

HALLAZGO DE NUEVOS MOSAICOS EN ÉCIJA (SEVILLA)

G. López Monteagudo
CSIC

S. J. Vargas Vázquez
UPO, Sevilla

S. Bravo Jiménez, J.M. Huecas Atenciano y L. Suárez Cano
Estudio de Arqueología

Resumen

La excavación arqueológica llevada a cabo en un solar situado entre las Calles Fernández Pintado y Elvira de Écija, han puesto al descubierto unos restos romanos de gran interés, entre los que destacan los dos mosaicos descubiertos, el de la venera y el del circo, que en el trascurso del presente trabajo procederemos a analizar y estudiar de manera exhaustiva y pormenorizada. Se trata pues de dos nuevos e interesantes pavimentos que se suman al rico patrimonio musivo de Écija y que por sus propias características y configuración suponen una absoluta novedad dentro del conjunto musivo de dicha ciudad.

Abstract

The archaeological excavation recently carried out in Écija (Sevilla), in a site between Fernández and Elvira streets, brought out some roman remains, among them two outstanding mosaics. Both of them are interesting and original pavements which came to complete the rich musive heritage of the roman city. In the present work we analyze and study them in detail.

* Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación HUM 2007-61878

La construcción en Écija, durante el mes de junio de 2010, de un bloque de viviendas en el solar sito en la C/ Fernández Pintado, esquina a la C/ Elvira, en la zona trasera del foro en la delimitación de la calzada, ha deparado el hallazgo de dos nuevos pavimentos musivos policromos en la *colonia Augusta Firma Astigi*, con importantes novedades respecto a lo conocido de Écija. Uno de ellos es un pavimento excepcional, como en realidad son todos los de Écija, y sorprendente, ya que se trata del primero relacionado con las actividades lúdicas, concretamente, con el circo, y el primero que va acompañado de inscripciones latinas. El otro mosaico tampoco desmerece, ya que su decoración a base de una venera es desconocida en la colonia astigitana.

Los límites físicos del propio solar, quedando gran parte de los restos arqueológicos bajo las calles aledañas y las casas vecinas, no han permitido proseguir la excavación de lo que probablemente fue una rica *domus* de época alto-imperial, definir sus estructuras arquitectónicas, ni descubrir en su totalidad el pavimento del circo y otros más que seguramente solarían la casa.

No obstante, se ha considerado de gran interés dar esta información, integrada por parte del Informe Preliminar de la Actividad Arqueológica, el estudio del mosaico de la venera, de la parte geométrica del mosaico del circo y, finalmente, de la escena figurada. A pesar de la escasez de los datos, estos han sido lo suficientemente elocuentes como para haber podido obtener unas conclusiones coherentes con lo ya conocido acerca de los mosaicos de la *colonia Augusta Firma Astigi*, enriqueciendo nuestros conocimientos acerca de aspectos que, hasta este momento, solo se habían atisbado a través de la epigrafía, como es la celebración de *ludi circenses*. A pesar de todo, somos conscientes de la limitación del estudio, marcada por las circunstancias del hallazgo, y dejamos abierta la investigación a la espera de nuevas intervenciones arqueológicas en la zona.

APUNTES SOBRE LA EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA REALIZADA EN LA CALLE ELVIRA Nº 3 C/V CALLE FERNÁNDEZ PINTADO Nº 5, ÉCIJA (SEVILLA). S. Bravo Jiménez, J.M. Huecas Atenciano y L. Suárez Cano

La realización de una Actividad Arqueológica Preventiva en un solar situado en la confluencia de las calles Elvira nº 3 y Fernández Pintado nº 5 en Écija, ha permitido documentar una serie de estructuras de época romana de especial interés que permitirán completar un poco más el conocimiento del urbanismo de la *colonia Augusta Firma Astigi* (Fig. 1).

En el entorno cercano donde se encuentra el solar se han realizado otras intervenciones arqueológicas en las que se pudieron constatar restos de especial importancia relacionados con los restos de edificios públicos anexos al foro romano.

Durante el desarrollo de la excavación arqueológica se han podido documentar varios niveles estratigráficos; el primero de ellos y de menor importancia se

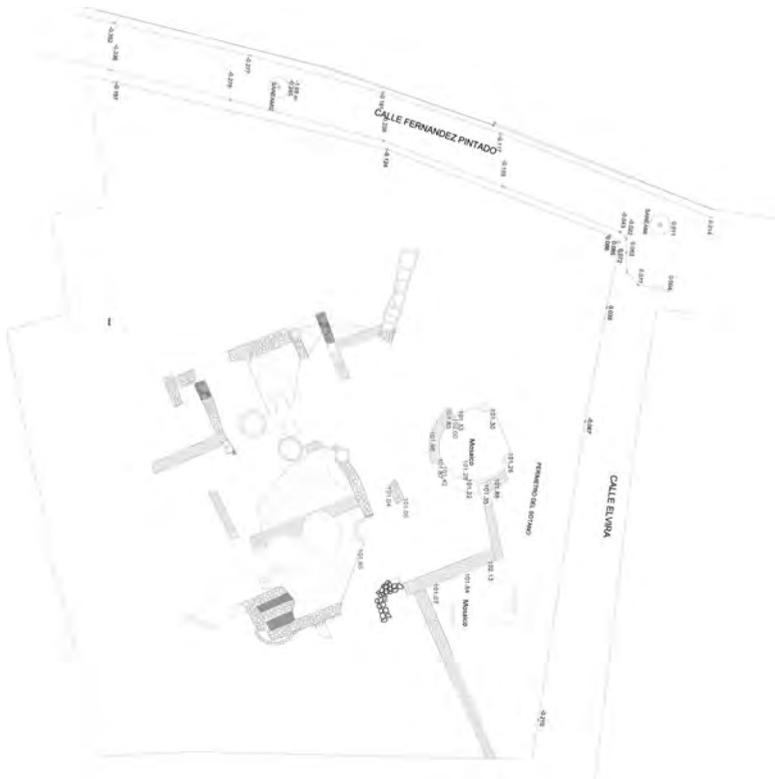


Fig. 1: Plano topográfico de la excavación. J. M. Huecas.

corresponde con la época contemporánea, en el que se documenta el derribo y las cimentaciones de las casas que se ubicaban anteriormente en el solar. En el siguiente nivel se han documentado una serie de estructuras murarias correspondientes, probablemente, al período moderno e islámico aunque su cronología queda por el momento sujeta al estudio de los materiales asociados a ellas, cuya finalización podrá concretar y definir las características de las mismas. El tercero de los niveles cronológicos se inserta ya en el período romano, en el que se puede documentar varios momentos. De ellos, el más moderno, se corresponde con un muro situado al oeste del solar, de muy mala factura y en el que se percibe la reutilización de piedras de la propia calzada romana. Los materiales asociados al mismo permiten encuadrar dicho muro entre los siglos IV y V d. C. El segundo momento de ocupación romana y quizás el más importante, se documenta en la práctica totalidad de los restos hallados en el interior del solar (*Fig. 2*), e incluye los dos mosaicos descubiertos. La adscripción cronológica de estos restos oscilaría entre la segunda mitad del siglo I y el siglo III d. C. a juzgar por la cerámica hallada en dicho nivel, marmorata documentada en la UE 186 y algunos restos de cerámica de borde ahumado, aunque todo ello hay que acogerlo por el momento con las reservas necesarias al encontrarse el estudio de las materiales en estado muy incipiente y teniendo en cuenta que, solamente la finalización del mismo podrá definir con mayor precisión las características y la cronología de los restos.



Fig. 2: Vista general de la excavación. Foto J. M. Huecas.

Así, el primer momento de ocupación del solar lo podríamos concretar desde esa segunda mitad del siglo I d.C. y se correspondería con una serie de muros que conformarían unas dependencias antiguas de la *domus* romana que se amortizan posteriormente con los restos de la estructura hidráulica documentada justo sobre ellos. Se trata de tres muros paralelos y uno transversal en dirección noreste que se asociarían a otra esquina documentada junto a los muros que conforman el cierre del espacio habitacional donde se ubica el mosaico con motivos circenses. Otro resto de muro que se podría asociar cronológicamente a este primer momento ocupacional es el hallado inconexo en la zona situada al noroeste de la estructura hidráulica. La adscripción funcional de estas estructuras aún no ha quedado perfectamente definida. No obstante, de forma preliminar y sin que se pueda establecer como definitiva, cabría también la hipótesis de establecer la alteración que ha sufrido la totalidad de la estratigrafía del solar por el elevado número de pozos ciegos que se han documentado (casi 41) como medida propiciadora de que haya habido una alteración también en los elementos fechatorios, en este caso la cerámica. Es por ello que, como decíamos, cabría la posibilidad de establecer una asociación clara entre los tres muros paralelos amortizados por la estructura hidráulica y esta misma y que dichos muros, teniendo en cuenta la cercanía que tienen unos con otros, hayan servido como una especie de cimentación para el contenedor de agua que tuvo encima. De todas formas sería una estructura aislada y que no nos permitiría hablar de termas o espacios dedicados al agua sino de un elemento puntual de uso probablemente doméstico. Si ello fuera así, tendríamos que retraer la fecha de gran parte de los elementos documentados en el solar hasta la segunda mitad del siglo I d.C. o bien aumentarla hasta llegar a finales del II o inicios del III d.C.

A pesar de lo expresado en el último párrafo debemos de establecer un segundo momento de ocupación que engloba la mayoría de los restos documentados en el solar como son la estructura hidráulica, los espacios habitacionales y los mosaicos que se han encontrado en su interior, en concreto dos (*Figs. 3 y 4*), que serán mejor descritos en los apartados siguientes. Dichos elementos se fechan por la tipología cerámica documentada a finales del II o inicios del III d.C.

El tercero de los momentos es bastante tardío y se concreta en un muro hallado al oeste del solar y cuya factura se basa en la reutilización de piedras de la propia calzada romana. Dicha calzada pasaba por ese límite oeste del solar dado la falta de espacios habitacionales que existe en la zona, aunque no se haya localizado ninguna piedra perteneciente a ella debido a su probable amortización en otras zonas de calzada o a su expolio por la falta de uso.

Los sondeos

Durante la Actividad Arqueológica Preventiva se realizaron tres sondeos denominados sondeos A, B y C.

Sondeo A

Este sondeo, con unas dimensiones de 4 x 3 metros, se realizó en la zona situada al sureste del solar. El primer nivel documentado en el mismo se relaciona con los restos del derribo, pavimentación y cimentación de la casa que ocupaba anteriormente el solar.

Bajo estos niveles reseñados se localizan una serie de estructuras murarias de ladrillos, pertenecientes a la parte inferior de la casa que ocupaba el solar, junto a unos grandes contenedores (tinajas) completamente cimentados, de los que al principio sólo se observa la boca, junto a estos elementos, se documenta un relleno de arcilla arenosa en el que se observan restos de cerámica contemporánea, moderna y romana, dicho estrato se encuentra muy alterado debido a la afección del solar en distintas épocas. La potencia de este nivel es de unos 0´60 metros.

La retirada de los restos anteriores, permitieron la localización de unos muros de sillarejos probablemente de época islámica asociados a un nivel de arcillas-limosas muy afectado a causa de la zanja realizada para la inserción de la tinaja, las cuales llegan a alcanzar los 1,90 y 2,50 metros de altura. Bajo estos restos, aparecen unos muros de ladrillos, de 1 metro de potencia, con restos de estuco y un suelo hidráulico de *opus signinum* que se corresponde con la estructura hidráulica citada anteriormente.

Sondeo B

Tal y como estaba previsto en el proyecto presentado, este nuevo sondeo se realiza al Oeste del sondeo A, en el suroeste de la zona de afección. Como en el sondeo anterior, lo primero que se documenta son los restos de la casa que ocupaba el solar antes de la excavación.

Junto a los restos de la casa, al mismo nivel, encontramos un muro de consistencia dura compuesto de arena, material constructivo diverso, cerámica y piedras apisonados, y con un nivel de arena amarillenta con piedras y cerámica apisonada de época moderna.

En un segundo nivel localizamos un pozo de agua, que se sitúa bajo el muro de época moderna UE 33 y su cimentación y un nivel sedimentario de arcillas

negruzcas que se encuentra justo por encima de los niveles romanos. Al mismo tiempo nos encontramos un nivel de quemado de poca potencia pero con muchas inclusiones que se localiza en la zona norte del solar y por encima del nivel de arcillas negruzca.

En este sondeo bajo el nivel sedimentario no encontramos evidencias de estructuras romanas aunque sí se percibe una mayor concentración de materiales romanos, muy revueltos y mezclado con materiales de otras épocas a consecuencia de las diferentes actuaciones realizadas en el solar.

Sondeo C

Como en los anteriores, lo primero que documentamos en este sondeo son los restos pertenecientes al derribo de la casa que ocupaba el solar. Sin embargo, y a diferencia con los otros, en este caso no encontramos los muros correspondientes de la casa derribada, en cambio, aparecen otros muros de piedra, muy arrasados, en el que se percibe el reaprovechamiento de material como fustes de columnas, todo ello de época contemporánea.

Los niveles deposicionales asociados a este sondeo, se encuentran muy alterados por la presencia de dos pozos negros que los cortan.

Con respecto a los restos romanos encontrados en este sondeo, los mismos se corresponden con unos muros de ladrillos asociados a un suelo hidráulico.

Apertura en extensión

Tras la apertura de los tres sondeos y la inmovilidad que estos ofrecen para el trabajo, se decide la apertura en extensión de la zona.

