

UN CAVALLER ROMÀ DEL SEGLE IV A BARCINO: A PROPÒSIT DE LA PINTURA MURAL DESCOBERTA L'ANY 1994

Pere de Palol

El descobriment d'una *domus* o casa urbana a Barcelona no és un fet gaire freqüent, però les excavacions de comprovació del solar destinat a nou Arxiu Municipal Administratiu han demostrat altre cop, per si calia encara, la riquesa del subsòl de Barcino, malgrat l'ocupació urbana ininterrompuda del mateix espai d'ençà del temps dels romans. El descobriment té un notable interès per un seguit de circumstàncies ben clares per als investigadors, entre les quals cal destacar: les condicions prou favorables de conservació del conjunt; la mateixa situació de la casa, en un lloc perifèric del recinte emmurallat, però, en tot cas, dins aquest nucli preeminent; i la riquesa dels seus elements estructurals i ornamentals i també dels objectes d'ús quotidià, els anomenats *instrumenta domestica*.¹

La *domus* és adossada al parament interior de la muralla, cap a la façana oriental de Barcino, en el punt on el cinyell romà tendeix a estrènyer el rectangle normal de la planta general urbana. Aquesta dada és ja prou explícita pel que fa a la datació i situa la construcció de la casa en un moment tardà, després de la refacció de la muralla i, per tant, ja en el Baix Imperi.

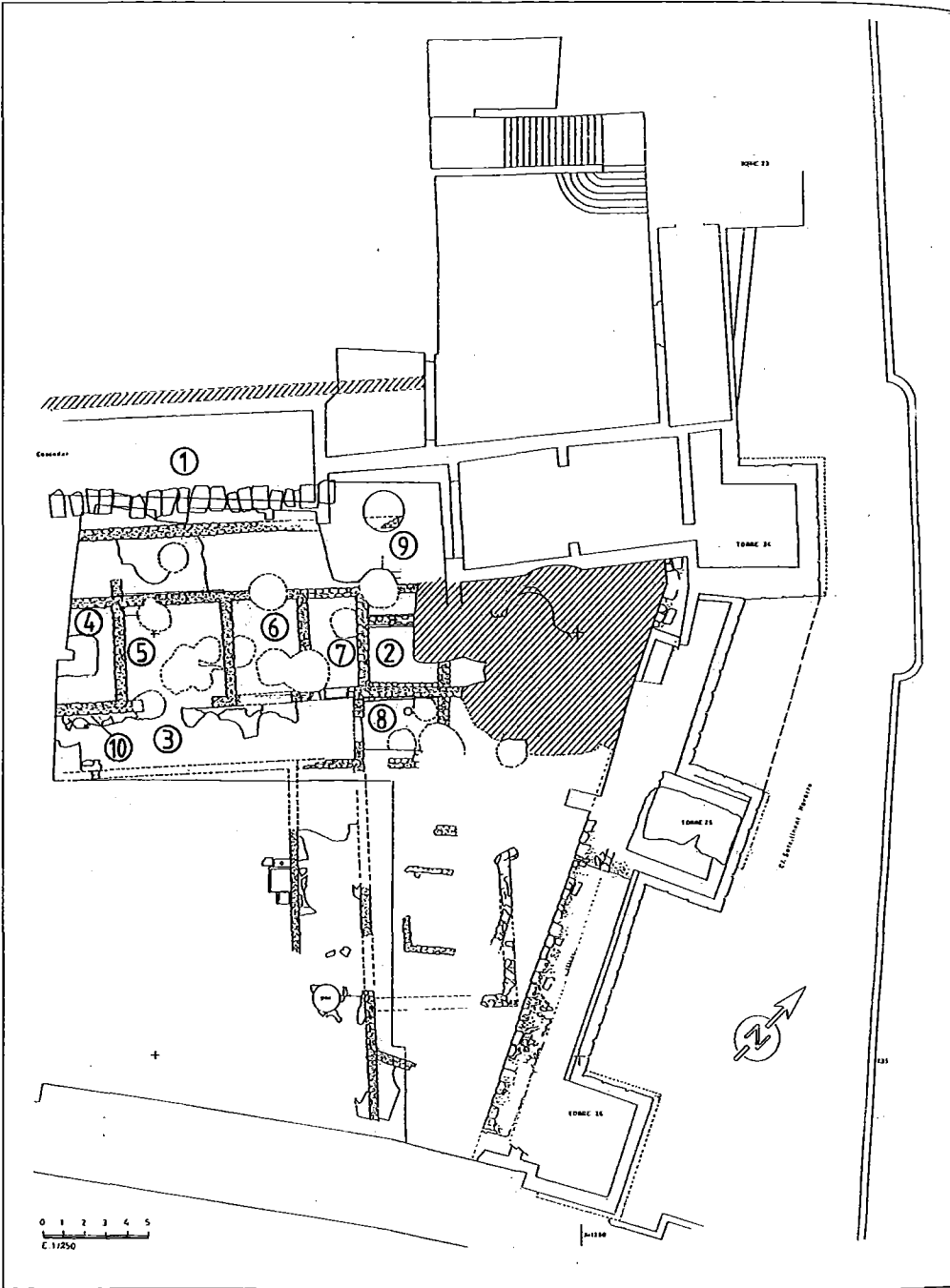
Potser l'aspecte més remarcable de la casa, des del punt de vista estrictament estructural, sigui la presència d'un peristil en lloc d'un atri central, malgrat les limitacions de l'espai urbà, que haurien aconsellat la més antiga i modesta solució constructiva. Aquesta singularitat de la *domus* ha d'atribuir-se a la datació tardana i a la seva adscripció a una mentalitat i un horitzó sociocultural lligats a la moda rural, característica del moment final de l'Imperi i que seguirà, sense interrupció, creiem, fins als temps visigots.

