

SERGIO GARCÍA-DILS DE LA VEGA
SALVADOR ORDÓÑEZ AGULLA



*LOS MOSAICOS DE LA DOMUS I
DE LA PLAZA DE ARMAS
DEL ALCÁZAR REAL DE ÉCIJA*


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA


REAL ACADEMIA DE CIENCIAS,
BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS
"LUIS VÉLEZ DE GUEVARA"



Sergio García-Dils de la Vega es doctor en Historia Antigua por la Universidad de Sevilla, con *Premio extraordinario de doctorado* de dicha institución académica. Anteriormente, cursó estudios de postgrado en el Instituto Estatal A. S. Pushkin de Moscú.

Como arqueólogo, dirige la Oficina Municipal de Arqueología de Écija desde 1999, formando parte de la Comisión Local de Patrimonio Histórico desde su creación, en 2002. Asimismo,

participa activamente en diferentes proyectos de investigación, entre los que destacan los promovidos por las universidades de Sevilla, Zaragoza y York (Canadá), además del *European Project COST A27*, de la Unión Europea, y el *Sikait Project*, en Egipto, impulsado por la Universitat Autònoma de Barcelona en colaboración con el *Polish Centre of Mediterranean Archaeology*. También es profesor tutor de la UNED, en el Centro Asociado de Sevilla.

En la vertiente académica, sus campos de especialización son la arqueología romana y tardoantigua, la epigrafía latina, la gestión del patrimonio histórico-artístico y arqueológico, además de los Sistemas de Información Geográfica aplicados como herramienta de documentación y análisis arqueológico tanto en ámbitos urbanos como rurales. En estos campos de especialización, desde 1997 ha publicado más de 130 artículos en revistas científicas, capítulos de libros y aportaciones a congresos, además de monografías.

En la ciudad de Écija, desde 2004 es miembro de número de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara". En 2015, el Pleno del ayuntamiento le concedió el título honorífico de *Hijo adoptivo* de la localidad.



Salvador Ordóñez Agulla se licenció en Geografía e Historia por la Universidad de Sevilla (1985) con una Memoria de licenciatura sobre *Colonia Augusta Firma Astigi*. En octubre de 1991 obtiene el título de Doctor en Historia con la tesis *Colonia Iulia Romula Hispalis*, por la que recibe el *Premio extraordinario de doctorado* de la Universidad de Sevilla. En 1993 accede al puesto de Profesor Titular de Universidad adscrito al Departamento de Historia Antigua

de la Universidad de Sevilla, y en 2018 al de Catedrático de Universidad en esta misma institución.

Sus líneas de investigación se centran en los estudios de municipalidades en la Bética durante el Imperio romano, desde las ópticas histórica y arqueológica, la historiografía de la Historia Antigua, y, especialmente, la epigrafía latina. Sus aportaciones se han materializado en más de un centenar de publicaciones entre monografías, capítulos de libros, artículos en revistas especializadas y aportaciones a congresos. Actualmente es responsable del Grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-0441. Ha sido director del proyecto *Epigraphia astigitana. Instituciones, sociedad y mentalidades en colonia Augusta Firma (Écija-Sevilla) a la luz de la nueva evidencia epigráfica*, del Ministerio de Ciencia e Innovación. En los últimos años ha sido miembro activo de los equipos investigadores de diversos proyectos I+D+I financiados en convocatorias competitivas.

Actualmente es Investigador Principal del proyecto de I+D "Funciones y vínculos de las élites municipales de la Bética. Marco jurídico, estudio documental y recuperación contextual del patrimonio epigráfico. II" (PGC2018-093507-B-100), del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Entre las responsabilidades académicas e institucionales que ha desempeñado figuran la de secretario y director de la prestigiosa revista científica *Habis* de la Universidad de Sevilla. Desde 1988 es miembro correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara" de Écija.

*LOS MOSAICOS DE LA DOMUS I
DE LA PLAZA DE ARMAS
DEL ALCÁZAR REAL DE ÉCIJA*

SERGIO GARCÍA-DILS DE LA VEGA
SALVADOR ORDÓÑEZ AGULLA

*LOS MOSAICOS DE LA DOMUS I
DE LA PLAZA DE ARMAS
DEL ALCÁZAR REAL DE ÉCIJA*



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



REAL ACADEMIA DE CIENCIAS,
BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS
"LUIS VÉLEZ DE GUEVARA"



Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Proyecto ORDO VI o de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara” de Écija.

El presente trabajo se ha llevado a cabo en el seno del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla “Campo y Ciudad. Estructuras sociales, económicas e ideológicas en Andalucía y el mundo Mediterráneo durante la Antigüedad” - [HUM441], en el marco del Proyecto de Investigación de I+D+i “Funciones y vínculos de las élites municipales de la Bética. Marco jurídico, estudio documental y recuperación contextual del patrimonio epigráfico. II” – ORDO VI (PGC2018-093507-B-I00) [MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”].

Esta obra ha sido sometida a evaluación externa por pares dobles, de acuerdo con las directrices establecidas por el Proyecto ORDO VI y el Reglamento de la Real Academia “Vélez de Guevara” de Écija.

Motivo de cubierta: Paneles del dioscuro y de uno de los vientos
del mosaico del peristilo de la *Domus I*.
Fotografías: Sergio García-Dils de la Vega

- © Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras
“Luis Vélez de Guevara” de Écija
C/ Emilio Castelar, 45 – 41400 Écija (Sevilla)
www.realacademialuisvelezdeguevara.com
- © Sergio García-Dils de la Vega y Salvador Ordóñez Agulla 2022
Universidad de Sevilla

Impreso en España - *Printed in Spain*

ISBN: 978-84-09-43842-6 (rústica)

ISBN: 978-84-09-43843-3 (pdf)

Depósito Legal: SE 1676-2022

Diseño de cubierta: Fernando Martín Sanjuán
José Luis Jiménez Sánchez-Malo

Maquetación, producción e impresión: Agencia Creativa Mira!

Edición no venal. Prohibida su venta.

*Soteri et Iacobo,
parentibus nostris,
optimis magistris*

τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
 Ἥρη κείτσε μὲν ἔστι καὶ ὕστερον ὀρμηθῆναι,
 νῶϊ δ' ἄγ' ἐν φιλότῃ τραπεύομεν εὐνηθέντε.
 οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὦδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς
 θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν,
 οὐδ' ὀπότε ἠρασάμην Ἴξιονίης ἀλόχοιο,
 ἢ τέκε Πειρίθοον θεόφιν μῆστωρ' ἀτάλαντον·
 οὐδ' ὅτε περ Δανάης καλλισφύρου Ἀκρισιώνης,
 ἢ τέκε Περσῆα πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν·
 οὐδ' ὅτε Φοίνικος κούρης τηλεκλειτοῖο,
 ἢ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν·
 οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ,
 ἢ ῥ' Ἡρακλῆα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα·
 ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε χάρμα βροτοῖσιν·
 οὐδ' ὅτε Δήμητρος καλλιπλοκάμοιο ἀνάσσης,
 οὐδ' ὀπότε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς,
 ὡς σέο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ.

Contestóle Zeus, que amontona las nubes:

–¡Hera! Allí se puede ir más tarde. ¡Ea!, acostémonos y gocemos del amor. Jamás la pasión por una diosa o por una mujer se difundió por mi pecho ni me avasalló como ahora; nunca he amado así ni a la esposa de Ixión (Día), que parió a Pírritoo, consejero igual a los dioses; ni a Dánae, la de bellos talones, hija de Acrisio, que dio a luz a Perseo, el más ilustre de los hombres; ni a la celebrada hija de Fénix (Europa), que fue madre de Minos y de Radamantis, igual a un dios; ni a Sémele, ni a Alcmena en Tebas, de la que tuve a Heracles, de ánimo valeroso, y de Sémele, a Dioniso, alegría de los mortales; ni a Deméter, la soberana de hermosas trenzas; ni a la gloriosa Leto; ni a ti misma; con tal ansia te amo en este momento y tan dulce es el deseo que de mí se apodera.

Hom., *Il.* 14.312-328 (Trad. de L. Segalá)

*Sed tamen et quernas glandes tum stringere tempus
 Et lauri bacas oleamque cruentaque myrta,
 Tum gruibus pedicas et retia ponere ceruis
 Auritosque sequi lepores, tum figere dammas
 Stuppea torquentem Balearis uerbera fundae,
 Cum nix alta iacet, glaciem cum flumina trudunt.*

A pesar de esto es también la ocasión entonces de varear las bellotas de la encina y las bayas del laurel y la oliva y el fruto, rojo como sangre, de los mirtos; de tender lazos a las grullas y redes a los ciervos y de perseguir las liebres orejudas; es el momento de herir los gamos restallando en el aire la cuerda de estopa de la honda balearica, cuando la nieve yace en ventisqueros y los ríos arrastran témpanos de hielo.

Verg., *G.* 1.305-308 (Trad. de T. A. Recio)

PRÓLOGO

Apenas tres años después de la publicación por parte de los autores de una monografía específica dedicada al espectacular pavimento musivo de los Amores de Zeus documentado en las excavaciones de la plaza de Armas del alcázar Real de Écija, tenemos la fortuna de poder presentar en esta sede las nuevas evidencias de la riqueza decorativa de este privilegiado espacio de la arqueología astigitana bajo la forma de un estudio unitario –que no definitivo– de los mosaicos que ha proporcionado hasta la fecha la denominada *Domus* I. En este texto, pues, se ha recogido el estado actual del conocimiento de que disponemos de esta señorial morada de cronología romana y de su decoración musiva, incluyendo los diferentes pavimentos conocidos a día de hoy así como las novedades más recientes, que no las últimas, centradas éstas en las diferentes escenas que decoran el peristilo de la casa. Y decimos que no las últimas, pues quedan para un futuro inmediato y, por tanto, fuera de la atención de esta monografía, las nuevas evidencias de las estancias anejas al peristilo que la última intervención arqueológica, realizada cuando se escriben estas líneas, ha puesto de relieve sólo de forma muy preliminar y cuya exhumación completa y estudio científico queda para futuras campañas de excavación.

Un trabajo de este tipo no podría haberse llevado a cabo sin la ayuda y colaboración de un gran número de personas e instituciones que a lo largo del tiempo han mostrado su voluntad de apoyo y respaldo a la tarea de revalorizar el patrimonio arqueológico astigitano que viene siendo exhumado desde hace más de veinte años sin solución de continuidad. En el elenco de agradecimientos es de justicia señalar, en primer lugar, a la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara” de Écija, a la que los autores se honran en pertenecer como miembros de número y correspondiente respectivamente. Esta institución ha confiado en el pasado a los autores la tarea de dar a conocer parte de los resultados de sus investigaciones sobre el patrimonio arqueológico y musivo astigitano y, con la presente monografía, evidencia de nuevo su confianza en nosotros así como su compromiso social y cultural con la ciudad a la que sirve. En este sentido, es imprescindible personificar nuestro agradecimiento en los académicos que la encabezan, la Excm. Sra. D.^a Concepción Ortega Casado y el Ilmo. Sr. D. Fernando Martín Sanjuán, sin cuya diligencia y apoyo esta empresa no habría podido culminar con éxito.

Como espacio de titularidad pública, la responsabilidad de la gestión de la plaza de Armas del alcázar Real recae sobre el Excmo. Ayuntamiento de Écija. Como responsables de la misma, los sucesivos alcaldes, que han sido en estas últimas dos décadas D. Julián Álvarez Ortega, D. Juan A. Wic Moral, D. Ricardo Gil-Toresano Riego y D. David J. García Ostos, han facilitado en todo momento los trabajos de investigación, restauración y puesta en valor patrimonial de los hallazgos, contribuyendo sustancialmente al éxito de los trabajos con su respaldo institucional y económico, especialmente en lo que se refiere a las labores de protección y accesibilidad pública de los resultados de las intervenciones arqueológicas. La ejecución de estas medidas ha corrido a cargo, a su vez, de los respectivos tenientes de alcalde-delegados que han contado entre sus competencias las relativas a este recinto arqueológico, que han sido D. Francisco Serrano Zurita, D. Salvador I. Bustamante Nogueras, D.^a M.^a Elena Palacios Moro, D. José Ramón Bermudo Sanz, D. Rafael J. Benítez García, D. Sergio Gómez Ramos y D. José Luis Ruperti Vega. Al hilo de ello, nuestro agradecimiento ha de hacerse extensivo al conjunto del personal técnico que ha estado

implicado en las excavaciones arqueológicas a lo largo del tiempo, así como en la protección y conservación de las estructuras exhumadas. Entre ellos queremos destacar especialmente a los arquitectos D.^a M.^a del Valle García-Verde Osuna y D. Tomás Rojas Losada, la arquitecta técnica D.^a Adela García Martín y la delineante D.^a Ana Alhama Reyes. Asimismo, a las arqueólogas D.^a Ana Santa Cruz Martín, D.^a Cristina Cívico Lozano y D.^a Vanesa M.^a Rodríguez Hurtado, así como al Prof. Dr. D. Joan Oller Guzmán, cuya implicación en la exhumación, salvaguarda y documentación contextual de los pavimentos musivos es de justicia subrayar. Ha resultado también fundamental el trabajo continuo en el yacimiento del ingeniero técnico agrícola municipal, D. José Manuel Rodríguez Martín, así como del encargado de mantenimiento del ayuntamiento, D. José Manuel Ardite Rodríguez.

En la restauración del mosaico de los Amores de Zeus se puso de relieve la profesionalidad y buen hacer de los servicios técnicos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), liderados en esta cuestión por las restauradoras Ana Bouzas Abad e Inmaculada Espinosa Vargas.

La elaboración y publicación de esta obra ha sido posible gracias a la financiación recibida por la Agencia Estatal de Investigación y el Ministerio de Ciencia e Innovación y Fondos FEDER de la Unión Europea, que se ha gestionado a través del Proyecto de Investigación de I+D+i “Funciones y vínculos de las élites municipales de la Bética. Marco jurídico, estudio documental y recuperación contextual del patrimonio epigráfico. II ”(PGC2018-093507-B-I00) [MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”]. Asimismo, a lo largo del tiempo de desarrollo de los trabajos que han conducido a esta monografía los autores se han beneficiado también de la financiación y el apoyo científico y académico del Grupo de Investigación del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI) “Campo y Ciudad. Estructuras sociales, económicas e ideológicas en Andalucía y el Mundo Mediterráneo durante la Antigüedad” (HUM-441), adscrito al Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla.

Cuando se redactan estas líneas se cerraba la campaña de excavaciones en la plaza de Armas con la documentación preliminar de una nueva estancia de la *Domus* I, esta vez aneja al peristilo por su flanco oriental. Queda para una próxima campaña la exhumación y estudio de un nuevo pavimento musivo cuyos paneles figurativos se insinuaban ante la piqueta del equipo arqueológico de campo. Esperemos que ello dé pie a la realización de nuevos estudios que sigan poniendo de relieve la excepcionalidad de este privilegiado espacio arqueológico y patrimonial que es la plaza de Armas del alcázar Real de Écija.