En primer lugar se realiza la unión de los sondeos A y C, permitiendo la aparición de un suelo de empedrado a nivel de los muros de la casa y de dos grandes contenedores (tinajas) diferentes a las halladas anteriormente que se encontraban fragmentadas a raíz de la realización posterior de una canalización de época contemporánea.

Toda la zona excavada se encuentra muy alterada a causa de la realización de la canalización anteriormente citada, de las fosas deposicionales para la introducción de las tinajas y de la presencia de dos pozos contemporáneos.

De época romana se siguen documentando las estructuras localizadas en el Sondeo C, consistente en un suelo hidráulico con baquetón asociado a unos muros de ladrillos que contienen restos de estuco.

Control arqueológico de movimientos de tierra

Tras la apertura de los sondeos y la posterior excavación en extensión de los sondeos A y C, se procede a la apertura del resto del solar.

En el proceso de excavación se han localizado aproximadamente 40 pozos que han destruido parte de los restos arqueológicos y de los niveles sedimentarios lo que ha conllevado una importante pérdida de información y la consecuente dificultad a la hora de proceder a la interpretación de los restos encontrados.

Junto a los pozos, se localizan las estructuras contemporáneas ya comentadas y los diversos niveles de época romana.

En el primer nivel romano excavado, se documentan varios muros y pavimentos de *opus signinum*. En el segundo, dos mosaicos de especial interés (Figs. 3 y 4) y las estructuras asociadas a los mismos. La cota de aparición de los mosaicos difiere aunque esa diferencia no es, probablemente, consecuencia de una cronología diferente sino más bien de espacios habitacionales con diferente concepción. Hay que tener en cuenta que, durante este proceso de movimiento de tierras, se pudo localizar otro muro en el que se había reutilizado un sillar y que unía el muro que circundaba el mosaico circular con uno de los muros de cierre de la habitación donde se encontraba el de motivos circenses, concretamente el situado en dirección oeste. La presencia de ese sillar reutilizado nos hizo plantearnos un escenario cronológico que contemplara la posibilidad de dos momentos de ocupación diferentes; por un lado el mosaico de la venera de un momento probablemente más tardío, y el mosaico con motivos circenses de la época que ya hemos establecido. Sin embargo, la presencia de un sillar no es óbice para que tanto el muro que rodea el espacio del mosaico de la venera como el del propio sillar de unión y los que delimitan espacialmente la habitación del mosaico con motivos circenses, no sean del mismo momento cronológico ya que no es infrecuente el uso de materiales de distinto tipo, en este caso, sillares, piedras y ladrillos para la composición de un muro. A todo esto se suma la presencia de pozos modernos que han alterado completamente la estratigrafía con lo que la fechación mediante materiales cerámicos resulta tremendamente dificultosa.

Con respecto a la conservación de ambos mosaicos, el de la venera, dado que se encontraba a una cota más elevada y se iba a ver afectado por la futura obra proyectada en el solar, se decidió su retirada a través del personal del Servicio de Restauración del Museo Histórico Municipal de Écija para su tratamiento en laboratorio y posterior exposición al público. En el caso del mosaico del circo, se estableció como protocolo de actuación la conservación *in situ*.

LOS MOSAICOS DE LA VENERA Y DEL CIRCO. DECORACIÓN GEOMÉTRICA. S. J. Vargas Vázquez*

Como se ha apuntado al principio, las excavaciones han puesto al descubierto dos mosaicos de gran interés y que suponen una gran novedad dentro del conjunto de la musivaria astigitana aunque, como veremos, ambos posean elementos que en mayor o menor grado se encuentran presentes en dicho conjunto musivo.

MOSAICO DE LA VENERA (Fig. 3)

Este mosaico que pavimentaba un espacio de planta semicircular precedido por dos columnas, con unas dimensiones de 3,38 metros de ancho máximo x 3,26 metros de fondo, aparece dividido en dos tapices. De ellos, el tapiz que decora el espacio intercolumnio y que marca el acceso a la zona absidada, presenta un diseño policromo con decoración de líneas en zig-zag, en cambio, el tapiz que cubre la zona semicircular, igualmente policromo, muestra un diseño de medio círculo con 20 gallones bicolors, dando origen a una concha marina o venera. Este último tapiz se encuentra enmarcado por una banda de ojivas, 9 en la parte recta y 14 en la parte semicircular, y todo el conjunto, a su vez, separado de los límites del habitáculo por una franja de teselas blancas. Con respecto a la policromía, la misma se consigue a partir de la utilización de teselas blancas, negras, ocres, rosas y rojas.

Este mosaico supone, por su propia configuración, una absoluta novedad dentro del conjunto musivo astigitano, tanto por el espacio que decora como por los diseños que se encuentran presentes en él.

En este sentido, la venera era hasta este nuevo descubrimiento completamente desconocida en Écija, y la decoración más próxima que encontramos en la musivaria de dicha ciudad la vemos en el mosaico 5 descubierto en la calle Miguel de Cervantes num. 26-28, esquina con calle Cava¹, de cronología imprecisa, en el que uno de los cuadros que componen su diseño aparece decorado con una rueda radiada o gallonada que recuerda a la rueda gallonada que también aparece en el emblema del mosaico que decora el espacio central

* Agradecemos al Dr. Sergio García-Dils la noticia de estos hallazgos y la posibilidad de haberlos podido ver, estudiar y fotografiar.

1. S. Vargas Vázquez, (2008): *Diseños geométricos compositivos en los mosaicos de Écija (Sevilla)*, Memoria de Licenciatura realizada bajo la dirección de la Dra. Gua-

dalupe López Monteagudo, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 2008, que será publicada en breve dentro de la serie *BAR* y formará parte, al mismo tiempo, del volumen del Corpus de mosaicos romanos de España, (en adelante citado *CMRE*) dedicado a los mosaicos de Écija. Mosaico ME-026, láms 22A-22B.



Fig. 3: Mosaico de la venera de Écija. Museo Histórico Municipal de Écija. Foto S. García-Dils.

de la habitación 5 de la Villa de la Torre de Benagalbón, en el Rincón de la Victoria, Málaga, fechado en la segunda mitad del siglo III, principios de IV² y que no deja de ser una variante de la venera desarrollada en una circunferencia completa.

Sin embargo, y aunque como hemos señalado la venera no se encuentre presente tal cual en los mosaicos astigitanos, sí que la observamos en numerosos ejemplos hispanos decorando en muchas ocasiones espacios semicirculares, al tratarse de un elemento que se adapta perfectamente a este tipo de superficies, propios de las estancias que decoran, o bien ocupando los espacios curvos de los mosaicos en los que aparece, aunque no será difícil encontrarla formando parte de la decoración de espacios no propiamente semicirculares.

En un entorno geográfico cercano encontramos la venera en el complejo palatino de Cercadilla, Córdoba, decorando una de las exedras del *frigidarium*, espacio F, de las termas, fechadas entre los últimos años del siglo III y los primeros del IV³; en la *villa* romana de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba) donde la encontramos decorando el espacio absidado del *oecus*, compartiendo

2. I. Mañas Romero y S. Vargas Vázquez, "Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de la Estación y de la Torre de Benagalbón", *Mainake*, XXIX, 2007, 331, fig. 13.

3. R. Hidalgo Prieto, *Espacio público y espacio privado en el conjunto palatino de Cercadilla (Córdoba): el aula central y las termas*, Sevilla 1996, 92, ss., lám. 25-26.

decoración en dicha estancia con el mosaico de escenas dionisiacas, fechados en el siglo IV⁴, y en la *villa* romana de la Daragoleja (Granada)⁵ del siglo IV-V, decorando, en este caso, el espacio semicircular interno de un mosaico de traza rectangular.

En otras zonas de Hispania encontramos la venera en el Mosaico de veneras de la casa 1 o casa Taracena de Clunia, actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid y fechado a mediados o segunda mitad del siglo II, donde la venera aparece ocupando el espacio absidado del mosaico, repitiéndose el motivo decorativo en los semicircunferencias y cuartos de circunferencias presentes en el resto del mosaico. En la misma Clunia, la encontramos en otros pavimentos como en el mosaico de círculos secantes y pseudoemblema de la casa anteriormente citada, y en el mosaico de venera con águila ubicado junto a la entrada del *apoditerium* occidental de las termas de Los Arcos 1⁶, fechado en la primera mitad del siglo II. El motivo de la venera también se encuentra en Conimbriga (Portugal), fechados entre los siglos II y III, en la habitación C 26 de la termas privadas de la Casa de Cantaber⁷, en el mosaico de Diana, desarrollada en este caso de forma mucho más lineal, procedente de la Villa de Prado, actualmente conservado en el museo Arqueológico de Valladolid y fechado en los primeros decenios del siglo IV⁸, en el mosaico de la Toilette de Pegaso y las Ninfas descubierto en San Julián de Valmuza, fechado en el siglo IV, del que sólo se conserva un dibujo en la Real Academia de la Historia⁹, en dos pavimentos, de la segunda mitad del siglo IV, de la Villa de Carranque, etc.

Junto a estos ejemplos y teniendo en cuenta la vinculación, en muchos casos, de esta decoración con espacios acuáticos o que sirven de marco a la diosa Venus¹⁰, no podemos dejar de resaltar aquellos otros pavimentos en los que la venera aparece acompañada de la figura de la mencionada diosa, siendo uno de los ejemplos más cercano, geográficamente hablando, el mosaico del Nacimiento de Venus de Cártama, Málaga, de la segunda mitas del siglo II, en el que el cuerpo desnudo de la diosa aparece recostado en el interior de la venera¹¹, motivo éste que cuenta con una gran tradición en el arte romano¹².

4. L. A. López Palomo, "Excavaciones de urgencia en la villa romana de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba)". *Anuario arqueológico de Andalucía*, 1985, 105-115; Id., Fuente Álamo. El lujo romano al sur de Córdoba, *Caja Sur X*, nº 48, 1992, 17-20; M. P. San Nicolás Pedraz, "Mosaicos y Espacio en la Villa Romana de Fuente Álamo (Córdoba, España)", *L'Africa Romana X*, Sassari 1994, 1.289-1.304; Id. "Iconografía de Dioniso y los indios en la musivaria romana. Orígenes y Pervivencia", *La tradición en la Antigüedad Tardía*, Antg. Crist. (Murcia) XIV, 1997, 403-418, fig. 20.

5. *CMRE IV*, 1982, núm. 34, fig. 9.

6. *CMRE XII*, 1998, núm. 10, fig. 15, lám. 48, núm. 7, fig. 12, láms. 23 y 45, y núm. 26, fig. 23, lám. 49, respectivamente.

7. C. Mourão, *Mirabilia Aquarum. Motivos acuáticos en mosaicos da Antigüidade no território português*, 2008, 48-51.

8. *CMRE XI*, 1998, núm. 21, fig. 8, Lám. 37.

9. *CMRE V*, 1982, núm. 12, fig. 12.

10. Op. cit. (n. 6) 63, véanse otros paralelos que se muestran en esta misma obra, pp. 63-64.

11. *CMRE III*, 1981, núm. 61, Láms 70-71.

12. Id., 86, véanse los paralelos recogidos en la página 86 ss.

Junto a la venera, comparte decoración en nuestro mosaico, ocupando el espacio intercolumnio, un diseño de líneas quebradas en zig-zag completamente desconocido hasta este momento en Écija. Como señala la Dra. López Monteagudo, se trata de un motivo frecuente en los mosaicos del Norte de África de los siglos II y III y como motivo de relleno es muy utilizado en sus distintas variantes, horizontal, diagonal o en aspa, en pavimentos tardíos de Antioquía, Chipre, Jordania y Siria, perdurando en las iglesias sirias y libanesas de Jéradé y de Zahrani, del siglo V, en la sinagoga de Sepphoris, de la misma época, y en el pavimento iraní de Bichâpur, datado ya en el VI¹³.

Por último, la banda de ojivas, que en nuestro mosaico circunda el espacio decorado con la venera, formada a partir de una composición de semicircunferencias tangentes y secantes que generan entre sus intersecciones ojivas y escamas, es un elemento bien conocido en los mosaicos astigitanos y béticos en general. Si bien y como veremos más adelante, presenta ciertas características que le permiten alejarse del resto de pavimentos aparecidos en Écija.

Así pues, en el caso de Écija, la encontramos formando parte de la decoración de los pavimentos del Triunfo de Baco descubierto en la calle Miguel de Cervantes esquina con Maritorija, actualmente expuesto en el Museo Arqueológico de Sevilla y fechado en el siglo III; en los mosaicos con escena del Rapto de Europa aparecidos en la calle San Juan Bosco, 8, y en la calle Espíritu Santo esquina con Barrera de Oñate, fechados en el siglo III y II respectivamente; en el mosaico del Personaje con pétaso descubierto en el número 8 de la calle del Conde, de mediados del siglo II y en el Mosaico de Océano procedente de la Plaza de España¹⁴, del siglo II o quizás posterior y expuesto en el Museo Histórico Municipal de Écija, guardando dicha banda, en todos los paralelos mencionados una apariencia muy próxima, y un aspecto mucho más estilizado que en nuestro mosaico de la venera en el que la diferencia con los anteriores también se percibe en el acabado final, dado que en los otros pavimentos ecijanios, las ojivas aparecen completamente en blanco y las escamas generadas entre éstas últimas se alternan en color, salvo en el caso del mosaico de Océano que aparecen completamente en negro. En cambio, en nuestro pavimento de la venera, las ojivas aparecen decoradas con una ojiva más pequeña en su interior, ocurriendo lo mismo con las escamas que se generan entre las ojivas, particularidad ésta que, como apuntábamos más arriba, lo alejan del resto de mosaicos astigitanos.