En aquest sentit, l'aparició d'una pintura amb la imatge d'un genet, probablement un personatge relacionat amb la casa, potser el mateix amo o *dominus*, proporciona una dada de primer ordre per a interpretar la casa i per a parlar de les relacions entre elements urbans i elements rurals en un moment històric que els historiadors han caracteritzat per un cert divorci entre ciutat i camp i per la conversió d'aquest darrer en refugi de l'aristocràcia urbana, ja des de temps dels emperadors Severus i, de manera més accentuada, durant i després de la dinastia constantiniana.

Les restes de la *domus*

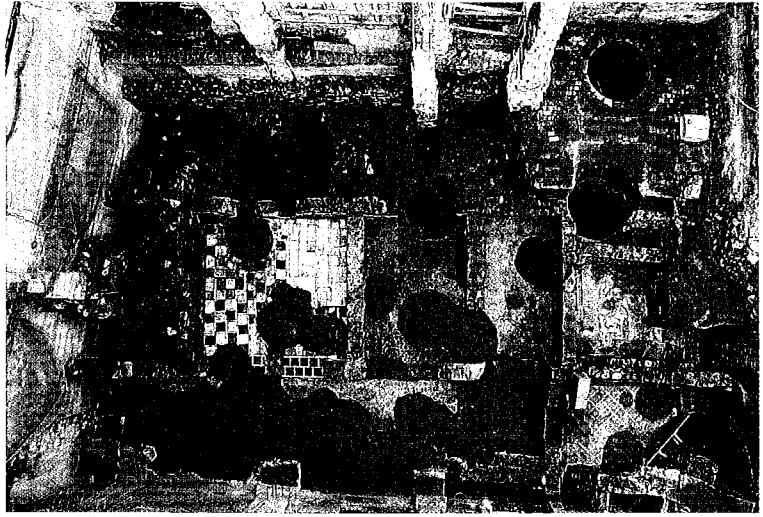
L'excavació ocupa un solar situat entre el carrer del Bisbe Caçador al nord-est, el carrer paral·lel, la Baixada de Caçador, al sud-est, i la muralla vorejada pel carrer del Sotstinent Navarro, a llevant. L'Acadèmia de Bones Lletres, també adossada a la muralla, ocupa l'angle septentrional de la *domus* i està situada pràctica-

1. Vull agrair al Centre d'Arqueologia de la Ciutat i a l'equip d'excavació que intervé en el solar de l'Arxiu Municipal Administratiu les facilitats que m'han donat amb vista a la realització d'aquest treball. Direcció i coordinació: J. O. Granados, C. Miró, F. Puig i C. Rovira. Excavació: J. Beltrán, L. González, A. Martí i E. Revilla.

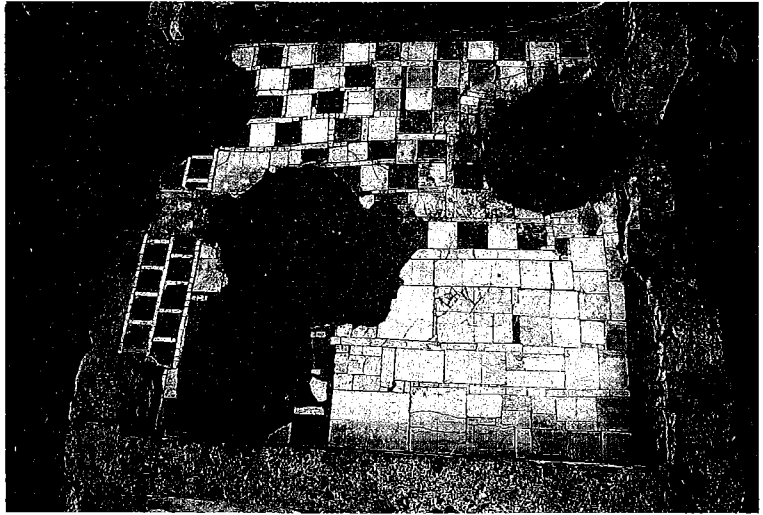


Planta general de l'àrea excavada entre els carrers Bisbe Caçador, Baixada del Caçador i Sotstinent Navarro de Barcelona: 1) Cardo minor; 2-8-9) Dependències de les termes; 3) Galeria N-O del peristil; 4-6-7) Cambres; 5) Tablinum; 10) Punt de localització de les pintures. (Plànol: Centre d'Arqueologia de la Ciutat).

*Vista aèria general
de l'àrea excavada
al carrer del
Bisbe Caçador*



*Cambra amb paviment
d'opus sectile*

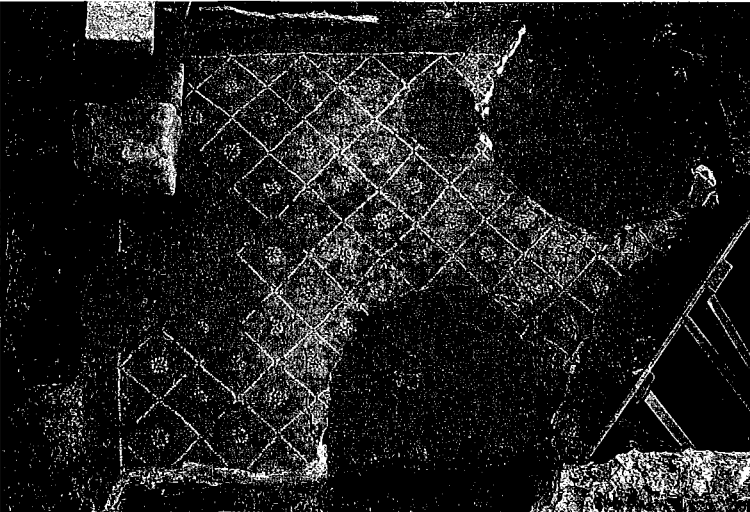


ment sobre un *cardo minor*, al qual arriben les cambres de la casa romana. Pel mig corre un llarg desguàs romà. El *cardo*, segons les notes d'excavació, es localitza sota una potent seqüència estratigràfica, fins i tot amb una moneda de Justí, sota el carrer del Bisbe Caçador, al nordoest de la *domus*. De les cambres d'aquesta casa romana, ha estat possible explorar, per ara, la sèrie disposada a nordoest del peristil i seguint la direcció del *cardo*. El terra d'aquestes peces és situada sempre al mateix nivell, excepte en el cas de la de l'extrem septentrional, que està pavimentada amb un excel·lent mosaïc dedicat a Ocea i que pertany a un petit grup termal privat.