Écija-Sevilla, julio de 2022

SERGIO GARCÍA-DILS DE LA VEGA

Arqueólogo Municipal de Écija

Académico Numerario

SALVADOR ORDÓÑEZ AGULLA

Catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla

Académico Correspondiente

ÍNDICE

1. LA PLAZA DE ARMAS DEL ALCÁZAR REAL.....	15
1.1. ABANDONO Y RECUPERACIÓN DE UN ESPACIO EMBLEMÁTICO.....	15
1.2. LA EXCAVACIÓN DE LA <i>DOMUS</i> I.....	15
2. EL <i>TABLINUM</i>: MOSAICO DEL SÁTIRO-SILENO.....	19
2.1. LA ESTANCIA.....	19
2.2. ESQUEMA COMPOSITIVO.....	19
2.3. MÁSCARAS DE TEATRO.....	19
2.4. EL RECUADRO CENTRAL: UNA IMAGEN DE DOBLE LECTURA.....	20
3. EL <i>TRICLINIUM</i>: MOSAICO DE LOS AMORES DE ZEUS	25
3.1. LA ESTANCIA.....	25
3.2. ESQUEMA COMPOSITIVO.....	25
3.3. LAS ESTACIONES DEL AÑO.....	27
3.4. RAPTO DE EUROPA.....	30
3.5. DÁNAE Y ZEUS.....	33
3.6. LEDA Y EL CISNE.....	35
3.7. DIOSCURO Y CABALLO.....	37
3.8. ANTÍOPE Y ZEUS.....	39
3.9. GANIMEDES Y EL ÁGUILA.....	40
3.10. <i>TELLUS</i>	43
3.11. VENDIMIA.....	45
3.12. ICARIO Y CRIADO.....	49
4. EL PERISTILO.....	53
4.1. EL PERISTILO.....	53
4.2. ESQUEMA COMPOSITIVO Y RECONSTRUCCIÓN DEL PATRÓN GEOMÉTRICO	54
4.3. HELIOS.....	57
4.4. UN VIENTO IMBERBE.....	58
4.5. SELENE.....	59
4.6. MERCURIO.....	60
4.7. DIOSCURO.....	62
4.8. DIONISO.....	63
4.9. BÓREAS.....	64
4.10. RETORNO DE LA CAZA.....	64
4.11. EL VERANO.....	69
5. ALGUNAS NOTAS FINALES	71
5.1. EL ESPACIO B, ¿UN SALÓN ABIERTO DE RECEPCIÓN?.....	71
5.2. CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS.....	72
5.3. CRONOLOGÍA.....	73
6. BIBLIOGRAFÍA	75
6.1. OBRAS GENERALES.....	75
6.2. BIBLIOGRAFÍA POR AUTORES.....	76
7. FIGURAS.....	89

1.

LA PLAZA DE ARMAS DEL ALCÁZAR REAL

1.1. ABANDONO Y RECUPERACIÓN DE UN ESPACIO EMBLEMÁTICO

Los orígenes del recinto fortificado de la plaza de Armas del alcázar Real de la ciudad de Écija (Sevilla) se remontan a la primera mitad del siglo XII, en época almorávide, prolongándose el proceso constructivo de sus trazas principales a lo largo del período almohade. Tras la conquista castellana de la ciudad, en mayo de 1240, se produce la transformación interior de este espacio, ubicándose aquí las “casas Palacio o avitazion de los cavalleros alcaydes de los reales alcazares”¹. La pérdida de su funcionalidad defensiva supondrá su abandono y progresivo deterioro a lo largo del siglo XVII, que llevará al cabildo de la ciudad a resolver solicitar a la Corona, en abril de 1700, la demolición de las maltrechas estructuras que todavía quedaban en pie y la conversión de este espacio en picadero, “escuela para los caballos y maestranza para los Cavalleros”². Este uso tampoco habría de perdurar, abandonándose la plaza de Armas definitivamente ya en el siglo XIX, para convertirse a partir de mediados del siglo XX en un barrio de infraviviendas. En este estado se mantenía todavía en 1999 [Fig. 1], cuando se emprendió desde el ayuntamiento ecijano una serie de actuaciones urbanísticas, focalizadas en la recuperación para la ciudad de este recinto fortificado³.

Después de la demolición de las primeras infraviviendas, en 2001 comenzará la primera campaña de excavaciones arqueológicas, que permitirán verificar que la ocupación del denominado cerro de San Gil se remontaba por lo menos al siglo VIII a. C., con una secuencia cronocultural en la que estaban bien representados los períodos tartésico, turdetano y romano. Concluida esta primera campaña de excavaciones arqueológicas, durante los años siguientes siguieron realizándose diferentes intervenciones urbanísticas, encaminadas a completar el proceso de eliminación de infraviviendas y realojo de las familias allí instaladas. Además, se abordó la ejecución de sucesivas fases de actuación sobre los lienzos de muralla perimetrales, así como la restauración de estructuras arqueológicas de diferentes cronologías. Este proceso ha permitido, al día de hoy, la recuperación de la práctica totalidad del recinto amurallado de la plaza de Armas, así como su apertura al público [Fig. 2].

1.2. LA EXCAVACIÓN DE LA *DOMUS* I

En el transcurso de la intervención arqueológica acometida en los años 2001-2002⁴, aparecieron las primeras estructuras correspondientes a la que se denominó entonces Casa del Mosaico

1. AME, AC, Libro 165, Cabildo de 8 de enero de 1748.

2. En las *Actas Capitulares* se describe elocuentemente el estado en que se encontraba el alcázar, “totalmente demolido y arruinado y estar este sitio ynavitable sin conthener en sí avitazion alguna sino es becho un corral grande lleno de montones de tierra que en las ruynas an quedado allí”. AME, AC, Libro 117, f. 67v, Cabildo de 30 de abril de 1700.

3. García-Dils *et al.* 2004.

4. Las excavaciones se llevarán a cabo desde el Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Écija, bajo la dirección de Sergio García-Dils de la Vega, con la coordinación científica de Pedro Sáez Fernández y el asesoramiento de Salvador Ordóñez Agulla.

del Sático-Sileno, en la que años después serán localizados los mosaicos que se describen en las páginas que siguen. En concreto, en 2002 salieron a la luz las trazas de tres posibles estancias, muy maltratados por los movimientos de tierras realizados para la construcción de la fortaleza, además de fosas practicadas para la extracción de material constructivo y la excavación de pozos ciegos⁵. Una de las habitaciones detectadas en la excavación de 2002, identificada como *tablinum*, estaba decorada con un singular pavimento musivo, de traza geométrica, en el que originalmente habría cuatro cuadrados figurados situados en torno a un quinto, su motivo central, que serán objeto del apartado correspondiente.

En el año 2014 se planteó una nueva campaña de excavaciones arqueológicas en la plaza de Armas, destinadas fundamentalmente a terminar de precisar las trazas no visibles de la fortificación medieval⁶. El primer indicio de la existencia de una nueva estancia, decorada con un pavimento musivo, aparecerá el 4 de marzo de 2015, al practicarse un microsondeo destinado a verificar la continuidad de la cota de ocupación romana al oeste de las estancias conocidas de la Casa del Mosaico del Sático-Sileno, en una zona muy afectada por las fosas medievales de extracción de materiales constructivos. Localizamos entonces, en la reducida superficie excavada, un sector decorado enteramente con un patrón uniforme de cubos tridimensionales. Por cuestiones logísticas, la ampliación de la excavación tendría que esperar hasta el 10 de abril del mismo año, hallándose entonces el fragmento conservado de una de las estancias, el verano, que ya daba una idea de la temática y de la magnitud del pavimento musivo. Días después, el 22 de abril, las expectativas despertadas se verán confirmadas por la aparición de una escena que identificamos inequívocamente como un Rapto de Europa⁷. Por fin, la excavación completa de la estancia del mosaico se completará entre los días 4 y 12 de mayo de 2015⁸. El deficiente estado de conservación del mosaico y las patologías que presentaba hacían aconsejable una rápida extracción, que tendrá lugar ya en la primera quincena del mes de julio⁹. Dos años después, el 14 de diciembre de 2017, dividido en treinta fragmentos de diferentes dimensiones, el mosaico será trasladado a Sevilla para ser restaurado en las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH). El proceso de restauración, especialmente complejo y delicado, finalizará un año después, en diciembre de 2018¹⁰. Poco tiempo después el espacio del recinto de la plaza de Armas del alcázar donde se produjo el hallazgo

5. García-Dils 2003.

6. La intervención se ejecutará desde la Oficina Municipal de Arqueología de Écija, bajo la coordinación de Sergio García-Dils, dirigida por Ana Santa Cruz y Cristina Cívico. García-Dils *et al.* 2016.

7. La primicia del descubrimiento será presentada al día siguiente, 23 de abril de 2015, en la conferencia “Excavaciones arqueológicas en la plaza de Armas del alcázar de Écija. Resultados preliminares de la campaña 2015”, a cargo de Sergio García-Dils, organizada por la Real Academia “Vélez de Guevara” de Écija.

8. Realizarán el proceso de excavación, primera intervención y documentación los arqueólogos Ana Santa Cruz, Cristina Cívico, Eleni Sepka y Sergio García-Dils, así como los restauradores Aurélien Lortet, Margarita Hans, M.^a Muñoz y M.^a Jesús Zayas.

9. La extracción del mosaico será llevada a cabo por los restauradores Beatriz Taboada y David Asencio.

10. La intervención sobre el pavimento musivo será ejecutada por las restauradoras Ana Bouzas, Inmaculada Espinosa y May Espejo. Asimismo, en el seno del IAPH se han realizado estudios y analíticas científicas, de la mano de Esther Núñez –estudio histórico–, Esther Ontiveros –petrología–, Auxiliadora Gómez –teselas–, Víctor Menguiano –afecciones biológicas– y Eugenio Fernández –documentación fotográfica–.

será acondicionado de manera que el mosaico pudiera ser recolocado en su ubicación original en noviembre de 2019, donde hoy puede ser contemplado *in situ*¹¹.

Los primeros indicios de la existencia de un pavimento musivo al norte de la estancia identificada como *tablinum*, donde se registró el mosaico del Sátiro-Sileno, se remontan al año 2001. En aquel momento, estimamos que podría tratarse de una nueva habitación de la vivienda, que denominamos provisionalmente como “Estancia C”¹². Desgraciadamente, la fosa de cimentación del lienzo de muralla medieval que cruza la Plaza de Armas de oeste a este en su parte central, había afectado irreparablemente a este mosaico, del que solamente se conservaba poco más que una decena de filas de teselas en una superficie de apenas 40 cm². Nuevas excavaciones arqueológicas realizadas en este sector del recinto arqueológico a partir del año 2015, nos permitieron proponer que el fragmento formaría parte de la decoración del corredor perimetral del patio central de la *Domus I*¹³. Esta hipótesis se verá confirmada ya en 2019, cuando tendremos la oportunidad de excavar el conjunto de este peristilo monumental, verificando que se trataba además del patio central que vertebraba y organizaba el conjunto de la vivienda. De esta manera, la vivienda que es objeto de este estudio se adecúa al modelo arquitectónico de la casa de peristilo, de gran proyección en el mundo mediterráneo, caracterizado por las numerosas y amplias salas y estancias de representación que se organizan en torno al patio central de la *domus*, caracteres acordes a su función como espacios de recepción y acogimiento de ceremonias de la vida social comunitaria. Símbolo del estatus de los grupos dirigentes de la comunidad política y de su identidad como grupo, la casa de peristilo es un reflejo de la existencia de una élite que precisa de un correlato arquitectónico que proyecte su privilegiada posición social y económica, escenario de sus relaciones sociales y clientelares, y marco privilegiado de su exhibición autorrepresentativa a nivel público¹⁴.

11. La construcción de la estructura de protección del mosaico se va a realizar de acuerdo con un proyecto redactado en la Oficina Técnica Municipal de Écija, según un diseño de la arquitecta M.^a del Valle García-Verde, bajo su dirección, con participación asimismo de la aparejadora Adela García y la delineante Ana Alhama.

12. García-Dils *et al.* 2005: 397, Fig. 2a.

13. *CMRE XIV*: nº36, 81, Fig. 69.

14. Sobre este modelo arquitectónico, *vid.* Gros 2001: 148-196.

2.

EL *TABLINUM* MOSAICO DEL SÁTIRO-SILENO

2.1 LA ESTANCIA

La que en el transcurso de la intervención arqueológica de 2001-2002 fue denominada como Estancia A quedaba definida por tres muros, construidos enteramente –en la parte conservada– en mampostería careada de piedra caliza, con revestimiento de estuco en todos los paramentos registrados. La habitación, decorada enteramente con pavimento musivo, tenía unas dimensiones interiores de entre 5.04 y 5.20 m, de norte a sur, y 3.25 m, de oeste a este, esto es, unos 17 x 11 pies romanos. El muro de cierre meridional presenta una falsa escuadra respecto a los flancos de la habitación, que se debe a las distintas fases a que corresponden estas estructuras, como se verá más adelante en el apartado correspondiente al *triclinium*. La estancia contaba con sendos accesos; el primero, que daba acceso al que se denominó como Espacio B, localizado en el extremo septentrional del muro de cerramiento occidental, del que se conservaba el umbral, con unas dimensiones de 1.12 x 0.58 m; el segundo, que daba paso a un espacio que después se verificará que se trataba del ángulo sureste del peristilo de la *domus*, con unas amplias medidas de 1.82 x 0.45 m. Por sus características tipológicas y ubicación en el conjunto de la vivienda, esta Estancia A será identificada con el *tablinum* de la casa.

2.2 ESQUEMA COMPOSITIVO

El mosaico decoraba la totalidad de la superficie de la estancia, de 16.44 m², si bien del muy maltratado tapiz se conserva tan solo un total de 4.55 m². La estancia estaba decorada con un singular pavimento musivo, de traza geométrica, en el que originalmente habría cuatro cuadrados figurados situados en torno a un quinto, su motivo central [Fig. 3].

La parte conservada del mosaico, que cubriría el sector norte de la estancia, se encuentra seriamente afectada por pozos ciegos de cronología Bajomedieval y Moderna, tal como se puede apreciar en Fig. 3, aunque su esquema compositivo sigue siendo perfectamente reconocible. Una banda perimetral de teselas negras rodea el pavimento musivo en su contacto con las paredes; a continuación, una cenefa policroma en forma de trenza de dos cabos enmarcaría este sector norte y, con toda seguridad, el siguiente sector –o sectores– situado al sur, constituyendo un cuadrado perfectamente regular de 3 m de lado. Su interior está decorado con una serie de líneas que se entrelazan formando esvásticas, que configuran una composición con un motivo central cuadrado, de 56 cm de lado, rodeado de otros cuatro recuadros perimetrales regulares, de 36 cm de lado, de los que se han conservado tres. Paralelos de este tipo de composición se encuentran bien documentados en diferentes puntos del mundo romano, estando en Itálica el ejemplo más cercano al astigitano en el mosaico de Hylas¹⁵.

2.3 MÁSCARAS DE TEATRO

De los cuadrados perimetrales, uno de ellos se encontraba completamente perdido, un segundo mostraba la representación de una cabeza humana, cuya interpretación era ya imposible debido a

15. Vid. un listado en *CMRE* XIV: 78; *CMRE* XIII: 43.

una descuidada restauración realizada de antiguo, mientras que en las dos restantes se podían reconocer sendas máscaras teatrales.

Hay que hacer notar aquí que todo el sector noroeste del mosaico, así como parte del mosaico vecino del Espacio B [UEC-1219], fueron reparados ya en época romana o, acaso, tardoantigua. Se trató de reproducir el mismo esquema compositivo, aunque utilizando una técnica muy tosca y sustituyendo las teselas pétreas de color rojo y parte de las negras por fragmentos de ladrillo tallados, de formato muy irregular, tal como puede verse en Fig. 4, con las reparaciones marcadas con los números 1 y 2¹⁶. Así, el recuadro noroeste, tras tan desafortunada restauración, presenta una figura de larga cabellera apenas reconocible [Fig. 5]. El suroeste, por su parte, se ha perdido completamente. El recuadro sureste es el que mejor se conserva, y contiene la representación de una máscara de teatro de tez pálida tocada con una peluca con tirabuzones, para la que se cuenta con numerosos paralelos [Fig. 6]. En este sentido interpretamos también la figura del recuadro noreste, en precario estado de conservación, que podría tratarse de otra máscara, de tez morena y tocado complicado [Fig. 7]. Estas dos últimas figuras están realizadas con una técnica muy cuidada, reproduciendo un conseguido juego de sombras con un vistoso colorido.

La presencia de estas máscaras teatrales y su carácter de atributos del dios Baco constituye una primera evocación del mundo dionisiaco que tan buena representación encuentra en el panorama decorativo de las *domus* astigitanas, también en esta excepcional casa, como se irá viendo en las páginas siguientes.