13. G. López Monteagudo, "Mosaicos geométricos de la colección del Hotel Villa Real en Madrid", *Antigüedad y Cristianismo* XV, 1998, 495-514; Id., "Nuevos mosaico de la Colección del Hotel Villa Real de Madrid. I", *ANAS* 17-2004, 2006, 47-82.

14. Vargas, op. cit. (n. 1), mosaicos ME-002, lám. 2, ME-010, lám. 9A-9C, ME-031, láms. 27A-27D, ME-039, láms. 34A-34E y ME-062, láms. 57A-57E, respectivamente.

En un entorno cercano, y con una apariencia más próxima al nuestro, en lo que respecta al acabado final con las ojivas decoradas con otra de menor tamaño en su interior, la encontramos en Itálica en el mosaico de la Medusa de la Casa del Planetario¹⁵, que se podría fechar en los últimos años del tercer cuarto del siglo II¹⁶, en varios mosaicos la *villa* romana de Fuente Álamo, en blanco y negro y que se pueden fechar a finales del siglo IV, principios del V, donde la banda de ojivas también aparece en un mosaico polícromo, perteneciente a una etapa mucho más temprana que los anteriores, aunque en este caso el motivo estaría más cercano estilísticamente hablando a los otros mosaicos astigitanos¹⁷, de época tardía y en blanco y negro, también aparece en Cercadilla, en una de las salas basilicales (Edificio M) del conjunto palatino¹⁸.

En el resto de Hispania, la banda de ojivas sigue siendo un elemento decorativo que cuenta con gran popularidad, documentándose en numerosos ejemplares, entre los que destacamos por su gran parecido, un mosaico descubierto en la *villa* de Puente de la Olmilla (Albadalejo, Ciudad Real), del siglo IV¹⁹, en el que la banda de ojivas aparece circundando una composición en abanico muy cercana a la venera, y el mosaico marino N° 1 de la galería este del peristilo de la *villa* romana de Milreu, (Faro, Portugal), fechado en torno a la primera mitad del siglo IV²⁰, en el que aparece enmarcando un tapiz con escena de fauna marina.

Con respecto a la funcionalidad del espacio que decora el mosaico, una de las posibilidades que se nos plantea viene dada por los propios motivos decorativos presentes en el pavimento, así como por la forma semicircular que presenta. En este sentido, las líneas en zig-zag que remedan el movimiento del agua, el marco de ojivas que apuntan a las arcadas de un jardín, y la propia venera en clara alusión a una fuente, nos remiten a una zona de agua²¹, tal vez un ninfeo cuyo paralelo más cercano aunque de dimensiones mucho mayores, se encontraría en la fuente en exedra, espacio D1, de la Villa de la Estación de Antequera (Antequera, Málaga)²². Sin embargo, la ausencia de canalizaciones y otros elementos que constaten la presencia de agua nos hace dudar de esta idea.

15. I. Mañas Romero, *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla)*, Oxford 2010, 211, fig. 37.

16. *Id.*, 64.

17. S. Vargas Vázquez, Diseños geométricos en los mosaicos del *Conventus Astigitanus*, Tesis dirigida por Guadalupe López Monteagudo y Pilar León Alonso (en elaboración).

18. Hidalgo, op. cit. (n. 3), 37 ss., fig. 12, lám. 10.

19. C. García Bueno, "Mosaicos de la villa romana de Puente de la Olmilla (Albadalejo, Ciudad Real)", *Valeia: Revista de*

prehistoria, historia antigua, arqueología y filosofía clásica, nº 11, 1994, 95-116.

20. AAVV, *La ruta del mosaico romano. El sur de Hispania (Andalucía y Algarve)*, Lisboa 2008, 94 ss. lám. 53a.

21. Opinión recogida por G. López Monteagudo, en el libro sobre mosaicos hispano-romanos con temas de agua, actualmente en prensa.

22. M. Romero, I. Mañas y S. Vargas, "Primeros resultados de las excavaciones realizadas en la Villa de la Estación (Antequera, Málaga)", *AEspA* 79, 2006, 249-250, fig. 6.

Otras posibilidades que contemplamos se enfrentan con las limitaciones que nos ofrece la propia excavación, al quedar el espacio que decora el mosaico justo en el límite de la misma (Fig. 2), imposibilitando desentrañar su desarrollo por la parte frontal, circunstancia que se agrava con la existencia de un pozo justo delante del mismo y que afecta mínimamente al mosaico.

Pese a estas limitaciones, no queremos dejar de señalar las diferentes posibilidades. De este modo, si tenemos en cuenta sus propias características formales, es posible que dicho espacio pudiera estar formando parte de una estancia mayor rematada en exedra, del tipo del *oecus* de la *villa* romana de Fuente Álamo o el de la *villa* de Carranque, estancias absidas que encontramos en multitud de *villae* y *domus* tardoantiguas²³.

Al mismo tiempo, contemplamos la idea de que el espacio que decoraba el mosaico de la venera pudiera estar en consonancia con las exedras que rematan algunos de los corredores de las grandes *villae* tardoantiguas²⁴, como el ambulacro de la Villa de Piazza Armerina²⁵, con la que guarda cierta similitud en su propia configuración al presentar las zonas absidadas precedidas por dos columnas²⁶. Entre otros ejemplos más cercanos, este tipo de corredores rematados en ábside, se localizan en la Villa de la Estación de Antequera²⁷, en la *villa* romana de Carranque²⁸ y en la *villa* romana de Cuevas de Soria, donde aparecen varios corredores rematados en ábside²⁹.

Sin embargo, confiamos en que un análisis más pormenorizado y depurado de los datos arqueológicos, actualmente en un estadio de estudio muy incipiente, arrojen mucha más luz sobre la funcionalidad y características de dicho espacio.

Con respecto a la cronología, por lo general este tipo de espacios nos remiten a una etapa tardía, finales del siglo III en adelante, fecha que podría concordar con las propias características del pavimento, pero no tanto con los datos que, *a priori*, arrojan la cerámica encontrada, por lo que habrá que esperar a la finalización del estudio de materiales para definir con mayor precisión dicha cronología. Por otra parte, el motivo de la venera se documenta en un amplio marco cronológico.

23. Cf. los múltiples ejemplos de ambientes de representación absidados presentes en: I. Baldini Lippolis, *La Domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Bologna 2002.

24. Agradezco al Profesor Rafael Hidalgo la ayuda prestada en la interpretación de dicho espacio.

25. A. Carandini, A. Ricci y M. de Vos, *Filosofiana. La Villa de Piazza Armerina*, Palermo 1982, 93-104, 194-230 Tav. 1,

Atlante (Corpus delle strutture dei pavimenti e delle decorazioni parietali), Foglio XXVII-XXXI.

26. Id., Foglio XXXI.

27. Romero, Mañas y Vargas, op. cit. (n. 22) 247-248, fig. 1.

28. B. Patón, La mansión de Materno, en *Catálogo de la exposición "Carranque. Centro de Hispania romana"*, Alcalá de Henares, 2001, 89, imagen pág. 88.

29. *CMRE* VI, 1983, núm. 62, fig. 11; núm. 64, fig. 13.

MOSAICO DEL CIRCO (Fig. 4)

El mosaico, cuyas dimensiones máximas excavadas alcanzan los 6,20 x 3,44 metros, presenta una banda de teselas blancas que actúa de tránsito entre los muros de la habitación y la decoración propiamente dicha del mosaico, a la que le sigue una orla decorada con rombos rematados en los vértices con peltas y decorados en su interior con un nudo de salomón inscrito en un círculo, las peltas muestran sus vértices rematados en espiral desde los que cuelgan un pequeño filamento. Tras éstas, una banda denticulada da paso a una nueva orla decorada, esta vez, con una trenza de tres cabos que enmarca o delimita a los tres tapices internos decorados con un diseño de cabos entrelazados, formando una esterilla o espartería (Fig. 5), con escena de circo (Fig. 6) y con un diseño geométrico de cruces de *scuta*, desarrolladas a partir de una lacería de trenza de dos cabos y con los extremos rematados en forma cóncava (Fig. 7 y 8). En el interior de las cruces, generados por la intersección de las *scuta*, se forman octógonos cuya decoración, muy mal conservada en el caso del único que se ha podido sacar a la luz, parece estar formada por una roseta desarrollada a partir de una trenza de dos cabos. Por su parte, el fragmento de uno de los rombos que se generan entre dos cruces de *scuta*, el único que se ha podido rescatar, parece portar en su



Fig. 4: Mosaico del circo de Écija. *In situ*. Foto J. M. Huecas.

interior una figura lanceolada de doble punta muy típica en este tipo de espacios y de la que sólo se percibe la punta, y el semicírculo, creado entre la unión de dos cruces y el límite del tapiz, también el único visible, aparece decorado con una pelta inscrita en un semicírculo. Mientras que los otros espacios marginales que se generan en la composición, se decoran con figuras más pequeñas de igual forma que el espacio en el que se encuentran.

Centrándonos en la decoración geométrica que muestra el pavimento, comprobamos que, en mayor o menor medida, se encuentra presente en otros mosaicos descubiertos en la colonia astigitana.

De este modo, la banda de rombos con peltas enfrentadas aparece en un mosaico de principios del siglo II, descubierto en la Plaza de España, y en el mosaico 5 de la Calle Miguel de Cervantes anteriormente citado³⁰, encontrándose, este último caso, mucho más cercano estilísticamente hablando al que nos encontramos analizando, al mostrar los extremos de las peltas en espiral con un pequeño filamento colgando del mismo.

Banda denticulada similar a la de nuestro pavimento la encontramos enmarcando uno de los recuadros internos del mosaico 5 de la calle Miguel de Cervantes, en un mosaico, de cronología imprecisa, descubierto en un solar ubicado entre las calles Espíritu Santo y Barrera de Oñate, en el mosaico

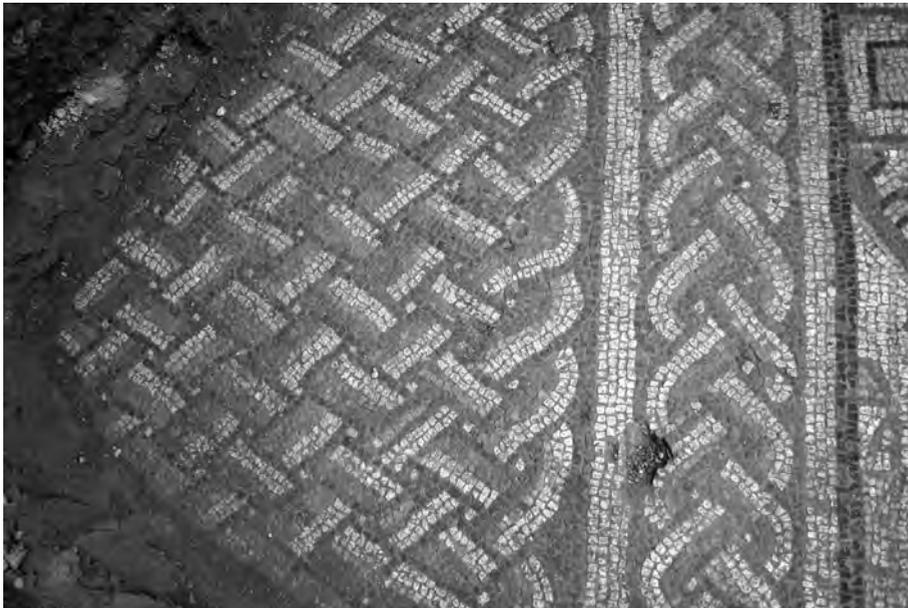


Fig. 5: Mosaico del circo de Écija. Detalle del tapiz de cabos entrelazados o espartera. Foto S. Vargas.



Fig. 6: Mosaico del circo de Écija. Detalle de la escena figurativa. Foto S. Vargas.

del Personaje con pétaso de la calle Del Conde nº 8, de mediados del siglo II, aunque en este caso los dientes se alternan en color, en el de las nereidas procedente de la Plaza de Santo Domingo, del siglo II, en el mosaico del triunfo de Baco descubierto en la Plaza de España y en un mosaico, de cronología desconocida como el anterior, aparecido en la Calle Cerro de la Pólvora nº 9-11 en su confluencia con la Calle Maritorija³¹ formando, en este caso, parte de la decoración interna.

La trenza de tres cabos la encontramos en el mosaico del rapto de Europa descubierto en la Calle San Juan Bosco, 8 del siglo III, en el mosaico 3 descubierto en la Calle Miguel de Cervantes 26-28 confluencia con calle Cava³², en el mosaico, de la primera mitad del siglo III, de la doble cabeza o mosaico báquico de la Plaza de Armas³³, en uno procedente de la Plaza de España³⁴ y en otro de los pavimentos hallados en la calle Cerro de la Pólvora nº 9-11³⁵, cuyas cronologías están aún por definir.

30. Vargas, op. cit. (n. 1), Mosaicos ME-043, láms. 38A-38B y ME-026, láms 22A-22B, respectivamente.

31. Vargas, op. cit. (n. 1), Mosaicos ME-026, láms 22A-22B, ME-035, lám. 30, ME-039, láms. 34A-34E, ME-056, láms. 51A-51B, ME-059, láms. 54A-54B y ME-066, láms. 60A-60C, respectivamente.