Aquest grup de cambres de la part pròxima al *cardo*, on es troba el nostre objecte d'estudi principal, dóna a la galeria nordoccidental del peristil de la casa. De les cinc cambres que hi ha, la primera començant per ponent sols s'ha pogut examinar en part. La següent, que podria ser central en un hipotètic eix nordoest-



*Decoració pictòrica
de la cambra de
l'opus sectile*



*Cambra pavimenta-
da amb opus signi-
num tessellatum.
Possiblement es trac-
ta de l'apodyterium
del conjunt termal*

sudest de la planta de la casa, és la més àmplia del conjunt i la més rica per la pavimentació. Presenta un pas ampli al peristil amb lloses de marbre blanc i negre en el margepeu. El terra és pavimentat amb llosetes segons la tècnica anomenada d'*opus sectile*, tot ell ben regular excepte en l'angle septentrional de la cambra, fet amb menys cura i amb marbres aprofitats. Hem pensat –i això no passa de ser una mera hipòtesi– que el lloc angular podia haver tingut al damunt un moble a manera d'un *stibadium* per al triclini de la casa; però per ara no pot haver-hi cap mena de confirmació. Té interès la decoració pintada del mur, disposada en requadres dels quals només es conserva la part inferior, per damunt d'un fris que toca a terra, amb elements d'imitació de marbre. Seguint cap a la muralla, hi ha altres dues cambres pavimentades a base d'*opus signinum* amb diferents esquemes decoratius realitzats amb tesselles blanques, negres o vermelles, o bé amb simples incrustacions de petits fragments de marbre, posats a intervals en línies paral·leles sobre el roig



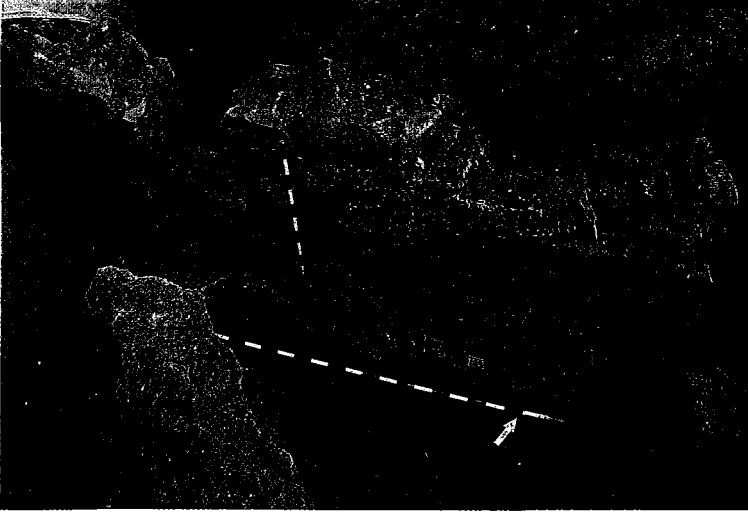
El paviment amb la representació d'Oceà



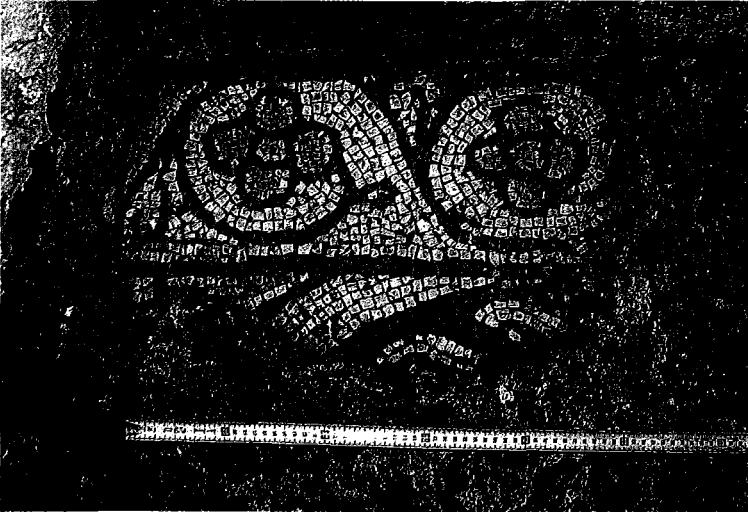
Detall de l'amoret i el dofí del mosaic d'Oceà

del *caementicium*. La cambra situada a l'extrem és a un nivell lleugerament més alt i forma part dels banys privats; té al·ludit mosaic amb un gran cap d'Oceà sobre un fons marí amb peïxos i dos amoret sobre dofins, posats en esquema heràldic, un a cada costat del cap. És un paviment de molt bona factura i que cal situar, probablement, dins les modes més estrictes dels temps postconstantinians. Aquesta dependència comunica amb una piscina o *natatio*, que es projecta damunt del *cardo*.