2.4 EL RECUADRO CENTRAL: UNA IMAGEN DE DOBLE LECTURA

Por su parte, el recuadro central estaba realizado con gran maestría, en *opus vermiculatum*, combinando teselas diminutas de piedra y pasta vítrea, con una rica policromía y logrado juego de sombras [Fig. 8]. En su interior se había figurado una imagen de doble lectura, dependiendo del punto de vista del observador, de manera que desde la entrada de la estancia –al norte– se podía contemplar a un joven portando un *pedum* o cayado pastoril sobre el hombro derecho, y desde el interior –al sur–, a un anciano barbado con un *tympanum* o pandereza báquica, con sus característicos flecos, en la mano derecha¹⁷. Dichos personajes son fácilmente reconocibles, respectivamente, como un joven sátiro y un maduro sileno, acompañados de sus atributos característicos, integrantes ambos del *thiasos* báquico, una temática especialmente querida y representada en los mosaicos de *colonia Augusta Firma*¹⁸.

Y esto nos lleva al punto que probablemente resulte más controvertido con relación al motivo central del mosaico, la identificación de la figura de doble lectura. La presencia de una figura de un viejo y un joven al mismo tiempo nos remite inmediatamente a la común asociación del dios Baco con las ideas de renovación, revitalización, resurgimiento y paso del tiempo, que entroncan con el carácter agrario de esta divinidad de la naturaleza y que está presente también en su inicial denominación en el mundo romano como *Liber Pater*. En un primer momento podríamos estar tentados de

16. Un ejemplo cercano de restauración de un tapiz musivo con teselas de barro cocido puede verse en Itálica, en el mosaico de *Tellus*, *vid.* Mañas 2010: 119-120.

17. Esta imagen fue publicada por primera vez, con motivo de su hallazgo, en el *Diario de Sevilla* de fecha 25 de febrero de 2002. La imagen del mosaico, todavía en curso de excavación, fue reproducida, asimismo, sin previa comunicación a la dirección de la intervención arqueológica, ni autorización por nuestra parte, en Lancha 2003: 50-52, que tampoco cita la procedencia de las imágenes publicadas.

18. García-Dils *et al.* 2005; *CMRE* XIV: n°34, 76-81; López Monteagudo 2006: 282-283; López Monteagudo 2008; García-Dils *et al.* 2011: 775-778; García-Dils 2015: 66, 86-88, 104, 106, 150, 387-392.

identificar la figura con la del propio Baco, que habría sido representado en las fases inicial y madura de su vida. Sin embargo es bien sabido que iconográficamente el dios del vino y los placeres es una figura por lo general fácilmente identificable; así, si ya desde un principio la naturaleza inmortal del personaje apunta en otra dirección interpretativa, la ausencia de los atributos comunes con los que aparece revestida esta divinidad en la iconografía –cintas de pámpanos y racimos de uva, corona de hiedra, *kantharos*, cuernos, panteras–, especialmente el tirso, nos inclinan a optar por otra identificación dentro del círculo de los personajes del ciclo báquico. Efectivamente, una encuesta apoyada básicamente en la musivaria hispana recogida en el *CMRE*¹⁹ así como en las referencias pertinentes colacionadas por C. Gasparri y S. Boucher en el *LIMC*²⁰ muestra que el dios Baco aparece sistemáticamente representado con el tirso, su atributo fundamental, lo que permite pensar que, de haber sido Baco el representado en el recuadro central, el artista musivario habría optado –para evitar confusiones– por hacer figurar este inconfundible atributo y no, como ha hecho, el *pedum* y el *tympanum*.

El *pedum* o *lagobolon* es un bastón o cayado que en la iconografía aparece vinculado siempre bien con personajes relacionados con el mundo rústico, bien con figuras del ciclo báquico, pero no del dios mismo. Así, por prestar atención sólo a figuraciones hispanas, este atributo puede encontrarse en manos de pigmeos²¹, poetas bucólicos²², pastores²³ o faunos²⁴, o de la figura de *Autumnus*²⁵ coronado de pámpanos. Pero sobre todo figura en las representaciones asociado a centauros y sátiros, mayoritariamente en el contexto del ambiente báquico²⁶. En la misma Écija el *pedum* es portado por un joven sátiro en el mosaico del Triunfo de Baco y Ariadna de la avenida Miguel de Cervantes nº34 [Fig. 9]²⁷, por Amphion o Zethos en el pavimento del castigo de Dirce [Fig. 10]²⁸, mientras que en el tapiz del *Tigerreiter* de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate tenemos a *lkarios*, a un sátiro y a dos de los personajes, todos ellos con el *pedum* en sus manos [Fig. 11]²⁹.

El *tympanum*, por su parte, es un conocido atributo de los personajes míticos del ciclo báquico, usualmente asociado a ménades y bacantes, pero también a sátiros y silenos, amantes de la música y la danza, como el mismo Eurípides se encargaba de señalar explícitamente³⁰. En Écija, encontramos representaciones de *tympanoi* en el recién mencionado mosaico del *Tigerreiter* [Fig. 11],

19. Las referencias concretas de esta presencia de Baco con el tirso son *CMRE* I: nº15 (Mérida); *CMRE* II: nº2, 5, 14, 18, 19 (Itálica); *CMRE* III: nº10 (Córdoba); *CMRE* III: nº21 (Alcolea); *CMRE* IX: nº2 (Alcalá de Henares); *CMRE* IX: nº35 (Zaragoza); Cartaya 2001: 302. En la misma Écija, Baco aparece con el tirso en los citados mosaicos de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate y de la avenida Miguel de Cervantes nº34.

20. Gasparri 1986; Boucher 1988.

21. *CMRE* I: nº9 (Mérida).

22. *CMRE* I: nº9 (Mérida); quizá se trate de Teócrito.

23. *CMRE* VIII: nº39 (Hellín).

24. *CMRE* II: nº5 (Itálica).

25. *CMRE* III: nº12 (Córdoba); *CMRE* VIII: nº339 (Hellín); en este último mosaico también porta un *pedum* una divinidad rústica.

26. *CMRE* I: nº15 (Mérida); *CMRE* II: nº1, nº19 (Itálica); *CMRE* III: nº12 (Córdoba); *CMRE* III: nº21 (Alcolea); *CMRE* IX: nº1, nº2 (Alcalá de Henares); *CMRE* IX: nº35 (Zaragoza).

27. *CMRE* XIV: nº2, 37-41, Fig. 4 y 5.

28. *CMRE* XIV: nº1, 35-37, Fig. 1.

29. *CMRE* XIV: nº23, 62-65, Fig. 45 y 47; García-Dils 2015: 350-360.

30. E., *Bz.* 130. Avezou 1919: 559-560; Reuther 1948: 1749-1752.

así como en el pavimento del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago [Fig. 12]³¹, en uno de cuyos tondos podemos observar precisamente el rostro de un Sileno superpuesto a un *tympanum* [Fig. 13]. Esta misma composición cuenta también con otro paralelo astigitano en diferente soporte, en este caso un *oscillum*, recuperado en las excavaciones realizadas en la plaza de España de la localidad [Fig. 14]³².

Consideramos, como resultado de lo anterior, que estaríamos ante una representación doble de dos personajes del *thiasos* báquico, es decir, un joven sátiro portando el *pedum* y a Sileno con el *tympanum*. Sin embargo, si se acepta que en la composición se ha querido representar el paso del tiempo, se podría ir más allá, y proponer que se trata de un sátiro, o incluso del mismo Sileno, en dos momentos de su vida –adolescencia y vejez–, dado que ambas figuras, sátiros y Silenos, terminaron confluyendo en la mitología, en la iconografía y en la literatura como figuras adscritas al dios de las fiestas y los placeres, de la vida alegre y festiva, pero también de los encantos de la existencia, de la fantasía y la ambigüedad³³. A Sileno, el preceptor de Dioniso, se le representa siempre con la faz de un viejo calvo y barbudo³⁴, y quizá esta figura, asociada también en numerosas ocasiones a disfraces y máscaras teatrales –máscaras que, por otro lado, se portan en las procesiones báquicas– que remiten simbólicamente a la Comedia, fuera la que estuviera en la mente del autor o la del comendatario del pavimento, que insistió, como podemos intuir del mosaico de la ménade de la habitación vecina, en utilizar la imagería báquica como fuerza generadora en el ámbito festivo y lúdico que es propio de las estancias de algunas de las *domus* más lujosas de la aristocracia astigitana de la época. En este sentido no puede descartarse tampoco una intencionalidad humorística en el juego visual de esta representación, que nos remite a la extendida popularidad de la figura de Sileno viejo en el drama satírico y, especialmente, al gusto de los artistas plásticos por las imágenes de los sátiros adultos enfrascados en bromas inocentes y juegos. Y este tipo de cosas, como señala P. Veyne³⁵, sólo era posible hacerlo en el ámbito de la religión dionisiaca, cuya imagería de época romana, por otro lado, se fue alejando cada vez más del núcleo inicial de la leyenda báquica.

Con relación a los paralelos formales en la musivaria³⁶ que pueden aducirse para el motivo central del mosaico, resulta llamativo que sólo en otros cinco puntos del Imperio se han localizado similares motivos de doble lectura: son los casos de los mosaicos de Ascoli Piceno, Pomezia, Populonia y Luni, en la península itálica, y de Diekirch, en Luxemburgo.

En la antigua *Asculum*³⁷ son escasos y puntuales los hallazgos arqueológicos relativos a la edificación doméstica. Durante la construcción en 1939-1940 del Palacio de Justicia de Ascoli Piceno y la adecuación en años sucesivos de las áreas circundantes, se localizaron algunos elementos de una notable estructura de carácter doméstico –varios peristilos y ambientes anejos– cuya excavación será ampliada años después, en 1956-1957, lo que permitirá establecer que se trataba de dos lujosas *domus*, quizá incluso tres, pavimentadas con mosaicos. De las estancias excavadas, la más relevante,

31. *CMRE XIV*: n°8, 45-50, Fig. 15; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

32. Rodríguez Gutiérrez *et al.* 2008: 184-194.

33. *Cf.* las sugerentes apreciaciones relativas al mundo dionisiaco de Veyne 2003.

34. Nicole 1911; Simon 1997a.

35. Veyne 2003: 118.

36. Para una relación de testimonios escultóricos y de otra índole iconográfica de estas representaciones contrapuestas, especialmente el mundo de las *hermae* decorativas, López Monteagudo 2006: 283; *CMRE XIV*: 79. *Vid.* además, Franken 2007, para una aproximación al fenómeno de las imágenes invertidas en la iconografía helenística y romana y su asociación con el concepto de enigma y acertijo visual.

37. Pasquinucci 1975: 67-68, fig. 90; De Marinis & Paci 2000: 98-99, fig. 148.

anexa al Peristilo oriental, o A, situado hoy día en gran parte bajo el ala este del Palacio de Justicia, era la que, a 3.50 m al sur del peristilo, estaba decorada con un mosaico hoy expuesto, como el resto de los aparecidos en el mismo contexto, en el Museo Archeologico Statale de Ascoli Piceno [Fig. 15]³⁸, del que no se ha realizado ningún estudio específico. El ambiente central, denominado A1, de 5.60 x 8.60 m, presentaba un pavimento musivo fabricado con teselas en blanco y negro formando hexágonos, un gran círculo enmarcado por un festón vegetal y decorado con un motivo de escamas biconvexas y ondas en su margen, y por fin la figura central, polícroma y de 0.36 m de diámetro, que muestra la cabeza de un personaje masculino con dos imágenes diferentes según sea la posición del observador: vista desde el norte representa la imagen barbada de un anciano calvo, desde el sur la de un joven imberbe con una densa cabellera. Con respecto a su fecha, se ha señalado, en función de las características de la musivaria, que el complejo edificio ha de datarse en los primeros decenios del siglo I d. C. En palabras de G. de Marinis y G. Paci, “*el motivo, que aquí no aparece como caricaturesco, haría pensar en un concepto filosófico mucho más complejo, como el del iuvenis-senex, probablemente fruto de una sociedad culta que encargaba los trabajos de la propia casa con la mirada atenta a las modas de Roma*”. En opinión de Becatti, se trataría de una dúplice imagen de Sileno, o de un sátiro, joven y viejo³⁹. La llamativa apertura de la boca de los personajes representados podría hacer pensar, a nuestro parecer, que se trata de una máscara de teatro de doble lectura, que acaso hubiera podido existir en representaciones teatrales reales.

El denominado *Vexiermasken-Mosaik* de Diekirch (Luxemburgo)⁴⁰, en la Galia Bélgica, fechado en la primera mitad del s. III d. C., fue localizado en 1950 en el transcurso de una excavación arqueológica realizada en una villa galo-romana enclavada en la actual rue de l’Esplanade, y que hoy se exhibe en el Musée municipal des Mosaïques Romaines de la localidad [Fig. 16]. El mosaico, de 3.50 x 4.75 m, representa flores estilizadas enmarcadas por formas geométricas. El recuadro central muestra, rodeado por unos ángulos abiertos en cada esquina, la cabeza de una imagen masculina con toda la apariencia de ser una máscara burlona de doble lectura. Por un lado, se observa un joven imberbe, por el otro, un anciano barbudo. Si bien se ha propuesto en alguna ocasión datar este mosaico en una fecha del tercer cuarto (Parlasca) o en la segunda mitad del siglo II d. C. (Stern), investigaciones más recientes han permitido proponer unas fechas más precisas para su esquema compositivo, a partir del paralelo que ofrece el mosaico nº3 de la Casa I en Orbe-Boscéaz, entre los años 220-225, exactamente en los mismos años en que se ejecutan los pavimentos astigitanos de la *Domus I*⁴¹.

En la *domus* tardoantigua que salió a la luz fruto de las excavaciones realizadas bajo la basílica cristiana de Luni, conocida como la *domus* de Océano, se localizó en 1991 un interesante paralelo del mosaico que nos ocupa en el denominado “corredor g”. En este espacio se documenta un pavimento musivo de ambiente marino fechado en el siglo IV d. C. en el que, en uno de sus recuadros, se representa una máscara que se ha identificado como un “doble Sileno”, anciano barbado si se contempla desde un extremo del pasillo, y joven desde el extremo opuesto [Fig. 17]⁴².

38. Donde está registrado con el nº de inventario SAM 64672.

39. Becatti 1975: 176, Pl. LX.1.

40. Parlasca 1959: 19-20 Taf. 23.2 y 24.1; Stern 1960: 44-45, n.º 187, fig. 28-29; Fischer 2010.

41. Fischer 2010: 75-77.

42. Vay 1996. La autora del estudio identifica esta imagen con Sileno joven y viejo, señalando una función apotropaica, propósito genérico de las representaciones de máscaras que quedaría reforzada por la presencia, junto a esta figura, de una imagen de la Gorgona.

En la localidad de Santa Palomba, cerca de Pomezia, en una *uilla* situada al pie de la *uia Ardeatina* a una veintena de kilómetros al sur de Roma, se localizó en 2006 otro mosaico polícromo de ambiente dionisiaco en una *domus* construida en los siglos I-II d. C. El cuadro central de la composición se compone de un espléndido emblema con el Gorgoneion en un escudo de escamas, disponiéndose lateralmente una banda rectangular con tres paneles. En el central, y nuevamente por medio de un efecto óptico, la imagen de un anciano barbado se transforma en la de un joven imberbe con cabellos largos al cambiar la posición del observador [Fig. 18]. La imagen está asociada a un *pedum*, un tirso y una vasija, posiblemente un *skyphos*, elementos vinculados con el mundo báquico. En los dos paneles vecinos figuran, respectivamente, un recuadro con un busto joven, posiblemente Baco coronado de pámpanos, así como una composición de cinco rostros masculinos en torno a meandros de esvásticas cuyo esquema centralizado y conceptual es muy semejante al empleado en el mosaico astigitano del Sátiro-Sileno. El pavimento se ha fechado en la fase del siglo III d. C. de la *uilla*⁴³.