32. Id., Mosaicos ME-010, láms. 9A-9C y ME-024, láms. 20A-20D, respectivamente.

33. S. García-Dils de la Vega, P Sáez Fernández y S. Ordóñez Agulla, (2005): "Motivo iconográfico excepcional en un mosaico báquico de Astigi (Écija, Sevilla)", *HABIS*, 36, 389-406; AAVV, op. cit. (n. 20), 34-40, lám. 9-10A-B; Vargas, op. cit. (n. 1), Mosaico ME-044, láms. 39A-39C.

34. Vargas, op. cit. (n. 1), Mosaico ME-060, lám. 55.

35. Id., Mosaico ME-070, láms. 61A-61F.



Fig. 7: Mosaico del circo de Écija. Detalle del tapiz de cruces de *scuta*. Foto S. Vargas.

Por su parte, el nudo de salomón lo encontramos en un mosaico descubierto en la Avenida Miguel de Cervantes 22 perteneciente, muy probablemente, a la misma *domus* que el mosaico de Baco del Museo Arqueológico de Sevilla, en otro de los mosaicos, del siglo III, procedentes de la Calle San Juan Bosco, 8 y en el del Triunfo de Baco de la Plaza de España³⁶, con la particularidad de que en todos ellos el nudo de salomón se encuentra enmarcados en un cuadrado a diferencia del nuestro que se inscribe en una circunferencia.

Los dipétalos que encontramos entre los rombos con pelta los hallamos resueltos de manera muy similar, prácticamente formados por triángulos, aunque componiendo cuadripétalos, en el mosaico de la Avenida Miguel de Cervantes 22, anteriormente citado, y en otros pavimentos de la propia Écija, desarrollados de manera aún más estilizada y lineal.

Al igual que ocurre con los elementos decorativos presentes en las bandas y cenefas, también los diseños presentes en los tapices geométricos se encuentran en mayor o menor medida en otros pavimentos descubiertos en la propia Écija.

El diseño de cruces de *scuta* lo encontramos en un fragmento, muy deteriorado y hoy desafortunadamente desaparecido, que formaba parte del citado mosaico

³⁶. Vargas op. cit. (n. 1), Mosaicos ME 005, láms. 4A-4C, ME 013, láms. 12A-12B, ME059, láms. 54A-54B, respectivamente.

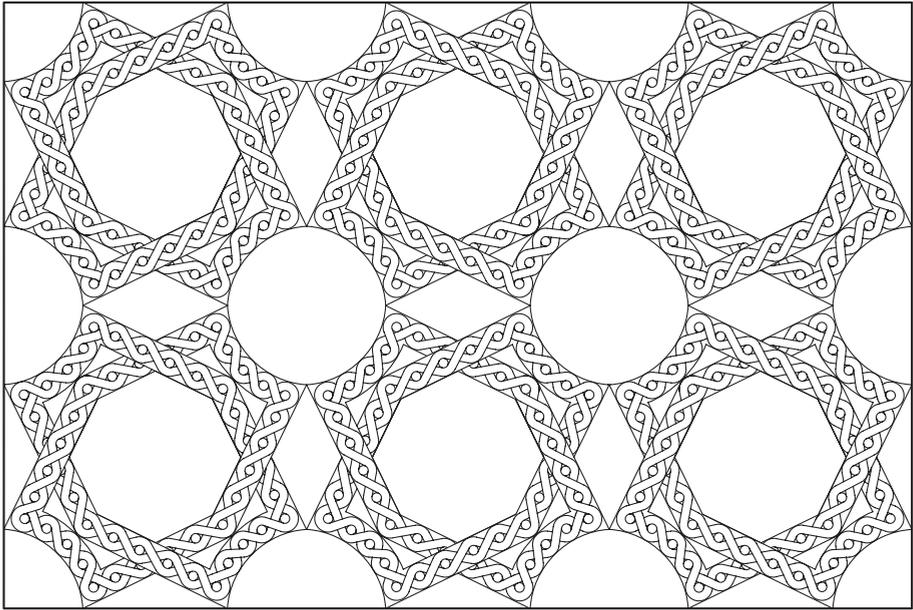


Fig. 8: Modelo de cruces de *scuta*. Diseño S. Vargas 21.

de las nereidas descubierto en la Plazuela de Santo Domingo³⁷. Este diseño que hasta hace muy poco tiempo era prácticamente desconocido en la Bética, se documenta en la Villa de la Estación de Antequera, datado a finales del siglo III o comienzos del IV³⁸ y en el peristilo de la Casa de las Columnas, de época bajo-imperial, excavada en la Plaza de la Encarnación de Sevilla³⁹. Ejemplares, estos de la Bética, que guardan la particularidad de presentar las cruces de *scuta* desarrolladas en lacería de trenza de dos cabos y con sus extremos rematados en forma cóncava, generando en la intersección de las mismas circunferencias, en contraposición a una variante directa de este mismo diseño en el que los extremos de las *scuta* aparecen en forma recta, formando cuadrados en la unión de las cruces, como en el caso del mosaico de Opora descubierto en Mérida⁴⁰.

Por su parte, el tapiz con diseño de cabos entrelazados o diseño de espartería lo encontramos en Écija en un mosaico descubierto en la Calle Miguel de Cervantes 26-28 formando esquina con la calle Cava, de cronología imprecisa, y

37. Id. ME-056, láms., 51A-51B, Diseño 21.

38. I. Mañas Romero, S. Vargas Vázquez, "Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de la Estación y de la Torre de Benagalbón", *Mainake*-XXIX, 2007, 315-338, fig. 5.

39. R. Hidalgo Prieto, "Arquitectura doméstica", en *Arte Romano de la Bética. Arquitectura y urbanismo* (Pilar León coord.), Sevilla 2008, 324, fig. 348.

40. G. López Monteagudo, "Nuevos documentos del mosaico emeritense de Opora", *Anas - 19-20 (2006/2007)*, 2009, 185-222, Véase dentro de este mismo artículo el Anexo I, S. Vargas Vázquez, "Ensayo de restitución del mosaico de Opora", 199-205.

en otro descubierto en la Calle Espíritu Santo en su confluencia con Barrera de Oñate⁴¹ fechado en el siglo II. Esta decoración de cabos entrelazados o lacería la encontramos, de igual modo, formando parte de la decoración interna de las figuras geométricas que se generan en los diseños de algunos mosaicos de la ciudad, como es el caso del cuadrado que decoraba unos de los octógonos formados en la intersección de las *scuta* del mosaico de las nereidas y en el interior de un cuadrado en el mosaico 5 de la Calle Miguel de Cervantes, ambos anteriormente citados.

Todos estos mismos elementos geométricos que forman parte de la decoración de este mosaico se encuentran presentes, de igual forma, en otros mosaicos de Hispania y de la Bética en particular, guardando en muchos casos unas particularidades muy cercanas.

Con respecto a las cronologías, difícil de matizar sobre todo teniendo en cuenta que estamos frente a diseños geométricos que por lo general abarcan un amplio eje cronológico, es de especial interés observar que los elementos que guardan mayor consonancia con los presentes en el mosaico del circo, dentro de la propia Écija, se enmarcan en un eje cronológico comprendido entre los siglos II y III. Así, y por poner algún ejemplo, el ya mencionado mosaico de las nereidas de Écija, datado en el siglo II, comparte similitud con el nuestro en la decoración de las cruces de *scuta*, elemento éste que como afirma la Dra. López Monteagudo, lo encontramos como composición típica de los siglos IV y V tanto en Occidente como en Oriente (Ostia, Desenzano, Trier, Hippo Regius, Djemila, Estambul, Amphipolis, Pityous, Kaoussie, Khaldé, Madaba, Qastal), y lo hallamos igualmente formando parte de la decoración de pavimentos más tempranos fechados entre los siglos II y III, del Norte de África (Cherchel, Timgad, Lambaesis, Thuburbo Maius), coincidiendo, de este modo, con el mosaico astigitano de las nereidas⁴² que comparte, al mismo tiempo, con nuestro pavimento del circo, la banda denticulada en blanco y negro, e incluso el diseño de cabos entrelazados o espartería, que si bien en el pavimento del circo aparece decorando todo un tapiz, en el de la nereida aparece como decoración secundaria ornamentando uno de los octógonos que se forman en el interior de las cruces de *scuta*. Este mismo diseño decorativo encuentra un paralelo muy cercano, aunque de cromatismo diverso, en el mosaico de la Calle Espíritu Santo en su confluencia con Barrera de Oñate fechado en el siglo II.

Pese a todo, la duda se nos plantea principalmente con la composición de cruces de *scuta*, puesto que como ya hemos señalado se conforma como una

⁴¹ Vargas op. cit. (n. 1), Mosaicos ME-022, lám. 18, Diseño 30 y ME-029, lám. 25, Diseño 30, respectivamente. ⁴² López Monteagudo, op. cit. (n. 40), 190.

composición muy típica de los siglos IV y V, aunque como se ha indicado más arriba existan ejemplos documentados en etapas anteriores, a ello se le suma que los ejemplares hispanos y los béticos en particular, fuera de *Astigi*, se enmarcan dentro de este mismo eje cronológico tardío. Sin embargo, no podemos dar de lado ni menospreciar los datos y las evidencias arqueológicas que son las que, en último término, deben ajustar las cronologías.

En este sentido, el mosaico de las nereidas, donde encontramos dicha composición, aparece formando parte de la decoración de las termas de una gran *domus*, cuyo momento constructivo se produce a finales del siglo I, principios del II, y en la que se acomete una importante remodelación en el segundo cuarto del siglo III, produciéndose el cierre y cambio de uso de la zona termal a finales de III, principios del IV, segregándose el complejo termal de la zona residencial de la *domus*, y adquiriendo una nueva funcionalidad doméstica⁴³. Con estos precedentes, parece poco probable que en este momento de remodelaciones que acabamos de reseñar se produjera un cambio en la pavimentación de la *domus* que nos llevara a enclavar al mosaico de las nereidas en el mismo, sobre todo si tenemos en cuenta que los cambios acometidos en la zona residencial afectan directamente a otros mosaicos ya existentes, algunos de ellos de gran valor, sobre los que se montan muros y otras estructuras sin que se perciba inconveniente alguno a la hora de alterar el pavimento ni indicio de repavimentación sobre los mismos. En aquellas estancias donde sí se acomete una nueva pavimentación, la misma se realiza con retales de mármol en el caso de una de las estancias de la zona residencial y con ladrillos en el caso de otra perteneciente al área termal⁴⁴. Esta forma de proceder que acabamos de describir refuerza, junto a la ya mencionada pérdida de funcionalidad de las termas, la duda de que sea en ese momento cuando se construya el mosaico de las nereidas, cuyo tema, además, se ajusta perfectamente a este tipo de ambientes acuáticos y cuyos paralelos más cercanos se documentan en *Hadrumentum* (Túnez) en el siglo II. Por lo que todo parece indicar que efectivamente, el mosaico de las nereidas podría fecharse en el primer horizonte constructivo de la *domus*, allá por el siglo II.

Por tanto, si tenemos en cuenta los paralelos astigitanos, incluido el diseño de cruces de *scuta*, y los propios materiales arqueológicos asociados a este nuevo descubrimiento, cuyo primer acercamiento a los mismos marcan un momento histórico comprendido entre la segunda mitad del siglo I y el III, parece más que evidente que nuestro mosaico del circo se enmarcaría sin problemas entre el

43. C. Romero, M. C. Barragán y M. Buzón, "Sobre una *domus* romana en la plaza de Santo Domingo de Écija", *Astigi Vetus*, 2, 2006, 59 ss.

44. Id. 64.

siglo II y el III. Sin embargo, pensamos que habrá que esperar a un momento más avanzado del estudio de los materiales y de las estructuras para concretar con más acierto la cronología de éste, como también apuntábamos para el caso del pavimento de la venera que, no obstante, parece mostrar indicios cronológicos más tardíos, idea que se refuerza con la diferencia de cota que se establece entre ambos. Si bien, esta diferencia de cota, en torno a 0,60 m, podría responder simplemente a una diferenciación en altura de distintos espacios dentro de una misma *domus*, sin descartar, al mismo tiempo, que el mosaico podría formar parte de repavimentaciones posteriores e incluso cambios de funcionalidad o creación de nuevos espacios dentro de la *domus*.

Con respecto a la composición general del mosaico del circo, poco podemos aventurar teniendo en cuenta el fragmento excavado. Aún así, observamos algunos detalles de interés, como puede ser la presencia de dos campos geométricos en torno a un tapiz figurativo, que en un principio nos podría hacer pensar en la simetría como elemento principal para la configuración final del esquema del mosaico, quedando, de este modo, la escena de circo como elemento central y eje del mosaico. Sin embargo, dicha idea se rompe por completo, al menos para el tramo de mosaico rescatado, si observamos con detenimiento la composición y comprobamos que la banda de cabos entrelazados abraza a la escena de circo y al campo de *scuta* simultáneamente, quedando ambos tapices separados únicamente por una fina franja de teselas blancas. Del mismo modo, circunda al campo decorado con motivo de espartería, al menos en sus laterales visibles, pero separándolo, esta vez, del tapiz con escena de circo, rompiendo, de este modo, la posible simetría que planteábamos al principio. Circunstancia ésta que nos imposibilita, por el momento, aventurar una composición final para el mosaico.