Des de l'angle septentrional del peristil, sembla que el requadre podria haver-se tancat amb una altra filera d'àmbits perpendicular a l'anterior. La primera d'aquestes cambres, possiblement un *apodyterium*, al costat de l'habitació que conté el mosaic d'Oceà, podria definir l'extrem de la galeria del peristil, i les seves mides ens donarien l'amplada d'aquest: 3 metres. La resta del corredor nordoriental del peristil pot reconstruir-se gràcies a un mur paral·lel a les cambres d'aquest costat



*Lloc de la troballa
dels fragments de la
pintura, damunt del
mosaic del corredor
del peristil*

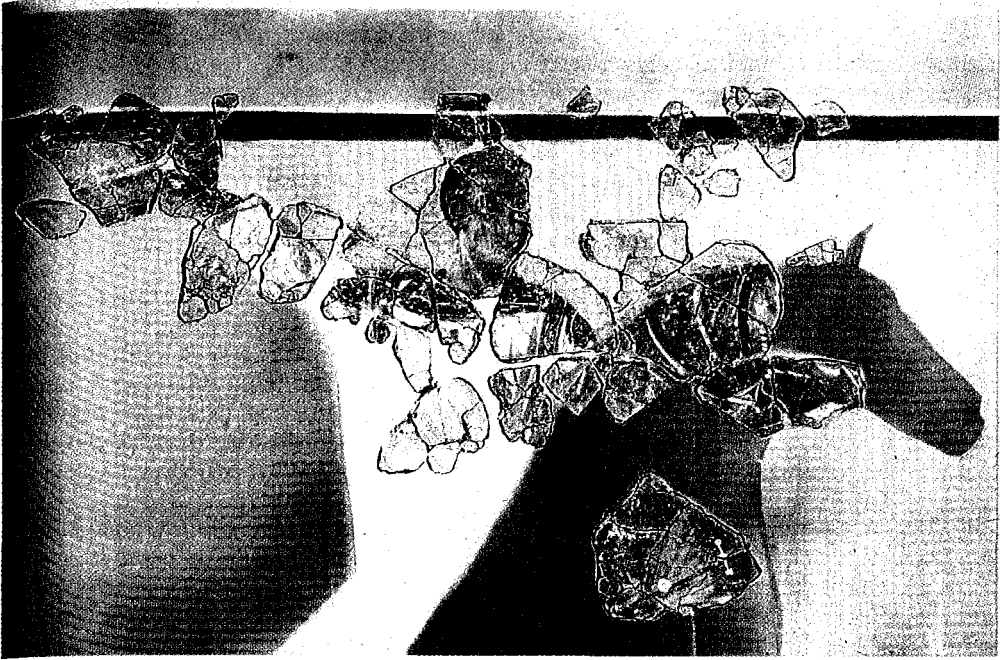


*Detall del mosaic
del peristil*

del pati. Més difícil de definir és l'angle meridional i, per tant, conèixer les dimensions globals del peristil. Això permetria decidir si la cambra rica del paviment d'*opus sectile*, que els excavadors anomenen *tablinum*, està en l'eix de la casa.

Descripció de la imatge del cavaller

A l'espai del mur extern de la cambra pavimentada amb l'*opus sectile* i en direcció sudoest a partir del margepeu descrit, hi havia la pintura del genet. Saber quines mides podia haver tingut la totalitat d'aquest mur, fins a l'angle occidental del corredor del peristil, decorat completament amb mosaics al terra i pintures murals, permetria formular hipòtesis sobre l'extensió i disposició general de la pintura, i dir si es tractava d'una escena amb més d'un personatge o bé d'una figura única, isolada, una fórmula adient per a un retrat.



Reconstrucció de la figura del cavaller del segle iv mostrada a la Casa Padellàs amb motiu de l'exposició Barcino, Barcelona, inaugurada el mes de febrer de 1995

Les restes d'aquest mur, construït amb tècnica d'*opus incertum*, assoleixen 4 m. de llargada, amb alçàries diferents, que van des de 0,5 m fins a 1,50 m en alguns punts. Tot el mur estigué pintat. Al costat mateix de la porta de la cambra apareixen les restes de la pintura amb la imatge del personatge a cavall que presentem i que constitueix, fins ara, un autèntic *unicum* per a la nostra ciutat romana. Un ampli fragment de la pintura es va desprendre de la paret i va relliscar sobre el mosaic del passadís del peristil. Naturalment es va trencar, però ha estat possible la restitució en el laboratori d'una part molt important, que correspon a la meitat superior del mur, quasi des del sostre. Falten, però, tots els elements que haurien permès de refer la part inferior; només s'ha recuperat una petita part a baix que no excedeix els 35 cm.

El mosaic del terra té una faixa al voltant amb un tema vegetal de cercells amb flors de quatre pètals dintre cada cercle vegetal. Tot molt lineal, en blanc i negre, i les flors rosades. Uns quadres com de catifa, amb temes geomètrics variats, divideixen l'espai del terra. El paviment és ben clarament de temps tardans, com ho manifesten els motius i la seva organització, però té una factura encara prou fina.

El fragment de pintura que es conserva mesura, aproximadament, 1,60 m de llargada per 0,80 m d'alçada. El que es conserva representa un genet damunt del cavall posat sobre un fons de color blau clar, llis, encara que sembla que en algun lloc podria haver-hi hagut motius vegetals. Atès que la part mitjana i inferior de les figures no s'ha conservat, desconeixem si el fons de la pintura era llis o bé ornamental, amb motius vegetals o arquitectònics, i si tot tenia les mateixes tonalitats blaves de la part de dalt. El mur està emmarcat per sobre i per sota. El marc superior és format per una franja negra de 5,5 cm d'amplada posada directament en contacte amb el fons blau de la representació; a continuació, hi ha una petita faixa

blanca de 0,8 cm que separa la representació d'una franja ampla de color rosat que mesura 18 cm aproximadament, segons el fragment més ben conservat. Més amunt, cap al sostre de l'estança, hi ha directament una zona blanca.