El último paralelo que traemos a colación, ya fuera de la esfera báquica, es el de un motivo concreto de un mosaico de Populonia con la escena de un naufragio marino y peces, que fue descubierto en 1842 en la *uilla* de Le Logge y que ha sufrido una azarosa existencia [Fig. 19]⁴⁴. Se trata de un mosaico tardohelenístico de influencia nilótico-alejandrina y claramente dependiente de los mosaicos de Pompeya y Palestrina, datado estilísticamente entre 75 y 50 a. C. El mosaico, que posiblemente ornaba uno de los espacios de un santuario como exvoto, recoge una escena de naufragio con una barca en trance de ser engullida por las olas, y a la que rodean, en una imagen de género, imágenes de peces y moluscos. Tres personajes en la barca elevan sus manos al cielo hacia la figura de una paloma, interpretada como símbolo de la guía de los navegantes, Afrodita, a la que imploran su salvación. Lo interesante, como ha señalado D. Manacorda, es la ambigüedad de la imagen de la paloma de Venus, pues si desde la perspectiva de los navegantes se observa esta ave sobrevolando la barca, en cambio, para el espectador que entraba en la estancia, lo que se aprecia es un molusco en su concha. En ese sentido, se combinan las ideas apotropaicas asociadas a la veneración de Afrodita (paloma) como diosa del mar y la navegación y la del Tritón y su *bucina* (molusco) como protector frente a las tempestades y las olas amenazantes. Por tanto, nos encontraríamos aquí de nuevo con una imagen de doble lectura en función de la posición del observador y con un evidente doble sentido en su significado.

En definitiva, con la aparición del ejemplar astigitano, son seis, a nuestro conocimiento, el corpus de mosaicos romanos en los que, a través de alguno de los motivos utilizados en su composición, se inserta una propuesta de juego óptico e ilusionista al espectador mediante el empleo de imágenes invertidas, un género que podría remontarse a época altohelenística y que se plasma en la musivaria desde el cambio de Era, proyectándose a las provincias entre las épocas augustea y severiana⁴⁵.

43. Merrony 2006; *CMRE* XIV: 79-80. El mosaico se expone hoy día en el Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano en Roma.

44. Shepherd 1999; Manacorda 2002; Shepherd & Manacorda 2002; Manacorda 2004.

45. Franken 2007: 127: "...handelt es sich bei den Umkehrbildern, als einer besonderen Spielart des Vexierbildes, um ein erstmals in der hochhellenistischen Reliefkeramik nachweisbares Thema, das spätestens in augusteischer Zeit in Italien auf Mosaikfußböden erscheint. Möglicherweise innerhalb dieser Gattung strahlt das Thema im Verlauf der folgenden zwei Jahrhunderte in die Provinzen aus und findet sich dort schließlich –fast gleichermaßen selten– auf Mosaiken und in der bronzenen Hausausstattung".

3.

EL TRICLINIUM

MOSAICO DE LOS AMORES DE ZEUS

3.1. LA ESTANCIA

La estancia que decoraba el mosaico tenía unas dimensiones de entre 7.42 y 7.91 m, de norte a sur, y entre 4.62 y 4.71 m de oeste a este, esto es, unos 25 x 15 pies romanos. Contaba con un único acceso, situado en el extremo septentrional del muro de cierre oriental, de 1.55 x 0.56 m. Los muros oeste y este de la habitación estaban alineados conforme a la trama colonial⁴⁶, mientras que el muro norte estaba ligeramente desviado al sur, y el meridional mostraba una dirección totalmente divergente, configurada respecto al trazado de la terraza que limitaba la *domus* al sur. La posición de la estancia, conformando el ángulo suroccidental de la vivienda, la ubicación de su acceso, sus notables dimensiones, sus proporciones⁴⁷, así como el esquema compositivo del mosaico, indican que, verosímilmente, se trataba de un *triclinium*, un espacio particularmente adaptado a la exposición de la riqueza del propietario, a la exhibición de su imagen y a los ceremoniales de la vida social en el seno de la parte pública de la *domus*⁴⁸.

La conservación del pavimento musivo se debe a una serie de afortunadas circunstancias, toda vez que el nivel de arrasamiento general de la estancia es realmente notable, no quedando apenas restos emergentes de los muros que la configuraban. Asimismo, una fosa medieval de saqueo destruyó todo el ángulo suroriental de la habitación, provocando además la pérdida parcial de la subbase del mosaico, lo que habría de causar numerosas grietas y patologías [Figs. 20 y 21].

3.2. ESQUEMA COMPOSITIVO

El mosaico decoraba la totalidad de la superficie de la estancia, de 37.05 m², cubriendo además el umbral de acceso. La composición general del mosaico, que combina paneles figurados y geométricos, establece una simplificación del esquema típico de los triclinios en “T” + “U”, configurando un diseño de escuadras o “L” invertidas y contrapuestas [Fig. 22].

De fuera hacia dentro, el esquema compositivo parte de una banda perimetral de teselas blancas, decorada con crucetas o rosetas [Fig. 22-A]. Se forma así un campo blanco en el contacto con los paramentos y en el umbral de entrada a la habitación, con florecillas en negro distribuidas de forma anárquica y realizadas de forma descuidada. Claramente, esta banda

46. La orientación de la trama colonial es de 335.4° NG. García-Dils 2015: 145.

47. Las dimensiones interiores medias de la estancia son de 7.66 x 4.66 m, lo que supone una proporción de 1.64:1. Es decir, sigue los conocidos parámetros teóricos de la proporción áurea, de 1.62:1.

48. Sobre la planta y caracterización de estancias en otras *domus* de *colonia Augusta Firma*, *vid.* García-Dils *et al.* 2009. *Vid.* Dunbabin 2010 para la importancia de los *triclinia* y el banquete en la vida social de las élites urbanas.

perimetral, de anchura variable, se ejecutó al final del proceso, para rellenar el espacio que quedaba entre el tapiz y las paredes, compensando la irregularidad de la planta de la estancia, utilizando para ello teselas sobrantes de diversas formas y tamaños.

Tras una línea blanca formada por dos filas regulares de teselas, de 2 cm de anchura, le sigue otra negra de las mismas características y una cenefa de postas que cierra la totalidad del pavimento por sus cuatro extremos, con una anchura de en torno a 17 cm [Fig. 22-B]. Tras una línea constituida por tres filas de teselas blancas, de 3 cm, a continuación, en la parte septentrional del mosaico encontramos una lograda cenefa de cestería o de múltiples cabos que enmarca un campo con escenas relacionadas con la producción del vino y la fertilidad agrícola, con una anchura de entre 23 y 25 cm [Figs. 22-C y 23]. Con este marco entronca una cenefa de tres cabos [D], que configura el campo que contiene las escenas centrales. El encuentro entre los patrones trenzados está especialmente bien resuelto.

Después de un filete dentado en blanco y negro, de 2 cm, se extiende el campo [Fig. 22-E], con planta en “L”, tapizado con cubos tridimensionales. La configuración de este ámbito y su posición en el conjunto de la estancia apuntan a que la decoración geométrica debe interpretarse como un marcador de uso, destinándose este espacio verosímelmente a los *lecti* de los comensales⁴⁹.

Este esquema compositivo, especialmente en lo que se refiere a los cubos tridimensionales, cuenta con paralelos directos en la misma Écija, con casi idéntica resolución. En primer lugar, encontramos una secuencia similar de motivos geométricos en el mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago, en este caso intercalando una orla de esvásticas entrelazadas formando un meandro [Fig. 12]⁵⁰. Este pavimento presenta además sendas escenas, Leda y el cisne y un dioscurio con caballo, muy similares en composición y ejecución a las que aparecen en el ejemplar de la plaza de Armas, lo que permite establecer con seguridad que ambos serían obra del mismo taller musivo.

Otros paralelos se han documentado en el mosaico de Briseida o con escena de la *Iliada*, de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate [Fig. 24]⁵¹, y en el mosaico de cubos de la plaza de España⁵².

Encontramos en el mosaico claros marcadores espaciales, como los denomina I. Mañas⁵³, concretamente los patrones geométricos de cubos tridimensionales, que indican que nos hallamos más propiamente ante un *biclinium*, con los *lecti* dispuestos en “L”, en ángulo recto, en el extremo SW de la estancia. Conscientes de ello, usamos el término “*triclinium*” en su acepción genérica y por su amplio uso tanto en las fuentes antiguas como en la historiografía.

Para evaluar la densidad del teselado, hemos llevado a cabo un muestreo sistemático en todos los sectores representativos y bien conservados del mosaico, constatando que varía notablemente según los motivos representados en el tapiz. Así, los patrones geométricos y zonas de relleno presentan unos valores homogéneos que se mantienen en torno a 135 teselas/dm², con piezas de mayor

49. Sobre la relación de los esquemas decorativos de los mosaicos con el uso de las estancias domésticas y la ubicación del mobiliario, *vid.* Mañas 2007-2008. Con respecto a los diseños geométricos en los pavimentos de *colonia Augusta Firma*, *vid.* Vargas 2014.

50. *CMRE XIV*: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

51. *CMRE XIV*: n°26, 67-68; García-Dils 2015: 350-360.

52. *CMRE XIV*: n°40, 84-85; García-Dils *et al.* 2011.

53. Mañas 2007-2008: 97-99.

tamaño y recorte regular, colocadas con un ajuste escrupuloso entre ellas. Por su parte, las partes figuradas tienen una densidad que oscila entre 200 y 230 teselas/dm², con un tamaño de teselas muy variable y contorno irregular, dependiendo de su función dentro del dibujo, dejándose llagas amplias que, en algunos casos, superan el tamaño de las propias teselas.

3.3. LAS ESTACIONES DEL AÑO

El recuadro figurativo central está compartimentado a su vez en nueve casetones en torno a un décimo cuadro central. En los ángulos se disponen, en el sentido contrario al de las agujas del reloj, las estaciones del año. Se puede deducir de las tres figuras reconocibles que se trata de bustos femeninos, representados de frente, con la mirada posada en el ángulo suroeste de la estancia, en el vértice de la “L” de cubos tridimensionales [Fig. 22-E], como también haría consecuentemente la cuarta, que se ha perdido.

La temática estacional está especialmente bien documentada en los mosaicos de *Baetica*⁵⁴, contando Écija con tres pavimentos más en los que es posible reconocer representaciones de este tipo con seguridad. Efectivamente, se han conservado el verano y el otoño en el ya mencionado Triunfo de Baco de la plaza de Santiago [Fig. 12]⁵⁵; el otoño y el invierno en el mosaico del rapto de Europa de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate⁵⁶; la primavera, el verano y el invierno en el mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes nº35 [Fig. 25]⁵⁷. En los tres, la secuencia se muestra en el sentido contrario a las agujas del reloj.

Quizá se puedan añadir a este listado el fragmento con un amorcillo localizado en la Casa 2 de la avda. Miguel de Cervantes nº34⁵⁸ y el fragmento 2 del mosaico con busto alegórico de la avda. Miguel de Cervantes nº26-28 esquina a calle Cava⁵⁹, si se interpretan como representaciones alegóricas de la primavera. También, el personaje, tocado con un pétaso, que aparece en el ángulo conservado del mosaico de roseta de triángulos de la calle del Conde nº8⁶⁰, quizá pueda asociarse con el verano. Por último, en el mosaico de *Okeanós* exhumado en la plaza de España se podría proponer que las cuatro aves que aparecen posadas en ramas de árbol serían evocaciones estacionales⁶¹.

54. Para un estado de la cuestión reciente sobre esta temática en *Hispania*, con una revisión de los atributos de las respectivas representaciones estacionales en los numerosos testimonios que de este motivo se conocen en la península Ibérica, *vid.* Duran Kremer 2011; Rueda 2011. Un marco general sobre esta temática en Abad 1990a; Abad 1990b.

55. *CMRE XIV*: nº8, 45-50; Fernández Gómez 1997; Rueda 2006: 76-96; García-Dils 2015: 295-296.

56. *CMRE XIV*: nº21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360.

57. *CMRE XIV*: nº32, 73-75, donde se confunden el otoño y la primavera; *cf.* Rueda & López 2011: 794; García-Dils 2015: 380-386.

58. *CMRE XIV*: nº6, 43; García-Dils 2015: 287-294.

59. *CMRE XIV*: nº18, 56-57; García-Dils 2015: 339-345.

60. *CMRE XIV*: nº30, 69-72; García-Dils 2015: 368-369.

61. *CMRE XIV*: nº45, 88-90; García-Dils *et al.* 2011.

Como en el resto de *Hispania*, la tipología más representada es la de bustos o cabezas femeninos, ocasionalmente con el otoño como un personaje masculino, mostrados frontalmente o en tres cuartos, y con las figuras ordenadas en el sentido contrario al de las agujas del reloj⁶².

Coherentemente con los patrones habituales, en el nuevo mosaico ecijano se puede reconocer inmediatamente la primavera [Fig. 22-1], en un recuadro de 68.5 cm (O-E) x 63.0 cm (N-S)⁶³, caracterizado como una mujer representada frontalmente y con la cabeza ligeramente vuelta a su izquierda, engalanada con un collar, tocada con una corona floral y rodeada de cardos en flor, alegorías características de la primavera [Fig. 28]. La disposición de los cardos, asomando tras los hombros de la figura, recuerda a la representación de la primavera en el mosaico italicense de los Bustos Báquicos⁶⁴. Puede adscribirse al Grupo 2 de las representaciones de esta estación establecido por Duran Kremer en su estudio de las representaciones de mosaicos estacionales de la península Ibérica⁶⁵.

A su derecha, se conserva parcialmente una representación del verano [Fig. 22-2], también con el cuello enjoyado, enmarcada en un campo conservado en 69.0 cm (O-E) x (45.0)cm (N-S) [Fig. 27]⁶⁶. A pesar de su estado de conservación, se identifica sin dificultad como la estación estival a partir de su posición en relación a las demás, así como por la presencia de espigas cereales tras el hombro de la figura, vestida además con una túnica ligera que deja al descubierto el hombro derecho.

Por su parte, el otoño [Fig. 22-3] se ha perdido por completo, salvo un pequeño sector en blanco del ángulo noroccidental del recuadro que nada aporta a reconocer la representación, con unas dimensiones preservadas de (25.0) cm (O-E) x (10.0) cm (N-S)⁶⁷.

Por último tenemos el invierno [Fig. 22-4], en el interior de un recuadro de 71.0 cm (O-E) x 63.0 cm (N-S), caracterizado como una mujer con la cabeza cubierta, abrigada con una pesada *palla*, coronada de unos juncos representados muy esquemáticamente [Fig. 28]⁶⁸. Junto a la figura

62. Para la iconografía habitual de las estaciones, *vid.* Simon 1966: 468-473 y Parrish 1984: 19-42. Sobre el significado de las estaciones como entidades de carácter benéfico y profiláctico y símbolos de fertilidad y regeneración y renovación de la naturaleza, trasunto de la prosperidad de los usuarios de sus representaciones y las connotaciones positivas y de felicidad que iban a asociadas a este tipo de motivos y alegorías, *vid.* Dunbabin 1978: 158 ss.; Levi 1971: 85 ss., 161 ss., 230 ss.; Levi 1963: 227: “*la diffusione dei mosaici delle Stagioni ... può dipendere anche da un'altra ragione: dal significato magico e profilattico che è stato loro attribuito in un certo momento di evoluzione delle speculazione e della superstizione degli antichi*”, esto, aparte del hecho de que “*La frequenza dei m. con le quattro stagioni è dovuta, in parte, alla convenienza della distribuzione di quattro figure angolari nella divisione dei pavimenti a scompartimenti poligonali; così la frequente divisione dei m. nel sistema esagonale, ottagonale, e via dicendo, fa prediligere la scelta di figure allegoriche o astratte associate in gruppi*”.