Con todo y aunque, como hemos podido corroborar, todos los elementos geométricos presentes en el mosaico encuentran sus paralelos más directos en la propia Écija, dicho pavimento supone, como también ocurre con el pavimento de la venera, una verdadera novedad dentro de la musivaria astigitana, al menos por lo que respecta a la escena figurativa con representación de circo, elemento excepcional y jamás documentado en los pavimentos de ésta ciudad.

LA ESCENA FIGURADA DEL MOSAICO DEL CIRCO. G. López Monteagudo

La riqueza y calidad de los programas decorativos de las casas romanas de la *Colonia Augusta Firma Astigi* son un exponente de la prosperidad de la ciudad, así como del poder y del *status* socio-cultural de las élites, que son las que encargan y pagan la decoración de sus casas y, en el caso que nos ocupa, los pavimentos¹. Los mosaicos astigitanos no solo sugieren una cultura, unas preferencias mitológicas y un uso de valores simbólicos y alegóricos en relación con la riqueza de la ciudad y su territorio, sino que también son exponentes del sentido del *otium*, tal y como ha revelado el último hallazgo de Écija. Como apuntaba G. Ch. Picard, refiriéndose al Norte de África, “très nombreux son les pavements qui servent ce que nous appellerions aujourd’hui la publicité du commanditaire, en illustrant son opulence, sa générosité, ses prouesses sportives et sa culture»², palabras que pueden aplicarse a otras partes del Imperio y en concreto a la *Colonia Augusta Firma Astigi*.

La vida ideal del ciudadano hispano-romano de Écija se articula, como el resto de los ciudadanos pertenecientes a un alto estrato social y económico, alrededor de dos ejes: el de las actividades comerciales y el de los placeres y las actividades lúdicas. Y los mosaicos astigitanos son un buen exponente de estos aspectos socio-económicos y culturales de la colonia a través de imágenes alegóricas y mitológicas³. Sin embargo, no se contaba aún con escenas inspiradas en la vida diaria, tan frecuentes en la musivaria del Norte de África, como las labores agrícolas y la caza, ni tampoco con actividades relacionadas con el teatro, ni con espectáculos de circo y anfiteatro. Y sobre todo, no había inscripciones

1. G. López Monteagudo, “El impacto del comercio marítimo en tres ciudades del interior de la Bética, a través de los mosaicos”, *Atti del XIV Convegno internazionale su l’Africa romana* (Sassari, Cerdeña 2000) Roma 2002, 595-626; Id., “Las casas de los extranjeros en la *Colonia Augusta Firma Astigi* (Ecija, Sevilla – España)”, *Atti del XVI Convegno internazionale su l’Africa romana* (Rabat, Marruecos 2004) Roma 2006, 97-122; Id., “El aceite en el arte antiguo”, en *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) IV*, J.M. Blázquez Martínez, J. Remesal Rodríguez (eds.) Colección Instrumenta 24, Barcelona 2007, 433-520.

2. G.-Ch. Picard, *Mosaïque et société dans l’Afrique romaine*, Roma 1990, 265-270.

3. G. López Monteagudo, “Sobre una particular iconografía del Triunfo de Dionisos en la musivaria hispano-romana”, *AAC* 9, 1998, 191-222; Id., “Los mosaicos romanos de Ecija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas », VIII *Colloque International de la Mosaïque Antique et Médiévale* (Lausanne 1997), Cahiers d’Archéologie Romande 85-86, Lausanne (Suiza) 2001, 130-146; Id., “Narciso y otras

imágenes reflejadas en los mosaicos hispano-romanos”, IX *Colloque International sur la Mosaïque Antique* (Roma 2001) Coll. EFR 352, Roma 2005, vol. 2, 959-973; Id., “Oceanus on the Roman Mosaic Pavements of Spain”, en *Cura aquarum in Ephesus. Proceedings of the XIIth international Congress on the History of water management and hydraulic engineering in the Mediterranean Region* (Ephesus/Selçuk, Turkey 2004) *BABesch.* Supplement 12, Leuven-Paris 2006, vol. 2, 485-491; Id., “La imagen opuesta o antitética en el arte romano. Algunos ejemplos musivos”, en *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich* (Supplemento del *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 18) Roma 2008, 255-268; G. López Monteagudo, M.L. Neira Jiménez, “Mosaicos romanos de la Bética”, en *Arte romano de la Bética*, Sevilla 2010, vol. III, 16-189; M.P. San Nicolás Pedraz, “Sobre una particular iconografía de Leda en el mosaico hispano de Ecija”, IX *Colloque International sur la Mosaïque Antique* (Roma 2001) Coll. EFR 352, Roma 2005, vol. 2, 975-985.

que acompañaran a las escenas figuradas de carácter mitológico y alegórico, lo que nos había inducido a pensar que esta falta de epigrafía era indicio del alto grado cultural de los comitentes, a los que no era necesario explicar mediante textos escritos las escenas que contemplaban.

No obstante, el último hallazgo, realizado de forma casual en las proximidades del foro, ha sacado a la luz un mosaico de circo, el tercero en la Bética, después del perdido de Itálica y de los dos paneles fragmentarios de Paradas conservados en el Museo Arqueológico de Sevilla, y lo que es más importante, acompañado de inscripciones latinas, que no contradicen el aserto anterior, por tratarse de nombres de aurigas o de caballos famosos, a los que se desea inmortalizar por sus victorias. Desgraciadamente las circunstancias del hallazgo no han permitido descubrir en su totalidad el pavimento, realizado en rica policromía, y solamente un extremo del mismo, de 3,44 m de largo por 6,20 m de ancho, ha salido a la luz en perfecto estado de conservación, mostrando las orlas, parte de los tapices geométricos secundarios y un pequeño indicio de la escena figurada, que nos permite hacernos una idea de lo que sería el mosaico visto en su totalidad, con unas dimensiones originales que podrían sobrepasar los 12 m de largo por 8 m de ancho, aunque no descartamos que su longitud sea mayor, y de la información que proporciona sobre los edificios de los circos y los espectáculos que en su interior tienen lugar a través de los elementos figurados.

Lo descubierto de la escena figurada corresponde al extremo derecho de la representación del edificio de un circo, visto en perspectiva cenital, con sus muros exteriores y el interior de la arena donde se desarrolla la competición (Fig. 6). El resto permanece oculto bajo la calle y la casa contigua, a la espera de que en el futuro sea descubierto y nos ofrezca más detalles de los elementos arquitectónicos y escultóricos, así como del *ludus circensis*. De la comparación con el mosaico de Cartago, deducimos que lo descubierto de la escena figurada de Écija, con unas dimensiones en torno a los 1,90 m de largo por 1,40 m de ancho correspondería a la quinta parte de la misma⁴.

El circo ha sido representado en el arte romano, a partir del siglo II d.C., en diversos soportes: terracotas, lucernas, vasos de metal y vidrio, gemas, monedas, relieves, sarcófagos y mosaicos⁵. A excepción de las monedas emitidas bajo Trajano,

4. El resto de los mosaicos de circo presentan distintas medidas, desde los 2,7 x 2,25 m del pavimento de Cartago, hasta los 23,5 x 5,75 m el de Piazza Armerina, procedente de una habitación que podría ser una palestra o una estancia termal, 3,65 x 1,55 m Volúbilis, 4,7 x 3,4 m Gafsa, 4,46 x 1,20 m Silin, 5,04 x 3,09 m Lyon, 7 x 2,3 m Itálica, 7,8 x 3,42 m Gerona, 9 x 3,6 m Barcelona.

5. Para los mosaicos de circo remitimos a dos obras de conjunto: J. H. Humphrey, *Roman Circuses*, London 1986, y G. López Monteagudo, "Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro", VI *Coloquio Internacional sobre el mosaico antiguo* (Palencia-Mérida 1990) Guadalajara, 1994, 343-358.

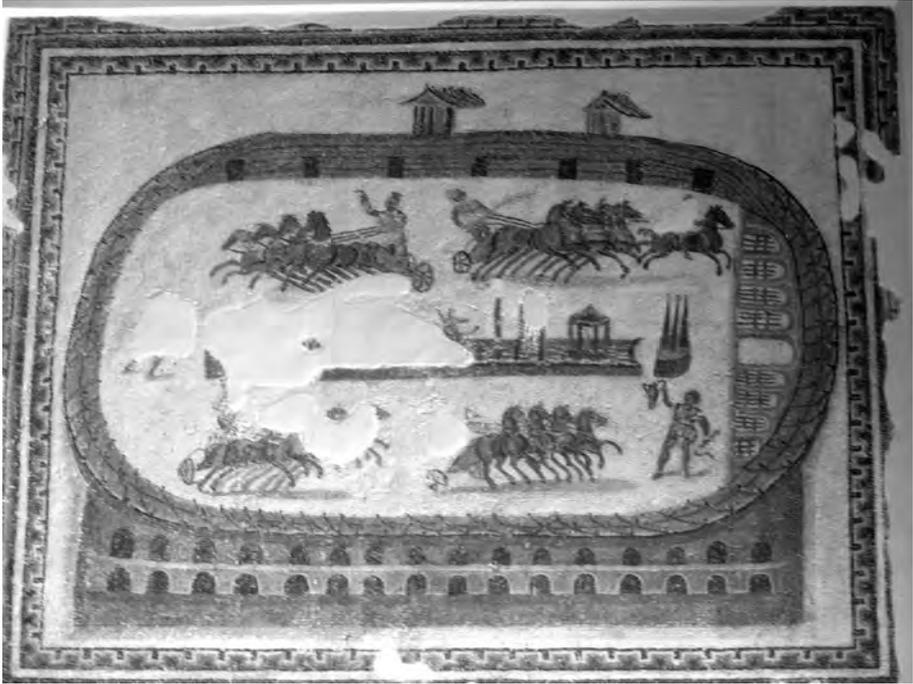


Fig. 9: Mosaico del circo de Cartago. Museo de El Bardo. Foto G. López Monteagudo.

los *aurei* de Caracalla y los *contorniati*, así como de algunos mosaicos, en los que se representa de forma total o parcial el edificio del circo, figurado como un todo unificado, visto a la vez desde el exterior y desde el interior, con indicación de la fachada, la *cavea* y el *euripus*, las demás obras ofrecen solamente el interior del edificio: la monumental *spina* y la carrera de cuadrigas alrededor de la misma o en registros. Las mismas particularidades totalizadoras se documentan también en las representaciones de anfiteatros documentadas en una pintura pompeyana, conservada en el Museo Arqueológico de Nápoles, y en un sestercio de Tito, que se guarda en el British Museum.

Dentro de las representaciones circenses en la musivaria romana, la escena de Écija se encuadra en el grupo de vistas del exterior y del interior del edificio, visión plurifocal que solo se documenta en los mosaicos de Itálica y Cartago. El más completo es el pavimento procedente de la Colina del Odeón de Cartago (Fig. 9), datado a fines del siglo II o a comienzos del III, que en la actualidad se conserva en el Museo de El Bardo en Túnez⁶. En él se representa el edificio circense

6. M. Yacoub, «Le motif de cirque: un motif d'origine africaine?», *Fifteenth International Colloquium on ancient*

Mosaics (Bath 1987) *JRA* suppl. 9, Ann Arbor 1994, 149-158.

visto desde varias perspectivas: la frontal del exterior está condicionada por la perspectiva área oblicua utilizada para figurar el interior del edificio, de forma que en el primer plano solo pueden verse los dos pisos inferiores decorados con arquerías, mientras que el tercer piso con sus ventanas cuadrangulares, figura en el lado opuesto, en donde también se aprecian dos edificios tetrástilos de frontón (*aedicula*) –que en número de uno aparece igualmente en el mosaico de Dougga (Fig. 15)– y que, tal vez, se pueden interpretar como un templo y la tribuna de los jueces (*tribunal iudicum*). La fachada, por consiguiente, del edificio circense de Cartago sigue las pautas arquitectónicas apreciables en las monedas.

El interior del edificio obedece a una perspectiva aérea oblicua que, según M. Yacoub, corresponde a la visión del espectador sentado en la *cavea*, aunque mejor puede hablarse de una perspectiva “a vista de pájaro”, como en los mosaicos de Lyon, Silin, Itálica, Gerona, Barcelona, Piazza Armerina, Gafsa y ahora el de Écija, mediante la cual es posible ver la carrera, las *carceres*, el *euripus* y, a veces, el graderío y el *tribunal*. El mosaico de Cartago ofrece la particularidad de que la galería porticada de la *summa cavea* está vista casi en su totalidad, mediante un entramado de madera (*partecta*), que ha sido interpretado como el velo que se corría sobre la arena, pero que su confrontación con el mosaico de Luni⁷, fechado en la primera mitad del siglo IV, no deja lugar a dudas de que se trata de la *summa cavea in ligneis*, ocupando tres de los lados del espacio oval, ya que el cuarto figura, como se ha apuntado, el piso superior del edificio, si bien los siete espacios cuadrangulares que, a nuestro parecer simulan las ventanas, han sido interpretados como los *vomitoria*. Por el contrario, en Itálica solamente se observa parte de la fábrica del graderío, como en uno de los fragmentos de Paradas (Sevilla)⁸, y también la puerta monumental (*porta triumphalis*) de entrada al edificio, y en los ya tardíos de Piazza Armerina, Ravenna y Gafsa –siglo IV al VI– aparecen los *fautores* contemplando la competición desde el *podium* en el primero –figurado mediante placas de mármol veteadas, que también aparecen en la pared de los lados largos del edificio en los que se abren seis puertas arqueadas de acceso– o desde la galería superior (*summa cavea*) de columnas en Ravenna y de arcadas en el de Gafsa⁹. La arquitectura de la *summa cavea* varía en los distintos documentos, siendo una galería de columnas en los mosaicos de Cartago, Luni y Ravenna, mientras que en el mosaico de Gafsa, en el vidrio de Trier o en la lucerna del British Museum, figuran arcadas.