La figura del cavaller, conservada quasi fins a la cintura, està en posició frontal. La mà esquerra ha de subjectar el cavall per darrera del coll i cap de la bèstia, el que fa que la mà quedi amagada. La mà dreta, alçada i oberta amb el palmell de cara, se situa a nivell del cap del genet, en una actitud normal en els models d'escenes de cavalcades a les *venationes* romanes.²

El cap, girat cap a la seva esquerra, és d'una factura excel·lent. Es tracta d'un home jove que mira cap endavant, en el sentit de la marxa del seu corser, amb cabell curt pentinat a la moda constantiniana o poc posterior, si bé ens falta el detall del front, amb serrell o llis. Tot ell és d'un art molt fi, amb un clarobscur suau: les línies de les celles acaben al nas; cara rodona i neta; ulls oberts més aviat mirant enlaire, com és normal en la retratística de mitjan segle iv. S'ha volgut interpretar aquest tipus de mirada com un gest transcendent en el cas del *dominus* de la cacaera del mausoleu de Centelles, a Constantí (Tarragona), probablement el conjunt més pròxim des d'un punt de vista artístic, malgrat les òbvies diferències.³

El genet vesteix túnica amb escot quadrat i vorejat per una cinta fosca brodada, que baixa a cada costat del pit, cap a les cames. No es veu si és un autèntic *clavus* —franja ornamental brodada en púrpura que originàriament era un signe de dignitat i que després es generalitzà a tots els estaments socials, sobretot en el Baix Imperi— o bé si es tracta simplement d'una cinta de color fosc. Es pot veure també un gran cercle del mateix brodat fosc sobre cada un dels braços, un autèntic *orbiculus*. Això definiria el conjunt com una túnica curta amb *clavi* i *orbiculi*, vestimenta que es repeteix constantment en la iconografia des de finals del segle iii, sobretot als mosaics.

Del cavall, se'n conserva part del coll i del cap, i porta arnesos fins, dels quals només es poden veure les regnes i part d'una rodona que unia el fre de la boca amb el capçal darrera el cap, per sobre del coll. És un arnès d'equitació, lleuger, com fou normal a l'exèrcit i entre els aristòcrates romans del Baix Imperi. La conservació completa dels arnesos probablement ens hauria donat alguna indicació sobre l'origen del model del dibuix del cavall, ja que coneixem prou bé models típicament hispànics, com el cavall de la vil·la de Dueñas.⁴

Les lletres que acompanyen les imatges de cavall i genet probablement corresponen a dos textos diferents, a la vista del lloc on apareixen. D'un dels textos, potser llarg, situat dins la faixa negra superior, s'en conserva sols una lletra 'N' sobre el cap del genet, encara que s'endevina l'existència d'altres lletres, d'impossible restitució. L'altra inscripció és damunt del cavall, sobre el fons blau del plafó, i comprèn les lletres 'T', 'C' i 'C' ben identificables; sembla que abans de la 'T' hi ha

2. P. DE PALOL i J. DE CORTÉS, «La villa romana de la Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia). Excavaciones de 1969 y 1970», *Acta Archeologica Hispanica*, VII (1974) fan consideracions sobre els problemes generals de les *venationes*, a propòsit d'un exemplar molt ric, especialment pàg. 55, 82 i s. També: M. GUARDIA PONS, *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona, PPU, 1992, pàg. 325-335.

3. H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centelles*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern (col. Madrider Beiträge, 13), 1968, 2 vol., lám. 3 i 66.

4. P. DE PALOL, «Una tumba romana de Toledo y los frenos de caballo hispanorromanos del Bajo Imperio», *Pyrenae*, VIII (1972), pàg. 133-146, figs. 10-12; P. DE PALOL, «El mosaico de tema oceánico de la villa de Dueñas, Palencia», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), XXIX (1963), pàg. 5-34 (versió alemanya: «Das Okeanos-Mosaik in der römischen Villa zu Dueñas (Prov. Palencia)», *Madrider Mitteilungen* (Heidelberg), VIII (1967), pàg. 196-225); M. DARDER i G. RIPOLL, «Caballos en la Antigüedad tardía hispánica», *Revista de Arqueología* (Madrid), X, 104 (1989), pàg. 44-51.

un altra lletra, potser una 'L'; després de la darrera 'C' hi ha un traç vertical que formava part d'una altra lletra. Aquesta inscripció és feta amb ratlla fina de blanc sobre la pintura. Interpretar el que podien dir les dues inscripcions és aventurat. Inscripcions i noms són prou freqüents, sobretot en mosaics amb cavalls, tant de tema mitològic com de circ. Seria interessant saber si la inscripció feia referència a un text literari, o si tenia alguna relació amb el personatge representat, o bé si podia tractar-se d'una inscripció apotropaica o de salutació.

La pintura en el context de les representacions del Baix Imperi

La pintura amb el cavaller de Barcino pertany al cicle iconogràfic de les *venationes*, tema freqüent tant a l'Orient com a l'Occident del món romà i que comprèn figures a peu i a cavall. Aquestes escenes de cacera tenen relació amb representacions de circ, i particularment de quàdrigues, per la forta intenció d'oferir una imatge del triomf, i amb moltes altres escenes amb cavalls i cavallers protagonistes. No és freqüent la conservació de pintura de temps romans i menys encara amb escenes de caça o de circ com el fragment de Barcelona. En canvi, aquestes representacions són ben abundants a la musivària baiximperial i és lícit de comparar-les directament amb les versions pictòriques. De fet, pintura i mosaic són dues tècniques diferents per a assolir els mateixos objectius.

