en la cabeza éste es torpe y tosco.

El artífice de la reelaboración, consciente de su inferior nivel técnico, reaprovecha zonas de la cara y adapta las necesarias para transformar la fisonomía del personaje.

Además de la individualidad que tiene el rostro, no obstante el deficiente trabajo, podemos usar en defensa de su clasificación como retrato el hecho de que tan sólo la cabeza haya sufrido una intervención.

Las características tipológicas del retrato, fundamentalmente la disposición del cabello, encuadran la obra en la plástica tardorromana, concretamente en el momento constantiniano⁸¹, en el que se encuentra paralelos en los talleres de retratos funerarios emeritenses⁸².

Este retrato auna un doble interés: por un lado, es un ejemplo evidente de la perduración de los repertorios estatuarios en los entornos domésticos rurales emeritenses, por otro pone de manifiesto la existencia de género retratístico en las *villae*⁸³.

ESTUCOS DE «LA COCOSA» (fig. 12)

Entre los numerosos estucos recuperados en las excavaciones de la villa romana de «La Cocosa»⁸⁴ encontramos varias cabezas masculinas, además de motivos vegetales y geométricos.

Las cabezas se hallan seccionadas a la altura del arranque del cuello y denotan un punto de vista frontal por la tosquedad de la zona trasera. El rostro responde a unos cánones muy sumarios de óvalo facial alargado en el que se insertan los ojos, grandes y almendrados, la nariz, igualmente grande, y la boca, efectuada mediante una fisura central recta.

81. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts von Constantinus magnus bis zum Ende des Westreichs*, Berlin, 1933 (1978); H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des Spätantike Porträts*, Roma, 1965.

82. T. Nogales Basarrate, *Escultura romana emeritense: el retrato privado*, Salamanca, 1992 (Tesis de doctorado inédita), Cat. nº 86, lám. 84.

83. Hasta el presente no poseíamos ejemplos de retratos de particulares procedentes de villas del territorio emeritense.

84. J. de C. Serra Rafols, *op. cit.*

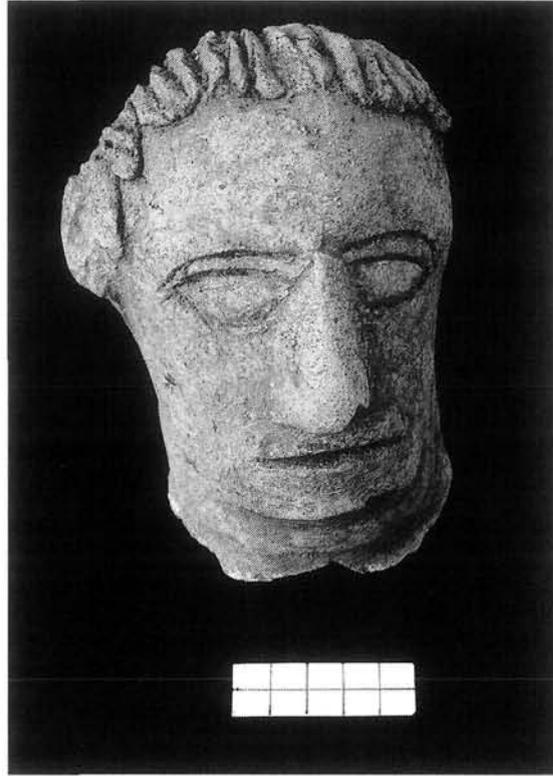


Fig. 12. Cabeza de estuco de la villa romana de «La Cocosa». Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (Foto J. Latova)

El cabello se realiza mediante lisos mechones que se peinan hacia atrás, recortándose en la nuca.

La factura de todas ellas es tan similar, que es lógico pensar que estamos ante producciones de un mismo taller artesanal. El editor fecha este conjunto en el siglo IV d.C., en plena sintonía con la datación de la villa⁸⁵.

Es cuando menos difícil identificar estas cabezas con retratos de personajes. Verdaderamente los rostros no parecen responder a ninguna persona concreta, ya que no evidencian signos de individualidad, sino estereotipos iconográficos de torpe solución.

Las obras que nos ocupan no debemos analizarlas desde la óptica de la producción altoimperial, con las que nada tienen en común. Las cabezas de La Cocosa han de situarse en el marco de la tardoantigüedad, en el momento en que los cánones clásicos transforman su lenguaje. Pierden las obras equilibrio compositivo y realismo formal, sin embargo ganan en simbolismo.

Es evidente que el fenómeno retratístico sufre a partir del siglo III d.C. un retroceso en la producción emeritense⁸⁶, y se produce un cambio en el soporte de los retratos: ahora aparecen numerosos retratos en mosaico y artes menores⁸⁷.

85. *Ibid.*

86. T. Nogales Basarrete, *op. cit.*, pp. 324-332.

87. Es complicado identificar en ciertas piezas un retrato fisiognómico, pero el simple hecho de aparecer textos epigráficos junto a los personajes plasma el deseo del autor y cliente de ser identificados.

No creemos que este cambio obedezca a cuestiones político-sociales⁸⁸, sino que son fruto de novedades en el gusto del cliente que siente predilección por otros géneros, como se demuestra al comienzo de este trabajo con la innumerable serie musivaria del siglo IV d.C.

¿Qué consecuencias podemos extraer tras el análisis de la estatuaria vinculada a las *villae*? Teniendo en cuenta que el material disponible es sólo una parte de lo que sería el total de la producción original, los resultados de esta primera aproximación al problema los centramos en:

1. Predomina la estatuaria menor ornamental, que mantiene idénticos ciclos decorativos al resto de la Península; no es factible determinar la preferencia por temas concretos.

2. Las obras provienen de talleres emeritenses, según inferimos del material empleado, aunque confirmaría esta hipótesis el análisis del mismo.

3. Se constata la presencia de variedad estatuaria: divinidades, retratos, etc...

4. Las secuencias cronológicas las establecemos: en el siglo II d.C. como el momento de mayor representatividad productiva, ampliándose la fase hasta el siglo IV d.C. en que cobra protagonismo el mosaico, y siendo la producción escultórica menor tanto numérica como técnicamente.

La incorporación de nuevos datos en el futuro nos permitirá realizar visiones globales que completen este panorama parcial de la ornamentación de las *villae* en el territorio emeritense.

88. J. Arce, *El último siglo de la España romana (284-409)*, Madrid, 1986.