63. Las dimensiones que se recogen en adelante en el texto están tomadas entre los centros de las líneas negras que delimitan los recuadros respectivos, que tienen en todo el pavimento una anchura de dos *tessellae*.

64. *CMRE* II: n°3, 27-28, Lám. 13.1. No está de más recordar aquí la fama y precio de los cardos producidos en *Corduba* –Plin., *HN* 19.152–.

65. Duran Kremer 2011: 192. Una relación de la representación de esta estación en mosaicos hispanos puede verse en Rueda 2011: 161.

66. Originalmente tendría 61.0 cm (N-S). Paralelos en la musivaria hispana de la representación del verano se registran en Rueda 2011: 160.

67. Sus medidas completas serían de 71.0 cm (O-E) x 61.0 cm (N-S).

68. Como se puede ver, por ejemplo, en sendos bustos estacionales italicenses –*CMRE* II: n°1, 25-26 y Lám 7.3; n°25.3, 44 y Lám. 51.1–, se trata propiamente de juncos –alusivos a la humedad de la estación– o, más bien, de unas ramas secas sin hojas, también asociadas al invierno. En la misma Écija, una representación de juncos puede verse en la figura invernal, muy dañada, del ya citado mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes n°35 [Fig. 25] –*CMRE* XIV: n°32, 73-75–.

aparece un motivo vegetal que cabe identificar como una rama de olivo con algunos frutos, alusiva a la cosecha de aceitunas propia de esta estación⁶⁹.

Desde el punto de vista iconográfico, la alegoría ecijana recuerda especialmente a la representación del invierno que encontramos en el mosaico de los Amores de Cástulo⁷⁰ [Fig. 29]. Bajo esta figuración, esta imagen en el nuevo pavimento astigitano puede adscribirse tipológicamente al Grupo 1 de las imágenes del invierno determinado por Duran Kremer⁷¹.

La representación de las estaciones en forma de bustos fue un tipo muy popular de motivo decorativo en los pavimentos musivos, especialmente desde mediados del siglo II d. C. como se aprecia en los mosaicos de Italia, de la franja siropalestina y de África, donde conocen una gran expansión⁷². Precisamente la composición que sitúa a las estaciones en las esquinas de los cuadros, como es el caso que nos ocupa, parecen ser típicas de la segunda centuria en África⁷³. Se ha señalado que es a partir de esta cronología cuando el ciclo de las estaciones se vincula con el emperador, celebrándose su acceso al poder como manifestación de la *Felicitas Temporum*⁷⁴.

Además de ser una iconografía recurrente, los Amores de Zeus tradicionalmente guardan también una relación simbólica con algunas constelaciones o fases del año, dadas las connotaciones de deidad de los cielos, dios nutricio, maestro de la lluvia y dios de la agricultura, también una faceta de Zeus-Júpiter en relación con la vendimia y la fabricación del vino⁷⁵.

En *Baetica* contamos con otros ejemplos de la asociación de la representación de las estaciones con episodios mitológicos de los Amores de Zeus, entre los que destaca por su nivel de conservación y número de escenas el mosaico de esta temática recuperado en *Italica*⁷⁶, además de sendos pavimentos musivos que recogen el rapto de Europa, localizados respectivamente en Fernán Núñez⁷⁷ y en la propia Écija, en la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate⁷⁸.

69. En mosaicos africanos se trata de un motivo recurrente vinculado al invierno, como señala Parrish (1984: 32): “Both the reed and the olive appear as floral attributes of the Winter season in African pavements”. Entre los paralelos africanos, cabe citar al respecto el mosaico argelino de las Cuatro Estaciones de Aïn-Babouch –Parrish 1984: n°4, 99-101 y Pl. 7a–. La asociación del olivo con el invierno puede verse, en la misma Écija, en el antes mencionado mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes n°35 [Fig. 25] –CMRE XIV: n°32, 73-75–. También en el mosaico cordobés de Eros y Psique –CMRE III: n°7, 23-24 y Lám. 9; Rueda 2011: 160, con una relación de este motivo en mosaicos hispanos–. Para una perspectiva general sobre las representaciones oleícolas en el arte antiguo, *vid.* López Monteagudo 2007.

70. López Monteagudo 2014.

71. Duran Kremer 2011: 194.

72. Parrish 1984.

73. Parrish 1984: 59-63.

74. Hanfmann 1951: I, 169, 172-173 y 176; Quet 1981: 146-148 y 193-196; Abad 1990b: 11-13.

75. *Vid.* el 11 de octubre en el *Kalendarium* de Amiterno –CIL IX 4192–, fiesta de las *Meditrinalia* o del vino nuevo –Varro, *Ling.* 6.16–, y otra fiesta del vino asociada a Júpiter, las *Vinalia priora* –Ov., *Fast.* 4.898; Plin., *HN* 18.287–.

76. CMRE II: n°1, 25-26.

77. CMRE III: n°32, 50-54 y Lám. 39A; Blázquez *et al.* 1986: 109 y Fig. 15; Wattel-de Croizant 1986: 180-183 y Fig. 2; Abad 1990b: 16-17; Wattel-de Croizant 1995: 151-153 y Pl. XVII.

78. CMRE XIV: n°21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360.

3.4. RAPTO DE EUROPA

En el recuadro central del pavimento, con unas dimensiones de (2.64) m (N-S) x 1.48-1.50 m (O-E)⁷⁹, aparecen dos escenas a campo abierto. En la primera de ellas se puede reconocer uno de los Amores de Zeus de los que más testimonios artísticos y literarios nos han llegado, el Rapto de Europa [Fig. 22-5]⁸⁰, representada en el momento de sentarse a la amazona a lomos del toro [Figs. 22-6 y 30]. La princesa sidonia aparece completamente desnuda, adornada con un collar y sendos brazaletes, así como un tocado sobre el pelo⁸¹, que lleva peinado recogido tras la nuca. La posición del personaje transmite movimiento y dinamismo, impresión que enfatiza el manto, que ha colocado previamente sobre el lomo del animal y sobre el que va instalada. La prenda le cae sobre el muslo izquierdo, mientras con la mano diestra lo levanta por encima de su cabeza en un grácil gesto, sirviéndole la mano izquierda para asirse a uno de los cuernos del bóvido. El astado, por el contrario, se muestra dócil y apacible, inmóvil, levantando apenas su pata derecha. Frente a él se encuentran las tres acompañantes de Europa [Figs. 22-7, 8 y 9], representadas también desnudas, ornadas con collares y brazaletes, mientras sus mantos aparecen recogidos a la altura de los muslos. La primera de ellas [Fig. 22-7] sostiene con su mano derecha una cuerda atada a los pitones del animal, al que le ofrece para comer unas hierbas, presentadas bajo su morro. Sobrevuela la escena Hermes [Fig. 22-10], cuya representación sigue escrupulosamente los cánones iconográficos de tipo romano, caracterizado como un joven que cubre su desnudez únicamente con una clámide, calzado con unas sandalias de las que parten alas a la altura de los tobillos, tocado con un pétaso también alado y portando en su mano derecha el caduceo [Fig. 31]. La presencia bajo las figuras de un cesto en un campo florido, sobre el que el toro proyecta su sombra de forma esquemática, así como la presencia al fondo de una edificación que completa la escena, subrayan que la escena transcurre todavía en tierra [Fig. 30].

El conjunto de la representación, desarrollada en un ambiente relajado y distendido, deja claro que nos encontramos con los momentos iniciales del mito. Zeus ha visto a Europa mientras ésta estaba con sus compañeras en la orilla del mar. Para conseguir su propósito, el dios pide ayuda a Hermes para preparar el encuentro y posterior rapto. Hermes se encargará de conducir el rebaño de bueyes del rey desde los altos prados hasta la playa cercana, donde Zeus sabía que Europa y otras doncellas de Tiro iban a pasear. En la escena narrada por Ovidio⁸², Júpiter hace partícipe a Mercurio de su amor secreto por la princesa sidonia, solicitándole su concurso como confidente y cómplice. Su presencia en la iconografía de Europa no es muy frecuente, siendo este caso un *unicum* en *Hispania*. Podemos recordar ciertos vasos griegos en los que figura formando parte de la escena del rapto y, así, por ejemplo, una hydria campana del siglo IV a. C. presenta a Hermes guiando el cortejo en la travesía marina⁸³. Cuando llega el toro, Europa siente miedo, pero aun así se acerca a acariciarlo, colocándole unas guirnalda en los cuernos y subiéndose a su lomo. No hay tampoco sorpresa

79. Antes de su destrucción parcial, el panel tendría 2.77 m (N-S).

80. Hom., *Il.* 14.321-322; Hes., *Th.* 357 y fragm. 52; Hdt. 1.2 y 4.45; Mosch. 2.1-152; Ov., *Met.* 2.836-875; Ov., *Fast.* 5.603-620, *Her.* 4.55, *Ars am.* 1.23 y 6.103-107; Hor., *Carm.* 3.27; Nonnus, *Dion.* 1.46 ss. Pincelli 1960: 542-545. Una perspectiva general sobre la plasmación musiva de este mito en Wattel-de Croizant 1995, que incluye el estudio de 44 pavimentos. *Vid.* también López Monteagudo & San Nicolás 1995 y San Nicolás 2005-2006: *passim*.

81. Quizá se trate de un pequeño gorro frigio, representado muy esquemáticamente.

82. Ov., *Met.* 2.836-846.

83. Robertson 1988: n°58, vol. 1, 80 and vol. 2, 37; Wattel-de Croizant 1995: 32 y Fig. 10.

ni agitación en la actitud de las acompañantes, pues aún Júpiter no ha manifestado sus verdaderas intenciones, una tranquilidad que reflejan Ovidio⁸⁴ y Nonno de Panópolis⁸⁵.

En cuanto al paisaje y los elementos que rodean la escena, el ambiente encaja con los “prados floridos” a los que se alude en el poema *Europa* del literato siciliano Moschos⁸⁶. La figuración de la hierba y las flores es testimonio del interés del musivario por conseguir una ambientación de la escena mediante un recurso decorativo muy simple y de fácil ejecución técnica, pero ciertamente efectivo a la hora de conseguir el efecto deseado de contextualizar la escena en un ámbito campestre, pero sin incluir árboles, arbustos, rocas, aguas u otros elementos de la naturaleza tan habituales en estos escenarios abiertos⁸⁷. Por su parte, podría interpretarse la banasta con flores que aparece entre el toro y las compañeras de Europa como aquella a la que se alude en el mismo texto⁸⁸, el cesto de oro que llevaba la princesa para recoger las flores de la pradera, que estaba decorado precisamente con una escena de la metamorfosis de Io en ternera.

Un detalle llamativo es la presencia, al fondo de la escena del cortejo del toro, de una imagen arquitectónica, probablemente representando la puerta de una ciudad, que en este caso cabe identificar verosímilmente con Tiro, de donde Europa era princesa [Fig. 30]. No obstante, no hay evidencia alguna de la orilla del mar, como suele ser habitual en los mosaicos que representan escenas que tienen lugar junto a éste. Sin duda, no cabe plantearse que se trate de una puerta de *colonia Augusta Firma*, pues este tipo de motivos arquitectónicos suelen responder a fórmulas de carácter genérico, estereotipado y convencional, como es frecuente en época altoimperial en relación con el mundo urbano⁸⁹, en las que se documentan varias representaciones arquitectónicas, tal vez villas o edificaciones cuyas características hacen alusión a las ciudades en las que tienen lugar estos mitos, y en la musivaria africana de cronología tardía en lo tocante al ámbito rural⁹⁰. En cualquier caso, las representaciones de ciudades en la musivaria hispana no son muy frecuentes. Prácticamente sólo podemos traer a colación el mosaico llamado “de las Murallas” hallado en Pamplona, que recoge la representación de una muralla de grandes bloques con almenas y varias torres y una puerta⁹¹, así como un ejemplar de Martos (Jaén)⁹², otro de Mérida⁹³, los dos hallados en la zona de Murcia⁹⁴,

84. Ov., *Met.* 2.857-861.

85. Nonnus, *Dion.* 1.52-53.

86. “λειμώνας ἐς ἀνθεμόεντας”, Mosch. 2.63. Cf. Ov., *Met.* 2.841, “*montano gramine*”.

87. *Vid.* sobre éstos en la musivaria hispana Durán Penedo 2011.

88. Mosch. 2.44-45. “*La propia Europa llevaba una cesta dorada, admirable, gran maravilla, magnífico trabajo de Hefesto, que lo dio como regalo a Libia, cuando fue al lecho del que sacude la tierra. Y Libia lo había dado a la muy bella Telefaasa, que era de su sangre. Y Telefaasa, madre de Europa, le había remitido este renombrado presente, cuando aún estaba sin casar. En él se habían labrado muchos trabajos de orfebrería que brillaban como el mármol. Estaba labrada en oro Io, hija de Inaco, en el tiempo en que aún era una ternera y no tenía el aspecto de mujer*”. Trad. de López Rodríguez 1990.

89. Estos esquemas iconográficos proceden en última instancia de los modelos pictóricos del mundo helenístico, que se proyectan a época romana y llegarán a alcanzar la Edad Media. Sobre la representación en la musivaria de ciudades anejas al mar, *vid.* Neira 1997, así como López Monteagudo 1994, con atención al aspecto idealizado de las imágenes de ciudades y *uillae* anejas a las orillas marítimas en los mosaicos del norte de África. Sobre la representación de ciudades en época tardoantigua en Oriente, particularmente en la zona jordana, *vid.* López Monteagudo 1993.

90. Dunbabin 1978: 50, 56-57, 57-58, 59, 119-121, 122, 129, Lám. 12 n°23, 16 n°34-35, 18 n°40, 43 n°109, 44-45 n°111-113, 50 n°126-127.

91. *CMRE* VII: n°34, 54-55, Lám. 33.

92. *CMRE* III: n°42, 62, Lám. 51.

93. *CMRE* I: n°63, 51, Fig. 4, Lám. 93b.

94. *CMRE* IV: n°53, 61, Fig. 20; n°84, 77-78, Lám. 36.

el de Rielves (Toledo)⁹⁵ y el de El Reguer (Lleida)⁹⁶, todos ellos con motivos de arcadas y pórticos, con alguna edificación añadida, más que visiones de muros y puertas como se aprecia en nuestro pavimento y en otro de *Ilici*, con muralla y torres almenadas, pero de carácter y técnica helenística y cronología tardorrepública⁹⁷.

La representación de las sombras en el suelo en este mosaico, tanto en esta escena particular como en otras que se señalarán en su momento, muestra la intención del musivario de poner a los personajes en relación con el espacio, acrecentando la impresión de realidad de la escena y evitando así la sensación de flotar en el aire y de falta referencia espacial cuando el escenario se reduce al mínimo. La plasmación de las sombras bajo los protagonistas trae a la mente algunos ejemplos de pavimentos musivos, particularmente del entorno africano como los de Tipasa, El Djem, *Carthago*, Susa o Útica⁹⁸, pero especialmente el célebre de Smirat, fechado en el segundo cuarto del siglo III d. C., que recoge el *munus* costeado por *Magerius*, con un profuso empleo de este recurso decorativo⁹⁹. Podemos traer también a colación el mosaico de la caza del oso procedente del entorno de *Baiae* y fechado en el siglo IV, hoy en el J. Paul Getty Museum¹⁰⁰, o las escenas con felinos representadas en Ostia, en los *Horrea Epagathiana et Epaphroditiana*¹⁰¹. En la musivaria bética se observa este recurso en algunos pavimentos italicenses, como en ciertos cuadros del mosaico báquico del edificio de Neptuno¹⁰² y otros en el mosaico de Baco y Ariadna en la Casa del Planetario¹⁰³. Como era de esperar a la vista de su más que probable procedencia de un mismo taller, también en *Astigi* encontramos testimonios de esta peculiar forma de representar la sombra de algunos de los personajes que figuran en el mosaico del Triunfo de Baco en la Plaza de Santiago, como Leda, el dioscurio y Orfeo [Figs. 12, 38 y 42]¹⁰⁴. Algún otro pavimento, como el del *Tigerreiter* de la espléndida *domus* de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate [Fig. 11]¹⁰⁵, refleja igualmente el empleo de esta fórmula decorativa. Su función parece ser la misma que la que O. Wattel-de Croizant atribuyó a este motivo en el mosaico de Fernán Núñez, tan cercano al astigitano en tantos sentidos: “*les ombres se profilent sous les sabots du taureau, ou les pieds de chacun des personnages qui l’encadrent, pour les rendre plus stables et amorcer une légère perspective*”¹⁰⁶. Añade la estudiosa que este procedimiento es frecuente en época severiana, aunque puede encontrarse en tiempos constantinianos en mosaicos africanos.