La descoberta sovintejada de centres dels *fundi* aristocràtics del Baix Imperi, on les escenes de cacera són els elements bàsics dels cicles ornamentals, ha posat en relleu la relació d'aquest tema amb la classe social dels grans latifundistes dels temps tardans. Cal no oblidar, però, la imatge antiga de l'emperador caçador, triomfant sobre la presa, com una representació de poder que, com el mateix tema general de la cacera en les representacions funeràries, dóna a aquestes escenes un sentit transcendent, fins i tot religiós.⁵

Generalment, les *venationes* representen escenes o grups. Les més completes representen més d'un caçador o combinen gent a peu i a cavall. En aquests casos, no sempre es tracta d'una composició complexa, ordenada i coherent. Així, als millors conjunts d'Orient —els mosaics d'Antioquia o la famosa cacera d'Apamea de Síria— tot el conjunt està muntat a partir de models aïllats per a cadascun dels personatges que intervenen a la caça, posats un al costat de l'altre amb un propòsit únicament decoratiu, sense cap pretensió de representar una escena unitària. Podem observar el mateix a les belles caceres de la vil·la siciliana de Piazza Armerina. Un bon exemple hispànic d'aquest tipus de composició és la Vil·la de Pedrosa de la Vega, a Palència.⁶

En canvi, les escenes de caceres de cèrvols de la cúpula del mausoleu de Centelles representen en seqüència tot el procés de la cacera, des de la preparació fins a la mort de peces, i formen un relat històric a la manera del fris continu narratiu romà, com els relleus de l'Ara Pacis d'August, o dels sarcòfags cristians de temps constantinians amb escenes del Nou Testament, passant per la sèrie quasi cinematogràfica dels relleus de la Columna de Trajà a Roma.⁷

La lectura de les caceres en els frisos triomfals o funeraris es fa d'esquerra a dreta i, per aquesta raó, els cavalls cavalquen sempre en la mateixa direcció, cap

5. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, Paul Geuthner, 1966 [1942], pàg. 437 i s., sobretot 448.

6. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, Princeton University Press, 1947; I. LAVIN, 'The hunting mosaics of Antioch and their sources', *Dumbarton Oaks Papers*, XVII (1963), pàg. 181-286; J. BALTY, *La grande mosaïque de chasse du triclinos. Fouilles d'Apamée de Syre*, Bruxelles, 1969; G. V. GEMINI, *La villa erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Milano, 1969.

7. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel...*, pàg. 18 i s., lám. 32-46.

a la dreta. Aquesta regla és observada en els sarcòfags orientals, com el de Sidamara al Museu d'Istanbul, i en els occidentals, des del magnífic sarcòfag Ludovisi a Roma fins als més simples de Barcelona o Girona, i es retroba també a les escenes profanes de Centelles.⁸

No cal entrar en una llarga presentació de la temàtica de la cacera a cavall amb la riquesa de lectures que permet i amb la seva amplitud geogràfica en el món romà. El caçador triomfant és constant en la iconografia reial i imperial des de temps hel·lenístics fins al món bizantí, i assumeix implicacions religioses, sobretot en els sarcòfags protocristians, amb imatges de genets caçadors assistits per una figura femenina, amb la mateixa actitud de mà oberta. És la representació de la *virtus* pagana, que el món cristià transfigura en la *fides*, com la veiem en un dels sarcòfags de l'església de Sant Feliu de Girona.⁹

L'origen oriental o occidental d'aquestes representacions de caceres és encara objecte de debat. En el seu estudi dels mosaics sirians d'Antioquia i Apamea, Lavin va postular que, si bé els exemples més antics de *venationes* es troben a Orient, aquells dos conjunts són testimoni d'un viatge de retorn del tema, que hauria passat cap a Occident, a l'Àfrica romana, amb plasmacions com el paviment de Djemila, i des d'aquesta zona hauria tornat a Orient. Tant Lassus com Balty varen contradir els arguments de Lavin, però la polèmica sobre la procedència de fórmules concretes no s'ha acabat. Ho prova la seva resurrecció recent per obra de Darmon o Parlaska a propòsit d'alguns trets dels mosaics de Conimbriga, en relació amb casos de les Gàl·lies, com el paviment de Villelaure i Lillebonne, i amb formes més realistes, que es manifesten, creiem, en la mateixa pintura de Barcelona.¹⁰

El cavaller de Barcelona és un exemplar dins aquesta àmplia varietat iconogràfica. Probablement hi hagué el propòsit de dignificar-lo i de donar-li un paper preminent, potser com a amo de la casa, un *dominus* urbà, o bé per alguna altra circumstància que desconeixem, en no saber si podia haver existit un conjunt temàtic més ampli i variat o era una figura isolada. En qualsevol cas, la representació noble, amb la mà oberta, és un element de triomf i de dignitat, originat, com hem dit, en la mateixa iconografia imperial i repetit en moltes representacions funeràries i especialment en caceres on el caçador aixeca la mà després d'haver cobrat la peça.

La imatge de Barcelona, és, per ara, un rar exemple de conservació d'una versió pictòrica del tema de la cacera; es poden comptar amb els dits els casos comparables documentats a la Hispània romana. Cal recordar, en primer lloc, la decoració pintada de la casa de Mèrida, al carrer Suárez Somonte, amb ornamentació quasi completa d'una cambra.¹¹ S'hi pot veure, com a emblemes dins de grans qua-

8. I. LAVIN, «The hunting mosaics...», fig. 16; A. GARCÍA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, CSIC, 1949, 2 vol., núm. 263 i 265.

9. J. AYMARD, *Essai sur les Classes Romaines, des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris, E. de Boccard, 1951, 610 pàg.; F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme...*; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936.