7. A.M. Durante, “La *domus* dei mosaici e il pavimento tassellato con il Circo Massimo a Luni”, *Archeo* 213, 2002, 84-85.

8. Restos del *euripus* se aprecian en los dos fragmentos del cortijo de Paterna (Paradas) que se conservan en el Museo Arqueológico de Sevilla.

9. Este detalle arquitectónico, que no ha podido probarse arqueológicamente en ningún circo, al estar realizado en madera, la *summa cavea in ligneis*, ha perdurado hasta nuestros días en los edificios destinados a los espectáculos taurinos y de competición.

Dentro de este grupo y a juzgar por lo conservado, el mosaico de Écija parece ser una de las representaciones musivas más completas del circo, ya que la perspectiva cenital utilizada permite ver el edificio en su totalidad, la fachada y la arena, si bien es verdad que algunos elementos del interior han tenido que ser sacrificados, al menos en la parte descubierta, como el graderío y seguramente el *tribunal* que en otros mosaicos –Itálica, Gerona, Silin, Lyon, Piazza Armerina– figura sobre las *carceres*, y que la perspectiva “aplanada” de Écija no deja ver, aunque ambos figuran mediante un artificio realmente sorprendente en lo que, a primera vista, parece ser el muro ovalado exterior, como veremos más adelante.

Otras particularidades muy llamativas produce esta perspectiva en la parte exterior del edificio, que lleva al *pictor* a sacrificar también la zona baja de la fachada de los lados mayores, que han quedado reducidas al piso superior. Si en el mosaico de Cartago la fachada de uno de los lados mayores, vista en perspectiva frontal, muestra dos hiladas de arcadas superpuestas –que coinciden con los elementos arquitectónicos puestos de manifiesto por las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el edificio del circo de Cartago– sin ninguna indicación de puertas, mientras que en la otra figuran las ventanas del piso superior, en el de Écija los dos lados mayores muestran lo que interpretamos como el piso superior de la fachada, coronado por almenas y compuesto por una sola fila de ventanas cuadrangulares, en alternancia de color rosa y sepia, entre columnas, provistas de basamento y capitel, en rosa, sepia y negro, que recuerda a los dos pisos superiores de los edificios representados en las monedas y sobre todo a la arquitectura conservada del Anfiteatro Flavio en Roma.

La escena astigitana presenta la fachada del circo realizada con todo lujo de detalles arquitectónicos, columnas y ventanas, remates almenados y lo que es más interesante, la escultura de una victoria, en verde, azul, rosa, rojo y toques de blanco y negro, coronando el extremo semicircular del muro, que probablemente tendría su correlato –una escultura similar o de otro tipo– en el extremo opuesto, porque nos informa de la decoración escultórica del edificio del circo. La figura de la victoria alada, sosteniendo la palma y la corona de triunfo (*Fig. 10*), está realizada con predominio de esas teselas de pasta vítrea de color turquesa tan típicas de los mosaicos astigitanos, que se repiten en la vestimenta de los dos personajes representados en la arena. En otros mosaicos, como en el hispano de Barcelona, la figura de la Victoria llevando corona y palma de triunfo, se erige sobre una columna situada en el *euripus*, exactamente igual que en el relieve de sarcófago procedente de Ostia que se conserva en los Museos Vaticanos, mientras que en el mosaico tunecino de Gafsa la figura femenina identificada como la Victoria por el rápido movimiento que la anima y por llevar una palma de color verde en cada

mano, se sitúa en las proximidades de una estructura arquitectónica que, por su situación en el centro de uno de los lados mayores del circo, puede interpretarse como el *tribunal iudicum*¹⁰. Una falsa perspectiva ha llevado a situar esta figura sobre el tejado del *aediculum*, cuando en realidad se trata de dos elementos que la perspectiva plana ha agrupado, aún cuando también se podría pensar que el edificio de frontón no sea un edículo, sino el *tribunal* del *editor ludi*, y en este caso sí habría una relación entre éste y la figura de la victoria.

En el mosaico de Écija la zona ovalada del lado menor visible del edificio, coronada por almenas y por la figura de la Victoria, es un muro de gran altura, que recuerda a la fachada del anfiteatro figurado en la citada pintura pompeyana, con indicación de las escaleras externas, que probablemente reproduce el anfiteatro real de Pompeya¹¹. No obstante, una observación más detenida y, sobre todo, la comparación con el citado mosaico de Luni, nos permite ofrecer otra interpretación de la imagen de Écija. En el extremo



Fig. 10: Mosaico del circo de Écija. Detalle de la figura de la Victoria. Foto G. López Monteagudo.

10. M. Yacoub, "Etude comparative du cadre architectural dans les mosaïques de cirque de Piazza Armerina et de Gafsa", III *Colloquio Internazionale sul Mosaico antico* (Ravenna 1980) Ravenna 1984, 263-276.

11. *PPM* I, 80, fig. 6a-b; I. Bragantini *et alii*, *La pittura pompeiana*, Verona 2009, 498-500.



Fig. 11: Mosaico del circo de Luni. Foto A. M. Durante.

izquierdo se observa lo que podría ser una puerta, en color rosado, colocada siguiendo el plano del muro largo lateral –a la manera del mosaico de Itálica– que podría interpretarse como alusión a la puerta monumental de entrada al edificio (*porta triumphalis* o *porta pompa*) que también figura en el citado relieve de Ostia. El muro presenta seis travesaños verticales de color oscuro, seguramente las escaleras de subida al graderío (*moeniana*) y otros dos sin resaltar en los extremos, formados por dos líneas paralelas de color amarillo verdoso, probable alusión a los pasillos (*ambulacri*) desde los que se accede a los distintos pisos de la *cavea*. En total son ocho travesaños o pasillos, que originan nueve sectores (*loca*) en cada uno de los cuales se han dibujado tres hiladas de trazos horizontales paralelos en color sepia y una ojiva de color rosado en la parte superior, que pueden interpretarse por su comparación con el mosaico de Luni (Fig. 11)¹² –en el que también se han figurado mediante líneas verticales las escaleras (*moeniana*) de subida al graderío (*cavea*) indicado a través de los trazos horizontales, así como los *vomitoria* en forma de semicírculos– como las tres zonas de la *cavea* (*ima*, *media* y *summa*) y las arcadas de los ingresos (*vomitoria*) al graderío.

Otra posibilidad es que las ojivas en la zona alta del muro no sean los *vomitoria*, sino que figuren la *summa cavea*, la galería porticada en arcadas de la zona

12. Durante, op. cit. (n. 7) 84-85. Exactamente igual aparecen representados estos detalles en el anfiteatro figurado en la citada pintura pompeyana.

superior del graderío, situándose seguramente en el sector central el *tribunal*, ya que presenta mayor tamaño que el resto y aparece coronado por la Victoria, como alusión al lugar desde el que el *editor ludi* agitando la *mappa* da inicio a la carrera y posteriormente proclama a la cuadriga y al auriga ganadores. En cualquier caso, el artista hace transparente el muro para mostrar lo que no puede verse en éste y en los lados largos del circo, la *cavea* con las gradas dividida en tres sectores, ya que la perspectiva aplanada del exterior del edificio lo impide, y al mismo tiempo recurre a figuras alegóricas, en este caso la Victoria, para suplir elementos arquitectónicos, como el *tribunal*, situado en el lado del hemiciclo correspondiente a las *carceres* y a la *meta secunda*.

En el interior del circo astigitano debía desarrollarse una carrera de cuadrigas (Fig. 12), acompañada por los nombres de los aurigas y de los caballos, los asistentes, el *euripus* con toda su decoración escultórica, las *carceres*, los *tribunales* y los *aedicula*. De todo ello, la excavación de urgencia solamente ha permitido contemplar las seis *carceres*, en color sepia y rosado, el extremo semicircular del muro del *euripus*, dos de los conos de la *meta secunda* y dos de los personajes que intervienen en la competición. La presencia de tres inscripciones: AMANDVS,



Fig. 12: Vista de la arena del mosaico del circo de Écija. Foto G. López Monteagudo.



Fig. 13: Detalle del *euripus* del mosaico del circo de Écija. Foto G. López Monteagudo.

PINNA y ABUND[ANS] sugiere que el tema representado es una carrera de cuadrigas que, de forma canónica, se desarrolla en sentido inverso al de las agujas del reloj. La vista cenital del edificio circense impide ver la tribuna del *editor ludi*, que según las fuentes literarias se situaba encima de la puerta central que flanquean las *carceres*¹³, adornado con relieves y estatuas de divinidades y de atletas, tal y como se representa en los mosaicos de Gerona, Piazza Armerina y de Volúbilis, así como en el relieve de Foligno y en las monedas de Caracalla. La particularidad de la escena astigitana es que el *euripus* no figura en el centro de la arena, como ocurre en la mayoría de los mosaicos circenses, sino que se halla desplazado hacia la parte superior, lo que produce que la carrera se desarrolle en la parte baja, particularidad que también se observa en el mosaico de Barcelona, dividido en dos registros superpuestos, así como en algunos, relieves, vidrios y gemas¹⁴.

Del *euripus* solo puede verse la *meta* del extremo derecho, que responde a la representación canónica de este elemento en otros mosaicos de circo: un basamento semicircular, formado por tres hiladas de bloques latericios,

13. Actas de los Padres Arvales, *CIL* VI, 1, 2086.

14. En algunos sarcófagos y en placas de terracota el *ludus circensis* se desarrolla en dos planos en un único registro.

en blanco y sepia, sobre el que se levantan dos conos (*Fig. 13*). Por lo general, tanto en relieves de sarcófagos de los siglos III y IV, como en los mosaicos –Silin, Barcelona, Piazza Armerina– la plataforma lleva una rica decoración esculpida en bajorrelieve, pero el mosaico de Écija, con sus tres hiladas de *opus quadratum*, a dos colores, se aproxima más a las sencillas y sumarias representaciones de los mosaicos norteafricanos de Cartago y Gafsa, del hispano de Gerona y también al vidrio de Trier de comienzos del siglo IV –que presentan de dos a cuatro hiladas de bloques latericios– sin contar los restos arquitectónicos conservados de los circos de Leptis Magna, de la segunda mitad del siglo II, y de Tyro, que se fecha ya en el III o IV¹⁵.

En cuanto a los dos personajes que figuran en la arena (*Fig. 14*), el casco que lleva el primero –falta no obstante el corselete de tiras de cuero para protegerse las costillas– visto de pie girado en dirección a la figura de la Victoria, así como la presencia en su mano derecha del látigo y tal vez de un objeto indeterminado en la izquierda, apuntan a su identificación con el auriga vencedor de la carrera, perteneciente a la *factio prassina* como indica el color verde de su traje, que acaba de ser proclamado vencedor y que, apeado del carro, agita el látigo¹⁶, acompañado del *iubilator* que le aclama con los brazos levantados, uno de los empleados de las *factiones*, los *hortatores* y *iubilatores*, encargados de animar en la pista a sus aurigas.

El hecho de que en la mayoría de los mosaicos con representaciones de las carreras en el circo, se proclame como ganadora la facción verde (*factio prassina*) –que participaba bajo la protección de la diosa Venus– la preferida de las masas populares y del emperador, mientras que las élites al parecer se decantaban por los azules (*factio veneta*), ha llevado a propuestas de carácter simbólico e ideológico, unas en relación con las estaciones y otras con el poder político, basándose estas últimas en la popularidad de la facción verde que reflejan las fuentes literarias y las preferencias que por la misma tuvieron algunos emperadores¹⁷. Frente a las numerosas inscripciones dedicadas a aurigas, la epigrafía hispana no menciona la existencia de facciones, excepto la referencia a los azules en un ara del siglo II procedente de *Tarraco*, dedicada al auriga Fusco, de la *factio veneta*, y pagada por sus seguidores¹⁸.

15. Humphrey, op. cit. (n. 5) 25-55, 461-477, figs. 23-24, 235.

16. La lectura del trabajo de J.J. Rossiter, "Circensium ministri: who are the unmounted figures on roman circus mosaics?", VIII *Colloque International de la Mosaïque Antique et Médiévale* (Lausanne 1997), Cahiers d'Archéologie Romande 85-86, Lausanne (Suiza) 2001, II, 228-238, en el que se defiende la identificación de los personajes que llevan cuatro tiras de colores en la mano en los mosaicos de Silin, Barcelona, Lyon y Piazza Armerina, como los *circensium ministri* citados por Cassiodoro (*Variarum* 3, 51) portando las

fasciae de las cuatro *factiones* del circo, nos llevó a pensar, en un primer momento, que quizás el auriga empuñaba no el látigo, sino la *fascia*, si bien el color rojo de la misma aludiría al triunfo de la *factio russata* ganadora, lo que se contradice con el color verde del traje.

17. Hipótesis recogidas en López Monteagudo, op. cit. (n. 5) 343-358.

18. J. Gómez Pallarès, "Epigrafía sobre circo en Hispania y sus personajes: inscripciones métricas y musivas", *El circo en Hispania romana*, Mérida 2001, 254-259.