En Écija contamos con dos pavimentos más que recogen el Rapto de Europa, localizados en sendas casas excavadas respectivamente en la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate [Fig. 32]¹⁰⁷ y en la calle San Juan Bosco nº8 y 10 [Fig. 33]¹⁰⁸. Ambos reproducen la tercera fase del rapto, la más habitual, con la princesa sidonia a lomos del toro, que ya la ha raptado y corre sobre la superficie de

95. *CMRE* V: 72, Fig. 40.

96. *CMRE* VIII: nº21, 21-23, Lám. 9.

97. Ramos Folqués 1975: 73 y Fig. 2; Ramos Fernández 1991.

98. Dunbabin 1978: Pl. III.7, VI.12, XI.22, XIII.26, XXVII.69, XXXII.83, 39.100.

99. Beschaouch 1966: 134-157; Dunbabin 1978: 67-69, Pl. XXII.53; Beschaouch 1987; Blanchard-Lemée *et al.* 1995: 209-216.

100. Belis 2016: nº2, 10-14.

101. Becatti 1961: Tav. XCI-XCII.

102. *CMRE* XIII: nº12, 33-35, Lám. V-VI.

103. *CMRE* XIII: nº63, 67-68, Lám. XXI, Fig. 131.

104. *CMRE* XIV: nº8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

105. *CMRE* XIV: nº23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

106. Wattel-de Croizant 1986: 181; Wattel-de Croizant 1995: 152.

107. *CMRE* XIV: nº21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360.

108. *CMRE* XIV: nº65, 110-113; García-Dils 2015: 303-309.

las aguas rumbo a Creta. Entre los paralelos italicenses, reproduce este mismo episodio, con gran semejanza compositiva, el ejemplar conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla¹⁰⁹, mientras que el de la casa de la Condesa de Lebrija¹¹⁰ presenta los prolegómenos del rapto. La imagen representada en el pavimento de Mérida corresponde al comienzo de la fuga por mar, con la costa todavía visible, sugerida por una florida franja de tierra¹¹¹. Por su parte, la escena que recoge el mosaico de Fernán Núñez¹¹², expuesto en Madrid en el Museo Arqueológico Nacional, se sitúa en el mismo instante del rapto, con Eros guiando a la pareja fugitiva ante la sorpresa de las doncellas sidonias [Fig. 34].

Entre los paralelos iconográficos conservados, cabe mencionar además el fresco pompeyano de la casa de Jasón o de los Amores Fatales, conservado en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles [Fig. 35]¹¹³. Presenta notables similitudes con el nuevo mosaico ecijano como representación de la fase inicial del mito, con Europa recién subida a lomos del toro, al que cabalga a la amazona instalada sobre su manto, asida con la mano izquierda y con la diestra levantando el paño sobre su cabeza, mientras el bóvido es atendido por sus tres acompañantes, discurriendo la escena en una atmósfera apacible.

Como interpretación alternativa de la imagen de la tercera doncella [Fig. 22-9], se ha propuesto que se trata en realidad de Io, indicando que “*las pérdidas que sufre la figura del personaje no permiten vislumbrar con detalle si fue plasmada con pequeños cuernos en la frente*”¹¹⁴. En esta línea, se asociaría a la hija de Ínaco con Hermes [Fig. 22-10], que correría a su encuentro como libertador. Hay que señalar al respecto que se ha conservado completa la frente de la doncella, pudiéndose descartar con seguridad que presente en la cabeza atributo alguno que permita identificarla con Io. Por otra parte, la doncella está perfectamente integrada en el cortejo de Europa, y además representada claramente en un plano secundario y a exactamente la misma escala que las otras dos mujeres; simplemente se la ha representado a otro nivel por falta de espacio a la derecha del panel y para darle profundidad a la escena. Además, veremos a continuación que no debe extrañar aquí la presencia de Mercurio, perfectamente justificada por su aparición en las narraciones de este episodio del mito de Europa, sin tener que recurrir a artificios argumentales para proponer aquí la narración de ningún mito adicional. Como bien señalaba Guillermo de Occam en su célebre pasaje, de raigambre aristotélica, “*pluralitas non est ponenda sine necessitate*”.

3.5. DÁNAE Y ZEUS

A la izquierda de la imagen anterior, se puede reconocer una escena del mito de Dánae [Figs. 22-11 y 36]. La protagonista, de abundante cabellera, aparece representada de espaldas, con los brazos extendidos, manos abiertas y mirada elevada para recibir la lluvia. Lleva el manto al aire anudado al cuello, descubriendo la espalda y las nalgas. En el suelo se proyecta su sombra, plasmada en una pequeña figura oscura en forma semiovalada, junto con una somera vegetación, a modo de flores o

109. CMRE XIII: n°78, 81-83, Lám. XXVII, Fig. 164.

110. CMRE II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 3b; Blázquez *et al.* 1986: 110 y fig. 16; Wattel-de Croizant 1974: 285 ss., Pl. 1-2 d; Wattel-de Croizant 1986: 175-180, Fig. 1; Wattel de Croizant 1995: 145-149, Pl. XVIa.

111. CMRE I: n°4, 28, Lám. 5; Blázquez *et al.* 1986: 109; Wattel-de Croizant 1986: 183-185; Wattel-de Croizant 1995: 149-151, Pl. XVIIb.

112. CMRE III: n°32, 50-54, Lám. 39c; Blázquez *et al.* 1986: 109 y fig. 15; Wattel-de Croizant 1986: 180-183, Fig. 2; Wattel-de Croizant 1995: 151-153, Pl. XVII.

113. Casa IX.5.18. Zevi 1964; PPM 9, 670-719; Wattel-de Croizant 1995: 57-60, Pl. IIa.

114. Vargas *et al.* 2021: 218.

hierbas muy estilizadas. Mientras que el uso habitual en la iconografía antigua es mostrar a Dánae recluida en el interior de su mazmorra, sentada, reclinada o echada sobre una *kliné*, en el mosaico astigitano aparece en campo abierto, de pie, recibiendo a Zeus. Éste [Fig. 22-12] está representado en forma de nube, reclinado sobre el codo izquierdo¹¹⁵. Sostiene a Zeus un erote o pequeño Amor [Fig. 22-13], símbolo del amor de Zeus por la princesa argiva¹¹⁶. No parece que, como en otras representaciones de Eros en este mito en época romana, el pequeño personaje esté vertiendo la lluvia desde una vasija. Más bien, ésta, representada con teselas a modo de pequeñas gotas, cae directamente desde la nube en que se aloja Zeus [Fig. 36]. Sobre la cabeza de Dánae y junto al erote se ha figurado una escena arquitectónica, una puerta urbana flanqueada por dos torres y sendos paños laterales del recinto murado, con presencia de una torre más y otra insinuada.

El mito de Dánae¹¹⁷ se incardina en el más amplio de Teseo, precisamente en la parte inicial del mismo, que conocemos en su forma más desarrollada a través de los pasajes de Ferécides y Apolodoro relativos al nacimiento del héroe¹¹⁸ así como por otras fuentes¹¹⁹. Hija única del rey de Argos, Akrisios, y de Eurídice, fue encerrada por éste, junto con su nodriza, en una cámara subterránea protegida por verjas de bronce dado que un oráculo en Delfos había revelado que sería asesinado por el hijo de su hija. Seducido por la belleza de la muchacha, Zeus, a través de una abertura del techo, descendió sobre su seno bajo la forma de lluvia de oro para fecundarla y dar nacimiento a Perseo.

Según cierta tradición, recogida por Horacio y Ovidio, más que en un edificio subterráneo con cámara de bronce, Dánae habría sido encerrada en una torre, donde habría tenido lugar el descenso de Zeus transformado en lluvia áurea. Cabe preguntarse si podríamos ver una alusión a esta variante del mito en la figuración arquitectónica de nuestro mosaico, esa puerta con fuertes torres laterales asociada estrechamente en la composición a la figura de Zeus y de la misma Dánae. Horacio¹²⁰ señala “*A Dánae, recluida en su broncínea torre, las puertas de roble y las siniestras guardias de perros siempre en vela bien a salvo la tenían de amantes nocherniegos, ...*”; Ovidio se pregunta “*¿Quién conocería a Dánae si siempre hubiese estado encerrada y se hubiera quedado escondida en su torre hasta llegar a vieja?*”¹²¹, mientras que en otros pasajes de *Amores* refiere que “*Si Dánae no hubiera estado encerrada nunca en una torre Júpiter no la hubiera hecho madre*”¹²², y que “*las puertas eran de bronce y la torre de hierro*”¹²³. Es posible sugerir, en nuestra opinión, que esta imagen literaria quizá estuviera en la mente del artífice musivario al componer esta escena, un detalle de la poesía culta y refinada que practicaban las elites romanas y que está a tono con el carácter aristocrático y lujoso de la *domus* donde se encontraba el pavimento.

El pasaje del mito de Dánae relativo a la lluvia de oro ha sido plasmado en numerosos soportes en época grecorromana, no faltando entre ellos, además de la pintura mural, las gemas, los

115. Maffre 1986: nº20 –con dudas–, 22 and 23a, vol. 1, 329.

116. Maffre 1986: nº5, 7, 9a, 14, 16, 28, 35, vol. 1, 327-330, con Eros sobrevolando o junto a la figura de Dánae.

117. Escher 1904: 2084-2086; Cressedi 1960: 1-2; Maffre 1986: vol. 1, *passim*.

118. Pherec. *ap. FGrH* 3 F 10-12; Apollod., *Bibl.* 2 [26] 2 y 2 [34-48] 4, 1-4.

119. Soph., *Ant.* 944-950; Pind., *Pyth.* 12.17; Isoc., *Orat.* 10.59; Men., *Sam.* 766-769; Ov., *Met.* 4.610-611 y 698, 11.117; Nonnus, *Dion.* 7.120, 8.290 y 302, 25.113-114; *Anth. Pal.* 5.64; Paus. 2.23.7, 10.5.11.

120. Hor., *Carm.* 3.16.1. Trad. de J. L. Moralejo.

121. Ov., *Ars am.* 3.415-416. Trad. de V. Cristóbal.

122. Ov., *Am.* 2.19.27. Trad. de V. Cristóbal.

123. Ov., *Am.* 3.8.32. Trad. de V. Cristóbal.

relieves, los recipientes de lujo y los pavimentos musivos¹²⁴. En la península Ibérica, hasta la aparición del mosaico que aquí estudiamos, el episodio inicial del mito de la concepción de Perseo sólo se había documentado en uno de los medallones del ya mencionado mosaico de Itálica trasladado a la casa de la Condesa de Lebrija que recoge igualmente diferentes cuadros del ciclo mítico de los amores de Zeus¹²⁵. En este testimonio Dánae figura sentada, al estilo de las representaciones griegas más antiguas, frente a la moda de presentarla de pie, como vemos en el mosaico astigitano; por el contrario, un aspecto común entre ambos es la representación de Zeus sobre una nube dejando sólo a la vista la cabeza y la parte superior del torso desnudo. También el mosaico de la Casa de los Caballos de *Carthago*, fechado hacia 300 d. C., recoge el busto de Zeus sobre una nube descargando la lluvia¹²⁶. En esta ocasión Dánae está también en pie y con el cuerpo parcialmente desnudo, como en Écija, aunque la calidad de la representación astigitana es bastante superior.

Sobre la figura de Zeus, se ha propuesto alternativamente que estaría aquí representado como “una figura recostada junto a una roca o fuente de la que mana agua, con la iconografía típica de los dioses-ríos”, siendo la presencia del eros la que convierte esta agua en lluvia de oro¹²⁷. Hay que señalar al respecto que no hay nada que recuerde a este tipo de iconografía en el mosaico astigitano, a no ser por un indicio tan vago como que la figura está recostada. Del personaje solamente se han representado el torso, el brazo izquierdo y la cabeza, circundados por el mismo manto oscuro que cubre la cabeza del dios; a la derecha, la imagen que encontramos es perfectamente compatible con la representación esquemática de una nube, por lo que no cabe ver aquí una fuente o una roca que surque los cielos, y mucho menos que el agua mane de aquí, ya que las gotas de lluvia parten directamente de la propia imagen de Zeus.

3.6. LEDA Y EL CISNE

Se representa aquí el momento de la unión de Leda con Zeus, transformado en cisne, dentro de un recuadro de 91.0 cm (N-S) x 71.0 cm (O-E). Se trata del segundo episodio del mito, el de la hierogamia, el más representado en los pavimentos musivos romanos que han llegado hasta nosotros y en otro tipo de figuraciones plásticas¹²⁸. Como es habitual, Leda [Fig. 22-14] aparece representada en pie, semidesnuda, con el manto abierto y caído sobre el hombro izquierdo y bajo las nalgas, arremangado sobre el brazo izquierdo. En este caso, extiende su brazo derecho sobre el cisne [Fig. 22-15], al que agarra firmemente del cuello y atrae hacia sí, mientras el ave busca con el pico los labios de Leda, aferrándose con su pata izquierda a la cadera de la princesa [Fig. 37]. El juego de tonalidades de las *tessellae* consigue dotar de volumen a la representación de la mujer. Se trata de una escena de gran dinamismo, enfatizado por el movimiento del manto de Leda, la sombra que proyecta ésta sobre el suelo y, sobre todo, por las alas explayadas del cisne, que agita en el aire cubriendo buena parte del cuadro. Tal como es usual, el cisne se ha representado fuera de escala, prácticamente del tamaño

124. Maffre 1986: n°18-22, vol. 1, 329; López Monteagudo 1998: 441-446, a propósito de los de Beirut, Casa de los Caballos en *Carthago*, Ouled Agla y Piazza della Victoria en Palermo, todos ellos con diferentes escenas del ciclo de los amores de Zeus.

125. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 7a; Maffre 1986: n°22, vol. 1, 329.

126. Salomonson 1965: 67 y 120, n°48, Fig. 52, Pl. XLVIII.3; Maffre 1986: n°20, vol. 1, 329; López Monteagudo 1998: 442-443.

127. Vargas *et al.* 2021: 217-218.

128. San Nicolás 1999; San Nicolás 2005; San Nicolás 2011: 328-330.

de Leda, lo que permitiría hablar aquí del motivo del cisne-gigante, en la línea de lo señalado por A. Balil al respecto de esta escena en ciertas representaciones paralelas¹²⁹. Creemos que ésta sería la única fórmula operativa para poder situar a la misma altura a los dos protagonistas, lo que se refleja además en el recurso de disponer al cisne en vuelo y con un tamaño muy superior al real, y no en el suelo y a tamaño natural. De esta manera, queda bien reflejado en el aspecto formal la superioridad de la divinidad, su fuerza y potencia, que terminará por lograr su propósito.