10. P. DE PALOL i J. DE CORTÉS, «La villa romana de la Olmeda...», pàg. 84; J. LASSUS, «La transmission des schémas dans la peinture antique et chrétienne», dins *Tardo Antico e Alto Medioevo, Memorie della Classe di Scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei*, Roma, 1967, pàg. 91-98; J. LASSUS, «Le thème de la chasse dans les mosaïques d'Antioche», *Arte del Primo Milenio. Atti del II convegno...*, Pavia, 1950, Torino, s.d., pàg. 141 i s., discuteix la posició de M. G. CONTENAU, *Arts et styles de l'Asie Antérieure*, Paris, 1948, qui classificava dintre de l'art sassànide alguns dels mosaics tardans d'Antioquia; M. GUARDIA PONS, *Los mosaicos de la Antigüedad...*, pàg. 327, n. 2 es fa ressò de la polèmica, amb referència, entre altres, a J. P. DARMON, *La mosaïque de Lillebonne*, Rouen, Musée des Antiquités, s.d., i a K. PARLASKA, *Die römische mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959.

11. J. ÀLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, «Una casa romana, con valiosas pinturas, de Mérida», *Habis* (Sevilla), 5 (1974), pàg. 169-187, fig. XIII i XIV; M. DARDER i G. RIPOLL, «Caballos en la Antigüedad...».

dres ornamentats i emmarcats, diverses escenes amb cavalls i genets que recullen els dos arguments citats, la cacera i el circ: dues escenes de caça, d'un cèrvol i d'una llebre, una altra de doma de cavall amb el genet portant el cavall pel cap i una darrera amb una quàdriga vencedora. Des d'un punt de vista iconogràfic –més que no pas d'estil– ens interessa la caça del cèrvol. El genet, sobre el cavall que galopa cap a la dreta amb les potes alçades, aixeca la mà dreta oberta en la mateixa posició que a Barcelona. El model és pràcticament el mateix, però la decoració del mur s'organitza de manera diferent. Res no fa pensar a Barcelona en grans quadres emmarcant escenes concretes, com a Mèrida. Sembla més adequat pensar en l'extrem d'un fris seguit, continuat, ben enquadrat per sobre i per sota, en tota l'amplada del mur.

El millor exemple de gran fris seguit amb models individualitzats a la manera de Barcelona, és la faixa primera, començant des del terra, de la decoració de mosaic de la cúpula de Centcelles. El fris és muntat amb elements diversos, alguns dels quals amb una semblança prou clara amb el model de Barcelona, en especial el genet de l'escena numerada com A8 pels seus publicadors, encara que el restaurador ha girat el cap del cavaller cap a la seva dreta.¹² El vestit de Centcelles, però, és més complex: una capellina cobreix la túnica sobre les espatlles i, com era la moda del moment, és decorada amb *orbiculi* i faixes al llarg de cada costat del pit, potser autèntics *clavi*. La capellina es retroba, sobretot, en els mosaics italians: Esquilí, Santa Maria Maggiore, Hipogeu de Trevius i Iustus. On es veu clarament la disposició de les túniques amb *clavi* i *orbiculi* és en els mosaics de les Estacions de la Bodega de la Companyia, al Museu de Còrdova.

També hi ha altres exemples de caçador cavalcant cap a la dreta i amb la mà alçada, sigui agafant la javelina o ja estesa després d'haver mort la peça, en altres mosaics hispànics, com el genet caçador de cèrvols del fris del mosaic amb l'escena de Meleagre i Atalanta de la vil·la de Cardeñajimeno, al Museu de Burgos.¹³ S'assembla, en aquest cas, al de Barcelona la part de l'arnès del cavall, amb faixes amples i no senzilles tires de cuir sobre el coll de l'animal. El cavall de Dueñas (Palència) porta únicament una d'aquestes tires.¹⁴

A Mèrida es troben també altres figures de cavalls i genets al paviment de la casa del carrer Holguín, en un mosaic amb diverses escenes de circ, entre elles una quàdriga vencedora.¹⁵ Les quàdrigues es representen amb certa asiduitat a la regió de Mèrida. Cal no oblidar que, com a capital de la província romana de la Lusitània, Mèrida tenia un esplèndid circ, cosa que fa que no siguin gens estranys ni el gust per les curses ni, naturalment, les seves representacions com una activitat preferent de l'aristocràcia urbana. En un dels mosaics d'aquesta casa (fig. 40-42 d'Álvarez Martínez) el cavall victoriós porta, a sobre, el nom de PATIVS, mentre que el genet porta el de MARI/ANVS. Una escena de caça amb l'esquema de Barcelona es reproduïx a la figura 45 de la mateixa publicació. El costum de posar noms el trobem també en el cavall de Dueñas, AMORIS, ben conegut, o en l'escena de la cacera del mosaic de Bellerofont i la Quimera, al jaciment de Puerta Oscura, a Màlaga.¹⁶ Un

12. H. SCHLUNK, *Die Mosaikkuppel von Centcelles*, fig. 46a i b.

13. M. GUARDIA PONS, *Los mosaicos de la Antigüedad...*, pàg. 129, n. 2 i fig. 47; J. LANCHI i A. BARTOLOMÉ, «Les mosaïques de la villa romaine de Cardeñajimeno», *Archivo Español de Arqueología* (Madrid), 61 (1988), pàg. 305-324.

14. P. DE PALOL, «El mosaico de tema oceánico...»; M. DARDER i G. RIFOLL, «Caballos en la Antigüedad...».

15. J. M. ÀLVAREZ MARTÍNEZ, «Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos», *Monografías emeritenses*, 4 (1990), pàg. 79-92.