A diferencia de otros mosaicos de circo¹⁹ –Cartago, Silin, Gerona, Barcelona, Piazza Armerina– y de las representaciones de aurigas vencedores –*Eros* en Dougga (Fig. 15), aurigas griegos de Cartago, Roma, *Polydus* de Trier, Paradas (Sevilla), *Paulus* y *Marcianus* de Mérida, auriga acompañado de la Victoria de Mérida, El Val (Alcalá de Henares)– que, montados en sus cuadrigas o en pie junto a sus caballos ganadores, agitan el látigo y llevan la palma de la victoria en señal del triunfo obtenido, o aquellos otros en los que personajes a pie (*circensium ministri*) sostienen la palma, la corona o el ánfora de premio²⁰ –Silin, Cartago, Lyon, Barcelona, Piazza Armerina, Gafsa– en Écija prima el carácter alegórico ya que el triunfo del auriga se halla explícito en la corona y la palma que lleva la Victoria, situada en la parte alta y hacia la que se vuelve el auriga, aludiendo de esta forma al *tribunal* que de forma canónica debería encontrarse sobre las *carceres*, y desde donde el *editor ludi* proclamaba al auriga y a la cuadriga ganadores de la carrera. A juzgar por la parte visible del mosaico, se deduce que la escena representa el final de la carrera, cuando el auriga de la cuadriga vencedora se ha apeado ya de la misma y se dirige, agitando el látigo en señal de victoria, a recoger el premio, la palma y la corona que sostiene la Victoria.

Este auriga podría ser *Amandus*, nombre propio que aparece por encima de él, en el sentido de “el que estima”, ya que es un nombre de persona que se documenta repetidamente (*Tb.l.l.* 1, 1810-1811) y así lo hace pensar su situación preeminente en el pavimento. No obstante, también podría ser el nombre del caballo principal de la cuadriga, como ocurre en el citado mosaico del auriga *Eros* de Dougga (Fig. 15) conservado en el Museo del Louvre, de la segunda mitad del siglo IV, ya que es un epíteto afectuoso en relación con el carácter del caballo, que expresa la relación de afectividad del criador o del auriga con el animal en el sentido de “querido”, “bien amado”²¹. Hay que pensar que el lugar de preeminencia que este nombre ocupa en la escena astigitana tal vez se deba a la importancia que tenía en el desarrollo de la carrera el caballo principal de la cuadriga, el *funalis* de la izquierda, sobre el que recaía el peso de la misma y del que dependía la victoria, de forma que en algunos mosaicos –como en el de Gerona– solo figura el nombre de este caballo y el del auriga²². Los otros dos nombres visibles, *Abund[ans]* y

19. A los que hay que añadir los mosaicos de circo de carácter jocoso, en los que los caballos han sido sustituidos por aves y los aurigas son niños, como el fragmento de Cartago, datado en el siglo IV-V, y los pavimentos de Volúbilis, de la primera mitad del siglo III, y Piazza Armerina, del IV.

20. En el mosaico de Lyon dos figuras masculinas en pie sostienen los premios: la palma y la corona, mientras que en el de Piazza Armerina un personaje lleva la palma y una bolsa, seguramente conteniendo las monedas del premio,

y en el de Gafsa un personaje porta la palma de triunfo y otro un odre que ha de interpretarse, a semejanza de las ánforas de premio de aceite, como otro premio, en este caso un odre de vino.

21. M. Darder, *De nominibus equorum circensium. Pars Occidentis*, Barcelona 1996, pp. 60-61.

22. G. López Monteagudo, “Inscripciones sobre caballos en mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África”, *Atti del IX Convegno internazionale su l’Africa romana* (Nuoro 1991) Sassari 1992, 965-1011.



Fig. 14: Detalle del mosaico del circo de Écija. Foto G. López Monteagudo.

Pinna, ofrecen menos dudas en cuanto a su identificación como nombres de dos de los caballos de la cuadruga vencedora, relacionados con sus cualidades, el último en relación con “pluma”, “ala” haría alusión a su velocidad, si bien ninguno de los dos está documentado en la epigrafía equina.

De la representación circense de Écija se deduce que el *pictor* no dominaba los principios de la geometría espacial, pero que en su deseo de representar la totalidad del edificio, el espacio exterior e interior, a través de la observación directa de la realidad, suple su falta de conocimientos técnicos con imaginación, echando mano de unos recursos artificiosos poco ortodoxos pero realmente creativos. No se explicaría de otra forma la postura del auriga vencedor que, de espaldas a la carrera, se vuelve hacia ese lado en el que la figura de la Victoria con palma y corona, símbolos del triunfo, es lo suficientemente elocuente como para indicar lo que no ha sido posible explicitar de manera gráfica.

El carácter naïf que se observa en Écija impregna igualmente al mosaico del circo de Cartago y a todas aquellas representaciones musivas de suelo, en las que el artista ha pretendido figurar al mismo tiempo el espacio exterior e interior del circo y trasponerlo a una superficie horizontal, utilizando una perspectiva bidimensional y no espacial. Esta falta de perspectiva origina distintos errores de

interpretación de los elementos arquitectónicos –fachada, graderío, *pulvinar*, *tribunales*, *carceres*, *euripus*– y decorativos –esculturas, obeliscos– y cuando a ello se añade la inhabilidad del artesano –cuyo ejemplo más representativo es el mosaico tunecino de Gafsa– que no es capaz de respetar los distintos planos y aglutina los elementos en una misma perspectiva plana, se produce una confusión entre lo que corresponde al exterior y al interior, lo que está arriba y lo que pertenece propiamente a la arena, en fin un *totum revolutum* en el que solo una observación paciente y rigurosa permite discernir y separar lo que el artista nos da de forma totalizadora, en su afán por mostrar a la vez la realidad y el modelo en el que se ha inspirado, aún a riesgo de errar igualmente en nuestras interpretaciones.

El atrevimiento del artista que diseña la escena musiva de Écija al abordar un escenario plurifocal, que no ha de tomarse como indicio de época tardía ya que por ejemplo el mosaico de Cartago se fecha a fines del siglo II o comienzos del III, fecha que coincide con la aportada por los elementos geométricos estudiados por S. Vargas, conlleva una información de gran interés al mostrar en su totalidad, o casi en su totalidad, los edificios circenses y el desarrollo de los espectáculos que tenían lugar en el interior de los mismos. El musivario quiere dar la mayor información posible de la realidad, unificando dos puntos de vista de los que él



Fig. 15: Mosaico del Auriga Eros de Dougga. Museo de El Bardo. Foto G. López Monteagudo.

mismo era observador directo, pero que con los medios disponibles en aquella época, era imposible tener de una sola vez. Sin embargo, el artista lo imagina y da una visión innovadora que, a pesar de sus errores, tiene un gran valor informativo ya que, junto a las monedas y las gemas, las lucernas y los relieves, suple la falta de evidencias arqueológicas realistas. No obstante el carácter naíf que, a primera vista, ofrece el mosaico, y la inhabilidad del artesano –tal vez un aprendiz– que realiza el muro semicircular del edificio, hay que destacar la calidad de las letras de las inscripciones, la buena técnica empleada para representar la fachada exterior del circo, los detalles arquitectónicos del exterior y del interior del edificio –ventanas, pilastras, almenas, *euripus*– así como las figuras de la Victoria y de los personajes que intervienen en la carrera, todo realizado con gran detalle y aproximación a la realidad, que hace suponer la presencia de un artesano de buena formación y un taller de calidad. Las diferencias de calidad observadas en la escena circense de Écija, sugiere la posibilidad de que en su ejecución hubieran intervenido dos manos de distinta habilidad técnica y artística.

En todas estas representaciones de circo, la pregunta es si la decoración arquitectónica y escultórica presente en ellos, a partir de elementos reales ampliamente difundidos y comunes a todos los circos, como los obeliscos, las fuentes y estanques, las estatuas, las columnas, los edículos destinados a las divinidades, apuntan o se inspiran en el Circo Máximo de Roma o si se trata de circos locales. En este sentido la presencia del *Aedes Murciae* en los mosaicos bajo-imperiales de Piazza Armerina, Luni y Gafsa es determinante para identificar el edificio representado con el Circo Máximo que, por otra parte, debía constituir el modelo, la fuente de inspiración del artista o artesano al que se le encarga, con un fin conmemorativo, una representación de juegos. El musivario utiliza unos modelos, inspirados en el Circo Máximo de Roma, adaptando los elementos decorativos al espacio disponible y a sus propias preferencias y habilidades artísticas, y de ahí la variedad y las convergencias y divergencias observables en los mismos. Por el contrario, el grupo de Cibeles que figura en el *euripus* de los mosaicos de Silin y Cartago, fechados en los siglos II-III, Gerona, Barcelona y Piazza Armerina, ya del IV, sigue en opinión de M. Yacoub el modelo real creado para el circo de Cartago²³.

En cualquier caso, el pavimento de Écija tiene unas connotaciones iconográficas e históricas del máximo interés ya que nos ilustra sobre la arquitectura circense en general y de la del circo de Écija en particular, del que recientemente se han localizado algunas estructuras de mediados del siglo I d.C. en la calle Antequera

23. Yacoub, op. cit. (n. 6). Humphrey, op. cit. (n. 5), por su parte, opina que la presencia de Cibeles en el *euripus* de los circos representados en distintos soportes se halla

en relación con sus juegos, los *ludi megalenses*. Sobre este particular, véase López Monteagudo, op. cit. (n. 5).

nº 10-12 y en la Avda. de los Emigrantes nº 15, 20, 25-27, que permiten avanzar las dimensiones del mismo en torno a los 400 x 76-77 m.

Además de los indicios de la existencia del circo de la *colonia Augusta Firma Astigi* y de la lucerna tipo Dressel 11, siglo I d.C., en el Museo Histórico Municipal de Écija, decorada con una cuadriga²⁴, el registro epigráfico astigitano documenta la existencia de *ludi circenses* en las respectivas inscripciones que señalan los actos de munificencia pública desarrollados por algunos miembros de la aristocracia colonial romana²⁵. En una de ellas (*CIL* II2/5, 1162 = *CIL* II 1471), grabada sobre un pedestal de estatua dedicada a *Bonus Eventus*, virtud imperial asociada a la prosperidad agraria, que se fecha a mediados del siglo II, consta que *Aponia Montana*, ofreció dos carreras de circo, una por el honor recibido del sacerdocio y otra con motivo de la *dedicatio* de una estatua de ciento cincuenta libras de plata: *Boni eventus / Aponia Montana sacerdos divar(um) Augustar(um) col(oniae) Aug(ustae) Fir(mae) / editis ob honorem sacerdotii circiensibus et / ob dedicationem aliis ex arg(enti) libris CL d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit) d(edicavit)*. Aponia Montana sacerdotisa de las Divinas Augustas de la colonia Augusta Firma, ofreció unos juegos circenses en el momento de acceso al cargo y otros en el momento de la dedicación de la estatua de ciento cincuenta libras de plata a Bonus Eventus, divinidad que aparece representada en monedas de *Corduba* del siglo II y III²⁶.

En una segunda inscripción grabada sobre una basa de estatua en mármol, que formaba parte de uno de los muros de la iglesia de San Francisco, a donde fue trasladada seguramente desde el foro, localizado en las proximidades de la iglesia, lugar obligatorio para una escultura de carácter honorífico, este mismo personaje figura en relación a una manda testamentaria de 100 libras de plata en nombre de su hijo *Caesius Montanus*, pudiéndose fechar a mediados del siglo II.

En otra inscripción procedente de Écija (*CIL* II2 / 5, 1179 = *CIL* II 1479), del siglo I-II, se mencionan los juegos circenses que acompañan a la dedicación de una estatua de ciento cincuenta libras de plata a *Pantheus*, divinidad asociada

24. I. Carrasco y A. Jiménez, "Acercas de los edificios de espectáculos en Colonia Augusta Firma Astigi (Écija Sevilla)", *Romula* 7, 2008, 7-52. P. Sáez et alii, *Carta arqueológica municipal de Écija. 1. La ciudad*, Junta de Andalucía, 2004, CD. 80. fig. 142. Los autores recogen un relieve del que no hay datos arqueológicos, dado a conocer por E. Rodríguez Almeida en una conferencia pronunciada en la Universidad de Sevilla en octubre de 2001, con una curiosa escena en la que figura un graderío de forma semicircular, una puerta flanqueada por dos torres –tal vez la *summa porta*– un alto muro con arcadas similar al representado en el mosaico astigitano, una biga conducida por el auriga,

que se dirige hacia tres objetos en forma de vasijas, que podrían interpretarse como los conos de la *meta*, acompañada de un personaje que parece llevar una rueda, y al exterior la ciudad.

25. G. Chic García, "Datos para el estudio del culto imperial en la colonia *Augusta Firma Astigi*", *Habis* 18-19, 1987-88, 365-381; S. Ordóñez Agulla, "Inscripciones inéditas de Astigi", *Actas del I Congreso sobre Historia de Écija*, Écija 1988, 201-232; P. Sáez et alii, op. cit (n. 24), 44, 81, figs. 210 y 211.