Esta particular representación del mito en el momento preciso de ser tomada Leda por el ave es realmente poco frecuente desde el punto de vista iconográfico y únicamente se encuentra documentada en dos mosaicos romanos más. El primero de estos paralelos se localiza en la misma *colonia Augusta Firma*, en el ya citado mosaico de la plaza de Santiago, con el que comparte numerosas características formales, no solamente en la composición de la escena, sino incluso en detalles como la forma de la sombra proyectada sobre el suelo o el talón izquierdo ligeramente levantado¹³⁰ [Figs. 12 y 38]. En este caso, agarra el cuello del cisne con la mano izquierda. Como ya se ha puesto de relieve¹³¹, lo llamativo de la representación, tanto en éste como en el pavimento que presentamos ahora, es la figuración de Leda en pie y de espaldas justo en el momento de ser poseída por el cisne de un tamaño equivalente al de la reina. Con la aparición del nuevo mosaico astigitano la figura de la plaza de Santiago deja de ser un *unicum* en la iconografía musivaria de la península Ibérica. El segundo ejemplo que puede traerse a colación lo encontramos en el mosaico del *cubiculum* AN de la denominada Casa de los *Coiedii* de Suasa, datado a comienzos del siglo III, aquí con Leda a la derecha de la escena [Fig. 39]¹³². Cabe añadir un tercer paralelo en cuanto a la representación de Leda en pie y de espaldas, en este caso separada del cisne, en un momento inmediatamente anterior o posterior a las escenas precedentes, tal como aparece en el ejemplar chipriota de *Palaepaphos* (Kouklia), fechado a fines del siglo II o a comienzos del III [Fig. 40]¹³³.

Como se ha mencionado anteriormente, hay abundante documentación en las artes plásticas grecorromanas de esta fase de la *hierogamia* entre Leda y el cisne, tanto en la relivaria como en la musivaria, que demuestra la popularidad de este tema¹³⁴. Por el contrario, en el ámbito de la musivaria hispana la representación de esta escena mitológica de la unión entre la reina y el cisne no es muy abundante, pues, aparte del nuevo testimonio que nos ocupa y del pavimento astigitano mencionado líneas arriba, sólo en otras tres ocasiones se ha podido documentar su empleo. Así, contamos con los testimonios de la villa de Quintanilla de la Cueva, con una cronología del siglo IV¹³⁵, de *Complutum* (Alcalá de Henares), de fines del IV o inicios del V, incluyendo una inscripción identificativa de la escena¹³⁶, y, por fin, de *Italica*, en la colección de la condesa de Lebrija y fechado en la segunda mitad del siglo II, donde en este caso Leda aparece recostada en el acto de la posesión¹³⁷.

129. Balil 1989: 119-124.

130. *CMRE* XIV: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

131. San Nicolás 2005; San Nicolás 2011: 329; Lancha 2011: 814.

132. Dall'Aglio & De Maria 1994-1995: 144-149, Fig. 22; San Nicolás 1999: 369, Fig. 18; San Nicolás 2005: 987, Fig. 6.

133. Michaelides 1987: n.º 20, Lám. IX; Saliou 1990: 370, Fig. 1-2.

134. Kahil *et al.* 1992: vol. 1, 231-246. En este sentido, cabe señalar la reciente aparición en la *Regio V* de Pompeya de una sobresaliente representación pictórica de este episodio mitológico en un *cubiculum* de la denominada Casa de Leda (V.6.12); *vid.* Osanna 2019: 493-503 y Fig. 12 y 14.

135. Blázquez *et al.* 1986: 108-109, Fig. 13; Balil 1989: 119-124; San Nicolás 2005: 975, Fig. 2.

136. *HEp* 1, 463; Fernández-Galiano 1984: 203-213, Fig. 13-14, Lám. CIX-CXII; Blázquez *et al.* 1986: 108-109, Fig. 14; Gómez Pallarés 1997: 106-107 M2; San Nicolás 2005: 975, Fig. 1; San Nicolás 2011: 341, Fig. 10.

137. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 2a; Blázquez *et al.* 1986: 109-110, Fig. 16; San Nicolás 2005: 976, Fig. 3.

En las narraciones de la mitografía¹³⁸, Leda figura como hija de Testio, rey de Etolia, y de Eurítemis, hermana de Hipermestra y Altea, y se la presenta unida al monarca espartano Tindáreo para engendrar a Timandra, Clitemnestra, Phoebe, Helena y los Dioscuros. Su extrema belleza atrajo no solo al exiliado espartano sino también al rey del Olimpo, que bajó con forma de cisne para lograr su propósito de unirse a ella la misma noche de los desposorios bajo las cumbres del Taigeto, por lo que sus hijos, de glorioso destino, los Dioscuros o Tindáreos Cástor y Polideuces, son al tiempo hijos de Zeus y de Tindáreo. No es casualidad que uno de los recuadros vecinos de nuestro mosaico recoja precisamente la figura de uno de ellos, en una curiosa asociación narrativa.

3.7. DIOSCURO Y CABALLO

En un recuadro situado al noroeste del anterior, con una dimensiones de 79.5 cm (O-E) x 64.0 cm (N-S), encontramos a un dioscurio [Fig. 22-16], representado de frente, desnudo, cubierto únicamente con la clámide en la espalda cayendo sobre su hombro y brazo izquierdo y tocado con el *pileus* –en este caso, no coronado por una estrella–, que no oculta una cabellera abundante. Sujeta con su mano izquierda la lanza, en actitud de expresión de soberanía, mientras que con la derecha agarra las riendas del caballo [Fig. 22-17] que aparece a su lado [Fig. 41]. El equino aparece de costado, mirando hacia la derecha, con la pata diestra levantada, emprendiendo el paso. En ambos casos, el uso de *tessellae* de distintas tonalidades dota de volumen y dinamismo a las figuras. En el recuadro [Fig. 22-18], totalmente perdido a excepción de su ángulo suroeste, de (17.0) cm (O-E) x (12.0) cm (N-S), se puede proponer que acaso se hubiese representado al segundo dioscurio. Si así fuera, las imágenes de los Dioscuros completarían de forma muy eficaz la simetría del conjunto compositivo en torno al rapto de Europa que conforman las estaciones en los recuadros [Fig. 22-1, 2, 3 y 4].

Se trata de un tipo iconográfico bastante frecuente, para el que contamos con numerosos paralelos, tanto en estatuaria como en representaciones pictóricas y numismáticas¹³⁹, pero no en la musivaria, donde sólo un muy reducido número de pavimentos localizados en Nea Paphos (Casa de Dioniso)¹⁴⁰ y *Carthago* (Casa de los Caballos)¹⁴¹ presentan la figuración de los Dioscuros acompañados de sus caballos¹⁴². En lo referente a *Hispania*, sólo podemos traer a colación el pavimento italicense de la Casa del Mosaico del Nacimiento de Venus, fechado a mediados del siglo III d. C., donde las figuras de ambos hermanos en el calendario se presentan como trasunto zodiacal de los Gemelos¹⁴³.

138. Hom., *Il.* 3.426; Hom., *Od.* 11.298 ss.; Hom., *Od.* 4.184; Hes., *Fr.* 23 A8; *Him. Hom.* 17.1-5, 23.2; Apol. Rhod., *Arg.* 1.146; Eurip., *Hel.* 16-22, Eurip., *Iph. in Aul.*, 49-51, 794-800; Eurip., *Or.* 1385-1387; Eurip., *Mel.* 17 ss., 214, 257, 1149; Verg., *Aen.* 8.130; Hor., *Sat.* II.1.26; Hyg., *Fab.* 77; A.P. 147; Str. 10.4.61; Paus. 3.1.4, 13.8, 16.1, 21.2; Apol., *Bibl.* 1.7.10, 3.10.5; *Anth. Pal.* V.36; V. 307.

139. Hermary 1986: vol. 1, *passim*; Gury 1986: vol. 1, *passim*.

140. Daszewski & Michaelides 1988a: 27, Figs. 13-14; Daszewski & Michaelides 1988b: 22, Fig. 7.

141. Salomonson 1965: 125, n°60, Fig. 64, Lám. 51,1; Gury 1986: n°22, vol. 1, 614 and vol. 2, 490.

142. *Vid.* San Nicolás 1999: 372-374, con la bibliografía pertinente, para otras variantes en la musivaria de la iconografía de los dos hermanos y sus símbolos.

143. *CMRE* XIII: n°72, 74-76; Lancha 2011: 815.

En cualquier caso, la presencia de un dioscuro junto a Leda supone una particularidad para la que contamos con un único paralelo, de nuevo localizado en la misma Écija, en el precitado mosaico de la plaza de Santiago, hasta el momento considerado como un *hápax* [Figs. 12 y 42]. En este caso se representó la estrella sobre su cabeza, uno de sus atributos como divinidad celeste y astral, mientras que el caballo está detrás del personaje, forzando la composición la forma octogonal de la escena¹⁴⁴. El evidente parecido formal entre esta imagen y la que aparece en el nuevo mosaico de la plaza de Armas, especialmente en lo que al equino se refiere, viene a reforzar, de nuevo, la propuesta de que ambos pavimentos sean fruto del trabajo del mismo taller.

Los Dioscuros, héroes laconios de personalidad mitológica muy compleja¹⁴⁵, son considerados genérica y etimológicamente hijos de Júpiter, aunque realmente solo Pólux lo sea, y de ahí su inmortalidad frente a la de su hermano de madre. La tradición y la poesía épica griegas han marcado sus personalidades, Pólux como púgil y Cástor como domador de caballos¹⁴⁶, a la vez mortales e inmortales¹⁴⁷. La documentación textual los presenta sobre todo como dioses caballeros o guerreros, y bajo esta faceta intervienen en apoyo de Roma ya desde inicios del siglo V a. C. en el famoso episodio del lago Regilo. Se les representa sobre todo a caballo, sea montados, a pie junto a ellos o llevándolos de la brida, como es el caso que nos ocupa, en el que el personaje, quizá Cástor como hemos dicho, porta los atributos característicos con que los destaca la tradición literaria y el arte clásico: *pileus* o bonete cónico lacedemonio¹⁴⁸, clámide de púrpura al brazo¹⁴⁹, lanza o jabalina¹⁵⁰. En Roma se designan preferentemente como *Castores*, circunstancia que señala la preeminencia de Cástor el caballero, atlético y guerrero, sobre su hermano, que queda más en la sombra, al menos en época republicana. Su valor simbólico y emblemático es patente en la iconografía de época imperial, que refleja eficazmente su polifuncionalidad como caballeros, protectores de la navegación o símbolos de carácter astral. La representación de uno de los *Castores* de pie llevando al caballo por la brida cuenta con numerosos ejemplos en la plástica de época imperial¹⁵¹. Lamentablemente, la pérdida prácticamente completa de la escena del recuadro [Fig. 22-18] impide confirmar la posibilidad de que el segundo de los hermanos figurara en ella –y bajo qué expresión formal concreta–, como podría pensarse que avalara un ejercicio de simetría en la composición y el sentido de ambos hermanos como expresión iconográfica en época imperial de la armonía cósmica y social. Tampoco aquí el paralelismo con la escena del mosaico de plaza de Santiago sirve de ayuda alguna al no haberse podido rescatar la parte del mosaico donde presumiblemente estarían ubicados Pólux y su caballo.

En lo que se refiere a la propia iconografía del dioscuro, encontramos el paralelo más cercano de estas dos representaciones astigitanas en una pintura mural situada tras la puerta de entrada principal de la Casa dei Dioscuri de Pompeya (VI.9.6), actualmente en el Museo archeologico nazionale de Nápoles [Fig. 43]¹⁵².

144. CMRE XIV: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

145. Bianco 1960; Hermary 1986; Gury 1986.

146. Hom., *Il.* 3.237; Hom., *Od.* 11.300; *Hymn. Hom.* 33.; Ap. Rhod., *Argon.* 1.146; Theocr. 22.2.34; Ov., *Met.* 8.301; Ov., *Fast.* 5.700; Hor., *Sat.* 2.1.267; *Carm.* 1.3.2, 1.12.25-27; Paus. 3.26.3, 4.16.5, 4.27.1-6.

147. Lycoph. 565; Eur., *Hel.* 138; Verg., *Aen.* 6.121.

148. Paus. 3.4.5; 3.24.5; 4.27.2; Catull. 37.2; Thuc. 4.34.

149. Paus. 4.27.2, Just., *Epit.* 20.3; Dion. Hal., *Ant. Rom.* 6.13.1-4.

150. Paus. 4.27.2; Stat., *Theb.* 5.439; Lucian., *Dial. D.* 26.

151. Gury 1986: n°59-73..

152. N° inv. 9455.

3.8. ANTÍOPE Y ZEUS

Encontramos aquí una representación del mito de Zeus y Antíope, en un recuadro de 93.0 cm (N-S) x 71.0 cm (O-E), reconociéndose en el cuadro al dios, metamorfoseado en sátiro, que se abalanza sobre la joven, en cuclillas [Fig. 44]. Antíope [Fig. 22-19] aparece desnuda, casi completamente despojada de una *stola* de tonos azulados que apenas le cubre las piernas, girándose hacia atrás con actitud de sorpresa. Formalmente, destaca la riqueza cromática del manto de la figura femenina, en teselas vidriadas en rojo, naranja, azul y verde, así como los matices en las carnaciones, contrastando con la piel más oscura del sátiro. También es llamativo el efecto pictórico de la sombra que proyecta en el suelo, que aporta perspectiva a la composición.

Por su parte, el sátiro [Fig. 22-20] está representado con la cabellera alborotada¹⁵³ y también desnudo, cubierto únicamente con una piel de felino colocada sobre sus hombros, a modo de clámide, que ondea al viento contribuyendo al dinamismo de la escena. No porta el característico *pedum*. Asalta itifálico a Antíope, a la que agarra desde atrás por la cintura, en una actitud agresiva que más bien sugiere ataque que cortejo. Enmarcando la escena, un árbol de trazado esquemático a la izquierda, y una columna con su basa a la derecha.

Como en el paralelo italicense que se mencionará a continuación, cabe identificar la escena como el momento en que Zeus atrapa a Antíope, después de perseguirla a la carrera, e intenta despojarla de su vestido, mientras ella refleja en su actitud y en su rostro la sorpresa y el temor que la embargan. Corresponde, pues, al primer momento en la fase de la seducción de Zeus que puede observarse en la iconografía del mito, la del acoso y el rechazo tras ser alcanzada, en el primer encuentro de los dos personajes. Se adscribe este cuadro a la iconografía, tantas veces representada en diferentes contextos y personajes del universo estético helenístico y romano, de la “ninfa sorprendida” por el sátiro en el contexto de la seducción amorosa¹⁵⁴.

Se trata de un mito no muy representado dentro de la temática musiva de los Amores de Zeus¹⁵⁵. En *Baetica* contamos con un cercano paralelo iconográfico de este mito y de la escena concreta, contenido en el mosaico de los Amores de Zeus de la casa de la Condesa de Lebrija, procedente de *Italica*, de la segunda mitad del siglo II [Fig. 45]¹⁵⁶. En esta representación el sátiro, coronado de hojas de vid y portando un *pedum*, también se abalanza sobre una Antíope en actitud huidiza, representada en cuclillas o de rodillas, a la que trata de arrancar la *stola*. La representación que aparece en el mosaico malagueño de la *uilla* de la Torre de Benagalbón, del siglo III avanzado¹⁵⁷, por el contrario, más bien sugiere el cortejo de los personajes en un ambiente de persuasión y aceptación del juego amoroso.

Entre los paralelos iconográficos extrahispanos de este episodio mitológico, con una representación similar en cuanto a la sensación de temor y rechazo que exhibe Antíope, contamos con la escena que aparece en el llamado mosaico de Ganimedes, que decoraba el *triclinium* de la *domus* de *Sollertius* de *Thysdrus*, en El Djem (Túnez), conservado en el museo del Bardo y fechado a inicios del

153. Más difícilmente, podría tratarse de una corona vegetal, como las que porta en los mosaicos de Málaga y *Zeugma* citados *infra*.

154. San Nicolás 2010: 498-502.

155. Wernicke 1894: 2495-2497; Simon 1981: 854-857; Bermond 1958: 436; López Monteagudo 2003; Durán Penedo 2008; Rodríguez Oliva 2009: 187-196; San Nicolás 2010.

156. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 4b; Durán Penedo 2008: 1313 y 1315.