16. J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga. Corpus de Mosaicos de España, fasc. III*, Madrid, 1981, núm. 53 i 54, p. 78, lám. 61.

tercer exemple, sempre citat, és la representació del senyor de la cacera de la vil·la de Ramalete, a Navarra, amb la imatge de DVLCITIVS, avui al Museo Arqueológico Nacional de Madrid.¹⁷

Sense insistir en el controvertit tema dels orígens de les escenes de caceres, ni de les prioritats o l'anar i venir d'influències entre Orient i l'Àfrica nordoccidental, sí que cal remarcar que és precisament a la musivària africana tardana i itàlica on són més normals, més banals podríem fins i tot dir, el tema i l'esquema de la pintura de Barcelona, amb algunes diferències respecte als models paral·lels de l'Orient tardà. Potser aquest fet permetria assenyalar en els obradors i els artesans romans d'aquestes províncies de la Mediterrània occidental l'origen dels models hispànics que inspiraren el pintor de Barcelona.

El repertori que il·lustra l'estudi de Lavin, probablement un dels més complets sobre les caceres, és prou eloqüent sobre la proximitat de la imatge barcelonina amb nombrosos exemplars del nord d'Àfrica: Outna (mosaics de la vil·la dels Laberii); el-Djem (fig. 80); Hippo Regius, en un paviment datat per Picart entre el 364 i el 375 (fig. 81); Oglet-Atha (fig. 86); Djemila (fig. 87), exemple adduït per Schlunk a propòsit de Centcelles; Orleansville, amb un grup d'inscripcions i dues escenes de caça, una d'elles amb caçadors a peu i gossos perseguint el senglar –un altre dels models també present a Hispània, com vàrem establir a propòsit de Pedrosa de la Vega–; Cherrhell (fig. 89); Henchir M'Rira (fig. 91). Al paviment riquíssim de Cartago (fig. 90), els caçadors-genets esgrimeixen diferents armes amb la mà dreta aixecada, sobretot una doble dextral. El mosaic de frisos de cacera de Khèreddine, semblant a les representacions de Centcelles, mostra, a la faixa segona des d'abaix, un caçador amb javelot a l'esquerra i un altre amb la mà estesa, ja victoriós, a la dreta (fig. 94). Mosaics més tardans repeteixen models similars, com el de Borj-Djedid, d'un *dominus* o cavaller victoriós davant la seva vil·la, ja transformada en una estructura fortificada (fig. 100). L'art, però, és cada vegada més descurat.

Pel que fa a Itàlia, cal recordar models semblants a Piazza Armerina, en la impressionant barreja del famós corredor de la caça i en l'anomenada petita cacera, amb una composició d'escenes fetes amb elements de filiació diversa, a la manera de la ja citada cacera de la vil·la romana de Pedrosa de la Vega, on els models, per necessitats de simetria en alguns grups, cavalquen a l'esquerra de l'observador. Un excel·lent exemple comparable es troba als coneguts paviments de l'Esquilí a Roma, adduïts també per Schlunk a propòsit de Centcelles.

La troballa en el seu context humà de la Barcino del segle iv

La troballa de la *domus* i de la pintura amb el cavaller a la Baixada de Caçador permet fer algunes reflexions al voltant de l'horitzó social i econòmic al qual pertanyia i pot portar algun nou element al coneixement de la realitat urbana del Baix Imperi.

En primer lloc, la *domus* mostra la continuïtat en el segle iv del poblament i de l'ocupació de l'espai emmurallat per part de propietaris que es poden permetre la decoració pintada de les seves residències. És cert que no podem caure en la temptació de voler definir l'estat econòmic o social del genet o de lligar-lo amb l'engranatge del govern urbà. No sabem, per exemple, si pogué ser un membre de la cúria municipal, un curial. És probable que la pintura sigui un intent d'autèntic retrat, però les circumstàncies que l'envolten ens escapen: records d'una cacera amb èxit,

17. M. GUARDIA PONS, *Los mosaicos de la Antigüedad...*, pàg. 107, fig. 37.

intervenció o record d'algun joc de circ, o simplement el gust de veure's com el senyor de la casa? Tot això, en la suposició de tractar-se d'una figura aïllada. Però, en canvi, podem afirmar que, a la meitat del segle IV, probablement entre el 340 i el 350, hi havia barcelonins amb gust i mitjans per tenir a casa una pintura d'aquesta categoria, per tècnica i per grandària: les figures són quasi a escala real.

Un altre aspecte a observar és la utilització dels mateixos programes iconogràfics –cacera o circ– tant al camp com a la ciutat. El fet ve a invalidar la tesi d'un ús exclusiu de certs arguments i temàtiques dins l'àmbit social dels *potentiores* rurals, com a casa nostra hauria justificat el cicle de Centelles, amb un sentit clarament heroicofunerari, o a Castella la vil·la de Pedrosa de la Vega, on retrobem la cacera en un context lúdic, igual que a Piazza Armerina.¹⁸ L'existència d'una representació d'aquesta natura en un context com el de Barcino abona la idea que no existia cap mena de divorci entre ciutat i camp en el Baix Imperi, com gairebé tothom havia arribat a postular. La decoració i els gustos són els mateixos, i la gent que se'n serveix també, sense ruptures excessives, encara que el pes econòmic de l'època gravita, sens dubte, en els grans *possessores* rurals.

La colònia de Barcino, a mitjan segle IV, viu un moment prou ric com per a permetre's cases amb decoració pictòrica de gran categoria feta per artistes ben connectats amb els obradors africans i itàlics. L'anàlisi detallada dels altres elements aportats per la *domus* potser podrà concretar més aquestes circumstàncies històriques i humanes.

18. A. GRABAR, «Programes iconographiques à l'usage des propriétaires des latifundia romains», *Cahiers Archéologiques* (Paris), 12 (1962), pàg. 394 i s.; P. DE PALOL, «Romanos en la Meseta: El Bajo Imperio y la aristocracia agrícola», dins *Segovia y la arqueología romana. Symposium Internacional de Arqueología Romana. Segovia, 1974*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1977, pàg. 297-308.