26. F. Chaves Tristán, *La Córdoba hispanorromana y sus monedas*, Sevilla 1973, 53.

también a la fortuna, hecha por el liberto *P. Numerius Eupator* a favor de sus conciudadanos en honor de su patrono *P. Numerius Martialis*, seguramente un *sevir*: *D(ecurionum) d(ecreto) / P(ublio) Numerio Martiali / Astigitano / IIIIIviro col(onorum) col(oniae) Aug(ustae) / Fir(mae) / [P(ublius)] Num[erius Eupa]tor / patrono optimo et / indulgentissimo / d(e) s(ua) p(ecunia) d(edit) / et editis circiensib(us) dedicavit.*

Las inscripciones en las que se mencionan espectáculos de circo como actos de evergetismo son frecuentes en Hispania²⁷, testimoniando el patrocinio de los particulares por uno de los espectáculos que gozaron de más auge en el disfrute del *otium*. Sin embargo, de todas ellas nos interesan aquellas inscripciones de la Bética que pueden tener alguna relación con mosaicos en los que se representan tales escenas, como las mencionadas de la *Colonia Augusta Firma Astigi* y otras procedentes de la *Colonia Patricia Corduba* y de *Colonia Aelia Augusta Italica*²⁸. Un interesante documento conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba, probablemente el pedestal de una estatua con la representación alegórica de la propia ciudad, que se fecha en el siglo II-III, documenta una donación realizada por *L. Iunio Paulino*, sin duda un notable local, con motivo de haber sido elegido para el flaminado o sacerdocio del culto al emperador (*CIL* II 5523). La inscripción, que confirma la existencia en *Colonia Patricia* de los tres edificios destinados a espectáculos públicos: “*Colonia Patricia. Lucio Iunio Paulino, hijo de Publio, de la tribu Sergia, pontífice, flamen perpetuo y duumvir de los colonos de la Colonia Patricia, flamen de la provincia Bética, habiendo ofrecido por el honor del flaminado juegos de gladiadores y dos representaciones teatrales, colocó las estatuas por valor de 400.000 sestercios que había prometido si alcanzaba el honor, y las dedicó patrocinando unas carreras de carros en el circo*”, podría tener alguna relación con el mosaico del Auriga victorioso, descubierto en el antiguo convento de la Merced, zona de expansión extramuros de la *colonia*, que se conserva asimismo en el Museo Arqueológico de Córdoba y con cuya cronología coincide²⁹.

En Itálica la falta de inscripciones de este tipo³⁰ la suplen los grafitos grabados toscamente sobre el tercero de los escalones marmóreos de la *orchestra* del teatro (*proedria*), que se fechan en la primera mitad del siglo IV, fecha que viene a coincidir con la dada por I. Mañas al mosaico del Circo³¹. Se representan cuatro caballos acompañados de los nombres de los funales o de los aurigas, uno de

27. P. Piernavieja, “Corpus de inscripciones deportivas de la España romana”, *Citius Altius Fortius* 16, 1977.

28. E. Melchor Gil, *El mecenazgo cívico en la Bética. La contribución de los evergetas a la vida municipal*, Córdoba 1994.

29. *CMRE* III, 1981, núm. 20, lám. 24.

30. En una inscripción italicense de inicios del siglo III, tres libertos ofrecen unos *ludi*, sin especificar la clase de juegos, con motivo de la *dedicatio* de una obra pública, cf. A. M. Canto, *La epigrafía romana de Itálica*, Madrid 1985, n° 58.

31. *CMRE* XIII, 2010, núm. 82, lám. XXXI.

los cuales, *Marcianus*, se repite en el citado mosaico italicense y en el de las cuadrigas de *Augusta Emerita*, con la misma cronología³². Según I. Mañas los nombres *Mascel* y *Marcianus*, que figuran en el mosaico del circo de Itálica, que se han interpretado como los nombres de los artistas que realizaron el mosaico, es más probable que aludan a los aurigas o a los *funales* de la cuadriga ganadora, a juzgar por la presencia del *nomen Marcianus* tanto en la epigrafía musiva de Mérida, como en los mencionados graffiti del teatro italicense. Es interesante hacer notar que *Marcianus* es el nombre de uno de los productores astigitanos de aceite mencionados en la epigrafía anforaria del Monte Testaccio (*CIL* XV 4091). En el mosaico de *Augusta Emerita* las cuadrigas ganadoras conducidas por los aurigas, ambos de la *factio prassina*, que portan la palma de la victoria y levantan el látigo en señal de triunfo, se acompañan de las inscripciones *Paulus nica* y *Marcianus nicha* (sic), siendo *Inluminator* el nombre del caballo vencedor de esta última, mencionándose en genitivo, *Getuli*, el nombre del criador o de la cuadra³³.

Por otro lado, en la Bética hay un gran porcentaje de donaciones particulares de estatuas de dioses destinadas a ocupar los espacios públicos, como los foros y las vías próximas. La mayoría se erigieron por personas, que habían recibido el honor del sacerdocio del culto imperial, a divinidades protectoras para la comunidad o asimiladas en el caso de Écija –*Bonus Eventus*, *Pantheus*, *Pietas*– a las virtudes imperiales y a *Tyche-Fortuna*. Con ellas, las élites mostraban su adhesión a la familia reinante y a los dioses por los que los emperadores sentían predilección, agradeciendo los honores recibidos y aumentando con estos actos de evergetismo su prestigio ante la comunidad. En el caso de la colonia astigitana, las inscripciones honoríficas, a las que hay que añadir el descubrimiento de un pie de bronce dorado perteneciente a una escultura monumental de tipo honorífico, manifiesta el evergetismo y la solidez económica de los dedicantes –*Aponia Montana*, *Publius Numenius Martialis*, *Caecilia Trophime*– algunos conectados con el comercio del aceite³⁴.

Es de suponer que a ellos, entre otros personajes importantes de la vida local, que debieron donar también las esculturas de mármol descubiertas en la zona del foro y de las termas de *Astigi* –amazona, torso masculino de atleta, piernas de una escultura masculina, cabeza masculina tocada con casco corintio, estatua de la musa Kaliopé– debían pertenecer algunas de las ricas *domus* de la colonia astigitana, pavimentadas con espléndidos mosaicos y decoradas también con piezas arquitectónicas y escultóricas en mármol salidas seguramente

32. O. Rodríguez Gutiérrez, *Teatro de Itálica. Estudio arqueo-arquitectónico*, Madrid 2005, 567-568.

33. *CMRE* I, 1978, núm. 43, láms. 76-79, 102-104

34. Chic García, op. cit. (n. 25), 365-381.

de talleres locales o provinciales³⁵. No obstante, las esculturas recuperadas en la zona monumental del foro muestran restos de pintura roja que las vincula probablemente a talleres foráneos, es decir, serían obras importadas de tradición helenística, algunas de ellas como la amazona o el torso masculino, copias de excelente factura de un original griego³⁶. Esta monumentalización de la colonia de *Astigi* es paralela a la que tiene lugar en otras nuevas colonias, como *Munigua*, *Baelo*, *Augusta Emerita*, etc., por deseo en todas ellas de emular a la metrópolis y reflejo de sus aspiraciones políticas³⁷.

Los *ludi* circenses se enmarcan dentro de los espectáculos libres que un evergeta podía ofrecer en su ciudad para conmemorar la obtención de una magistratura o sacerdocio, para celebrar la dedicación de una estatua a una divinidad, al emperador o a un miembro de la comunidad, con motivo de la inauguración de una obra pública y finalmente en honor de los emperadores divinizados. La organización de espectáculos libres era una forma de manifestar a la curia y al pueblo el agradecimiento del benefactor por el nombramiento recibido, pero si la donación de una obra pública o la dedicación de las estatuas por los particulares tenía un carácter permanente y contribuían al ornato público de la ciudad, el dinero invertido por los evergetas en la organización de espectáculos, al decir de Cicerón (*de off.* II 16), tenía un fin efímero y era poco beneficioso para la comunidad. No obstante, pensamos que esta gloria perecedera podía convertirse en un recuerdo duradero mediante la plasmación del espectáculo en una obra de arte, en una “imagen fotográfica” que, como el mosaico, pasaba a decorar la casa del evergeta, perpetuando de esta forma su acto de munificencia ante él mismo, su familia y sus amigos.

Lo inmediato que se viene a la mente es poder relacionar la casa pavimentada con este espléndido mosaico y las inscripciones de Écija en las que se mencionan la celebración de *ludi circenses* como actos evergéticos. Aunque las inscripciones del mosaico del circo de Écija no aportan datos para poder asignar una cronología al pavimento, sin embargo, los elementos geométricos de las orlas estudiados por S. Vargas, así como la cerámica hallada en la excavación proporcionan una fecha entre principios del siglo II y el III, si bien el escaso espacio excavado y el estado primigenio en el que se encuentra el estudio de los restos encontrados, no han permitido profundizar en el conocimiento total del yacimiento. Si a estos datos se suma que la cronología

35. López Monteagudo, “Las casas de los extranjeros”, op. cit. (n. 1) 97-122

36. A. Romo Salas, “Las termas del Foro de la *Colonia Firma Astigi* (Écija, Sevilla)”, *Romula* 1, 2002, 151-74.

37. W. Trillmich, P. Zanker, *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, München 1990.

tanto de los mosaicos de la *colonia Augusta Firma Astigi*, como de la epigrafía relativa a la celebración de espectáculos circenses fluctúa en torno al siglo II-III, y los paralelos más próximos para la iconografía del circo –mosaico de Cartago– llevan a esas fechas, hacen posible relacionar el pavimento del circo astigitano con las citadas dedicatorias del liberto *P. Numerius Eupator* y de la flamínica *Aponia Montana*, a la que seguramente hay que asociar, como también a su hijo *Caesius*, con la producción y comercio del aceite, como deja entrever la dedicatoria que hace a una divinidad de carácter agrario –*Bonus Eventus*– y sus *nomina*, *Aponia* y *Caesius*, ya que los *Aponii* y los *Caesi* conocidos en la Bética a través de la epigrafía parecen formar parte de la aristocracia imperial y provincial, estando ligados al mismo tiempo en la epigrafía anforaria del Testaccio a la comercialización del aceite³⁸. Por otra parte, la localización de edificios públicos anexos al foro, en la zona del hallazgo del mosaico del circo, hace también posible la conexión del pavimento con un espacio que podría ser no doméstico.

En cualquier caso, este mosaico es un documento más de los *ludi circenses* en la colonia astigitana desde fines del siglo II d. C. y, como el resto de las escenas de circo representadas en los mosaicos romanos, podría poner de manifiesto el auge de unos *ludi*, fundamentales en el disfrute del ocio y, al mismo tiempo reflejo del deseo de un propietario que, además de elegir un tema representativo de los espectáculos más en boga, hubiera pretendido dejar constancia de su evergetismo. En este sentido, estos mosaicos, conmemorativos de espectáculos ofrecidos por particulares, pasan a formar parte del numeroso conjunto de mosaicos “evergéticos”, fenómeno que conoció un enorme desarrollo en las ciudades romanas del Norte de África y de Hispania, dentro del cual la identificación del circo representado tiene un valor secundario, ya que el objetivo de estas representaciones, como las inscripciones en las que se menciona la celebración de juegos de circo con carácter conmemorativo, es publicitar la magnanimidad y la riqueza del comanditario, que paga *de sua pecunia* unos espectáculos por los honores recibidos en su ciudad o en Roma. En el caso de Écija, el hecho de que muchas de las inscripciones procedan de lugares próximos, induciría a pensar que la celebración de los *ludi* mencionados tuvieron lugar en el circo existente en la colonia astigitana, teniendo en cuenta su *status* colonial, la riqueza de sus *elites* dirigentes y la semejanza en comportamiento cívico con otros lugares como la cercana *Corduba*³⁹.

38. Ordoñez Agulla, op. cit. (n. 25) 222; G. Chic García, “El comercio del aceite de la *Astigi* romana”, *Actas del I Congreso sobre Historia de Écija*, Écija 1988, 247-270.

39. Humphrey, op. cit. (n. 5), 381-387; Melchor, op. cit. (n. 28).

Lo que no podemos deducir de este exiguo fragmento del mosaico circense, ni de las inscripciones astigitanas, es si el edificio representado corresponde al circo de la colonia astigitana, ya que la celebración de las carreras ofrecidas por los evergetas astigitanos pudo tener lugar tanto en la colonia como en la metrópolis, pues como apunta J. Lassus los juegos celebrados por un magistrado en una gran ciudad del Imperio y, en particular en Roma, podían ser conmemorados mediante una representación en la ciudad natal del magistrado⁴⁰. No obstante, sea o no la representación del circo de Écija, o un modelo estereotipado de este tipo de construcciones, no cabe duda de que el mosaico astigitano, a pesar de la escasa superficie excavada, tiene un cuádruple interés:

- Es el primer pavimento de la colonia que ofrece una escena de la vida diaria.
- Por el momento, es el único mosaico astigitano con inscripciones.
- La escena figurada puede ponerse en relación con los *ludi circenses* documentados en la epigrafía de la colonia.
- Por último, la visión plurifocal del circo hace del mismo un documento de excepcional interés por cuanto ilustra acerca de la arquitectura exterior de los circos.

El desconocimiento del resto del pavimento –lo sacado a la luz constituye solo la quinta parte del mismo– nos impiden hacer más conjeturas que las que pueden extraerse de esta mínima parte de una escena que cuando se saque a la luz en su totalidad, dado su perfecto estado de conservación y los detalles con los que han sido realizados los distintos elementos de la escena, aportará datos del máximo interés en el contexto de los edificios y de los espectáculos circenses, de la decoración escultórica del *euripus*, de la carrera de cuadrigas y de los caballos y aurigas vencedores. Mientras tanto, solo nos queda especular y celebrar este descubrimiento por lo mucho que aporta a la historia de la *colonia Augusta Firma Astigi* y de sus pavimentos.

⁴⁰. J. Lassus, «La salle à sept absides de Jemila-Cuicul», *AztAfr* 5, 1971, 207.