157. Mañas & Vargas 2007; Rodríguez Oliva 2009.

siglo III [Fig. 46]¹⁵⁸. En este caso, llama la atención el parecido del árbol situado a la izquierda de los personajes en las dos escenas. También cabe destacar en esta línea sendos mosaicos, uno procedente de Timgad y localizado en las termas de los *Philadelphoi*, con una cronología de inicios del siglo III [Fig. 47]¹⁵⁹, el otro de la ciudad turca de Antakya (Antioquía), en la Casa del Barco de Psique y del siglo VI¹⁶⁰, aunque en ambos parece que la actitud de Antíope –portadora de *tympanum* en los dos casos–, es ya más receptiva, de alguna manera prefigurando la escena de aceptación del juego del cortejo en el siguiente episodio del relato.

El mito protagonizado por Antíope fue teatralizado por Eurípides en su perdida *Antíope* y descrito por Higino¹⁶¹ así como en una serie de referencias de diversos autores¹⁶². Antíope era hija del rey de Tebas, Nícteo, y de Polixo, si bien otras versiones la presentan como hija del dios-río Asopos¹⁶³. Cegado por su extraordinaria belleza, Zeus, metamorfoseado en sátiro, la seduce y posee, unión de la que nacerían los gemelos Zeto y Anfión¹⁶⁴. Considerándose deshonrado por su hija, Nícteo se quitó la vida tras encomendar la captura y correspondiente castigo a su hermano Lico, que le sucede en el trono. En cumplimiento de su voto, Lico y su esposa Dirce apresan a Antíope en Tebas y obligan a abandonar a sus gemelos en el bosque, que serían criados por unos pastores mientras que su madre es sometida a tratos inhumanos durante los años en que éstos van creciendo. La conducta despiadada y cruel de Dirce, celosa de su belleza, será vengada finalmente por sus hijos cuando Antíope logre escapar y refugiarse con ellos en el monte Citerón. El castigo de Dirce atada a un toro hasta su muerte por despedazamiento será un motivo iconográfico muy bien documentado en las artes plásticas.

Hemos incluido el desarrollo posterior del mito por su relevancia en el imaginario clásico, pues son muchas las representaciones en todo el Imperio del Suplicio de Dirce, si bien el número de ejemplos que traten el momento del cortejo es significativamente menor. De hecho, Écija ya cuenta en su amplio repertorio musivo con un Castigo de Dirce, fechado a mediados del siglo II¹⁶⁵. Asimismo, que el dios Baco acabe representando un papel fundamental en el desenlace de la tragedia no nos parece un dato baladí. Es presumible que, dada la especial inclinación y sensibilidad que en *colonia Augusta Firma* parecían sentir hacia los temas dionisíacos a juzgar por la abundancia de representaciones de estos en la musivaria local, decidieran incluir esta metamorfosis y este episodio mítico, menos habitual, del numeroso elenco de aventuras amorosas de Zeus.

3.9. GANIMEDES Y EL ÁGUILA

La siguiente escena se inscribe en un recuadro de 93.5 cm (N-S) x 71.0 cm (O-E). Identificamos a este personaje como Ganimedes [Fig. 22-21] gracias a sus atributos más distintivos: el gorro

158. Rodríguez Oliva 2009: 192, Lám. VIII; San Nicolás 2010: 500, Fig. 4.

159. Germain-Warot 1969: 77-79 n°96; San Nicolás 2010: 501, Fig. 5.

160. Palagia 1986: n°22, vol. 1, 346 and vol. 2, 257; San Nicolás 2010: 501, Fig. 6.

161. Hyg., *Fab.* 7 y 8.

162. Hom., *Od.* 9.260; Apollod., *Bibl.* 3.5.5, 3.41-44 y 3.111; *schol.* Ap. Rhod. 4.1090; Paus. 1.38.9, 2.9.17.4 ss., 10.36.10; Ov., *Met.* 6.110-111; Nonnus, *Dion.* 16.240, 31.218, 33.301.

163. Paus. 2.6.2.

164. Hom., *Od.* 11.260-265; Paus. 1.38.9.

165. *CMRE* IV: n°10, 25-30, Láms. 7-9; Blázquez *et al.* 1986: 119, Fig. 31; *CMRE* XIV: n°1, 35-37, Figs. 1-2; García-Dils 2015: 287.

frigio, la *chlamis* que, en este caso, porta en el brazo izquierdo, y su anatomía de efebo, representado aquí de espaldas [Fig. 48]. Al contrario que en otros casos documentados, no calza botas. Tiende un pequeño cuenco hacia un águila que interpretamos como Zeus, que sedujo a este príncipe de Troya bajo la forma de esta ave, en lo que parece de alguna manera una suerte de anticipación iconográfica de la futura ocupación que le estaba reservada como copero de los dioses en el Olimpo. Así, el momento plasmado en el mosaico no es propiamente el del rapto, sino el cortejo previo, con un confiado Ganimedes ofreciéndole una copa a Zeus metamorfoseado [Fig. 22-22]¹⁶⁶. En la figuración de esta escena se incluye también, a la izquierda del joven, la representación muy simplificada de una estructura que incluye lo que parece un fuste de columna.

De nuevo, en este mosaico se elige una parte menos común iconográficamente del mito. Mucho más habitual es la escena del águila volando con sus garras asiendo firmemente a un desconcertado joven, como, por ejemplo, en un conocido pavimento de la Casa de *Dyonisos* en Nea Paphos [Fig. 49]¹⁶⁷, en muchas ocasiones representado en actitudes dramáticas intentando zafarse del agarre raptor del ave, en otras más bien complacido y alegre por su destino. Por el contrario, en el mosaico astigitano el artista ha preferido centrarse en la escena que antecede al episodio anterior, en la que el joven frigio aparece dando de beber al águila, instantes antes de que ésta alce el vuelo con su presa. Se encuentra esta representación particular en lucernas, relieves de mármol y bronce, inscripciones, entalles y gemas, sarcófagos y esculturas¹⁶⁸, pero sólo ocasionalmente en la musivaria. Podemos recordar al respecto aquí el mosaico de la *House of the Buffet Supper*, de Antioquía¹⁶⁹, en el que Ganimedes aparece representado de frente, situado de tres cuartos sobre un *podium* y ofreciendo una copa al águila, de la que sólo se ha preservado la cabeza [Fig. 50]. También, el pavimento de Ouled-Agla (Argelia)¹⁷⁰, en una variante en la que Ganimedes da de beber al mismo Júpiter, junto al que se encuentra posada el águila. Asimismo en un mosaico procedente de una colección privada belga, en préstamo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, probablemente procedente de una provincia oriental del Imperio Romano¹⁷¹.

En el entorno hispano, contamos con la escena recogida en uno de los tondos del ya mencionado mosaico italicense de la casa de la Condesa de Lebrija, fechado en la segunda mitad del siglo II d. C., donde el protagonista aparece también con clámide a la espalda y gorro frigio, pero con la diferencia de que aquí el águila se posa sobre un ara o pedestal y recibe el contenido de una pátera que le ofrece el joven [Fig. 51]¹⁷². Siglos más tarde, será con esta misma fórmula iconográfica con la que B. Thorvaldsen labrará su famosa representación de Ganimedes dando de beber al águila con un cuenco. También cabe interpretar aquí, como apunta L. Neira¹⁷³, que la escena se desarrolla una vez consumado el rapto, con Ganimedes, ya inmortal, ejerciendo como copero en la esfera olímpica.

166. Hay que matizar, pues, la indicación incluida en la ficha de este mosaico en *CMRE* XIV: n°37, 83 con respecto a la figuración de “*Ganimedes acosado por el águila de Júpiter*”.

167. Michaelides 1987: 18 n°14, Pl. XXI; Daszewski & Michaelides 1988a: 31-32, Fig. 19; Daszewski & Michaelides 1988b: 31, Fig. 13.

168. Sichtermann 1953: Pl. 14.1, 14.2, 15; Wattel-de Croizant 1974: 295-296; Sichtermann 1988: n°138-169, vol. 1, 161-162.

169. Levi 1971: 130-132, Lám. XXIV; Blázquez *et al.* 2004: 311.

170. Wattel-de Croizant 1995: Pl. XXIXa.

171. Neira 2020: 145-146, Fig. 8.

172. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 5b; Blázquez *et al.* 1986: 108.

173. Neira 2019: 353-354; Neira 2020: 145.

Contamos con más paralelos en Hispania, que siguen los modelos más convencionales de plasmación del mito. También en la colección Lebrija, procedente igualmente de *Italica* y fechado ca. 150 d. C.¹⁷⁴, disponemos de otro ejemplar, muy retocado en el transcurso de su instalación en el palacio sevillano, con el protagonista portando lanza y acompañado de un perro. En fin, en esta misma ciudad consta la existencia de un tercer rapto de Ganimedes en un pavimento actualmente perdido, posiblemente procedente de la Casa del Mosaico de Hylas, y cuya única documentación gráfica está en su descripción y dibujo por Demetrio de los Ríos¹⁷⁵. También en la villa de Quintanilla de la Cueva (Palencia), en el pavimento de la habitación 10, del siglo IV d. C., encontramos un pavimento decorado con este motivo mitológico particular, aunque de él solo se conserva una de las alas del águila¹⁷⁶.

En fin, en la misma *colonia Augusta Firma* contamos con un paralelo en el ya mencionado pavimento localizado en la calle San Juan Bosco nº8 y 10 [Fig. 33], en el que se ha representado el doble rapto de Europa y Ganimedes de forma conjunta, aunque lamentablemente de esta última escena se han conservado únicamente los pies del joven frigio y parte de las alas del águila. En este caso, la acción se sitúa en tierra, pero no, como en el mosaico que presentamos, en una actitud amable y tranquila de los dos actores, sino justamente en el momento en el que el águila alza el vuelo con su presa¹⁷⁷.

En la escena del nuevo mosaico astigitano, Ganimedes figura portando una lanza, aspecto de su iconografía que refleja el perfil de cazador con que se le presenta en ciertos testimonios literarios¹⁷⁸, o el de guerrero con el que le vemos en algunas representaciones artísticas¹⁷⁹. Aparece en una actitud similar, con un par de lanzas y un escudo apoyado en un árbol cercano, en el precitado mosaico del *stibadium* de la *House of the Buffet Supper* de Antioquía, en el Hatay Archaeology Museum en Antakya [Fig. 50]¹⁸⁰; en el mismo museo, el protagonista de este episodio mitológico sostiene dos lanzas en uno de los paneles de un mosaico de Tarso, en este caso en el momento de ser arrebatado por el águila de Zeus [Fig. 52]¹⁸¹. También lo vemos sosteniendo una lanza, con una pelta a su lado, en el ya mencionado pavimento de la Casa de Dioniso en Nea Paphos [Fig. 49].

La suerte de ara o pedestal donde parece apoyarse el águila no es muy común en los mosaicos de esta temática, aunque podemos verla en el citado pavimento de *Italica*. Por el contrario, este recurso, proveniente del ámbito de la escultura, está mejor documentado en otras artes plásticas mediante diversos soportes, sean relieves, joyas o medallones, en los que Ganimedes figura sentado junto al águila posada en el mencionado basamento¹⁸².

El rapto de Ganimedes por Zeus¹⁸³ ya fue celebrado por Homero¹⁸⁴, donde figura el príncipe troyano como el más hermoso de los hombres, por cuya belleza fue arrebatado por los dioses desde

174. *CMRE* II: nº4, 28-29, Lám. 14; Blázquez *et al.* 1986: 108, Fig. 12.

175. *CMRE* XIII: nº55, 53-55, Lám. XIV, Fig. 108.

176. Blázquez *et al.* 1986: 108.

177. *CMRE* XIV: nº65, 110-113, Fig. 111A; García-Dils 2015: 303-309; para la excepcionalidad del doble rapto de Europa y Ganimedes asociados en imágenes antitéticas, conjunción sólo constatada en este ejemplo astigitano y en el vaso vítreo de Bagram conservado en el Museo Guimet de París, *vid.* López Monteagudo 2008: 266-268.

178. Verg., *Aen.* 5.253; Stat., *Teb.* 1.549.

179. Sichtermann 1953: 89 nº238; Kyle 1960: 259, Fig. 20.

180. Dunbabin 2010: 159, Fig. 93.

181. Budde 1969: 93, Fig. 169, 172.

182. Sichtermann 1988: nº138, 147, 156, 162a and 165, vol. 1, 161-162.

183. Sichtermann 1960: 788-790.

184. Hom., *Il.* 5.265-267, 20.230-233; *Hym. Hom.* 5.202-217.

el monte Ida para que fuera su copero y viviera entre los inmortales. Se trata de una narración muy frecuentada por los autores clásicos¹⁸⁵, con diversas variantes en la transmisión de la tradición, y que ha tenido una importante repercusión en las artes plásticas grecorromanas, sea en pinturas, relieves, esculturas o mosaicos¹⁸⁶, y también entre las artes menores. Una vez más, un romance con un miembro de la realeza mortal, si bien este caso es más particular por tratarse de un escarceo homosexual. No obstante, la representación de este mito tiene abundantes paralelos en el mundo griego y romano a lo largo y ancho del Imperio¹⁸⁷.

3.10. *TELLUS*

En el extremo septentrional del mosaico, enmarcadas por un recuadro, de 3.30 m (O-E) x 0.72 m (N-S), se desarrollan tres escenas distribuidas a campo abierto [Fig. 53]. En primer lugar, se puede reconocer a *Tellus* [Fig. 22-23]. Aparece representada como una figura femenina recostada sobre una roca, que cubre su voluptuoso cuerpo desnudo con manto que le cae desde la cabeza, coronada de flores [Fig. 54]. Le acompaña un eros [Fig. 22-24], por detrás del cual se encuentra un cesto del que sobresalen algunas ramas, y una parra que actúa como elemento de división con la contigua escena de la vendimia.

En la ficha del *Corpus* de mosaicos astigitanos, S. Vargas puntualizaba que la figura del personaje del que ahora nos ocupamos se correspondería con Ariadna. Esta interpretación se apoyaba en una aparente actitud compungida del erote, que haría alusión al abandono de la joven en Naxos, que mira hacia su derecha consciente de la traición de su amante, Teseo, quien la llevó a la isla desde Creta tras la muerte del minotauro, y al descubrimiento de la misma por Baco. Ello estaría corroborado por la filiación báquica de los dos personajes del extremo derecho de la escena, un “*sátiro viejo con pedum*” y un individuo con túnica corta y corona, que estarían señalando a Ariadna¹⁸⁸. Por nuestra parte, consideramos que aquí tenemos simplemente a la diosa *Tellus* con un niño, como se la suele representar habitualmente, al margen de que no se puede realmente atestiguar el pretendido carácter compungido del erote a partir del escaso número de teselas con que el musivario compone su faz.

La diosa *Tellus* aparece en la escena acompañada de un niño pequeño. Estimamos que debe tratarse de un *karpós*, figura infantil a modo de genio, alada o no, como es aquí el caso, que representa la vinculación con los frutos de la tierra y por ello unas veces figura con una cornucopia, su atributo más común, y otras con cestos de flores, como podemos apreciar en nuestro caso. Además, este personaje se asocia a la representación de *Tellus* como *karpophoros* o *kourotrophos*. Contamos al respecto con un oportuno paralelo en el mosaico de *Ge* y *karpói* del Hatay Archaeology Museum en Antakya, cuya adscripción no deja lugar a dudas, dada su constancia epigráfica como ΓΗ [Fig. 55].

Tellus Mater, la *Gea* o *Ge* griega, es una divinidad de la vegetación, la fertilidad de los campos, la siembra y la cosecha, trasunto de la fuerza creadora de la naturaleza y por tanto generadora de

185. Pind., *Od.* 1.43, 11.105; Eur., *Troy.* 822; Theoc., *Id.* 20.40-41; Verg., *Aen.* 1.28, 5.252-257; Hor. 3.20.16; Ov., *Met.* 10.155-161; Ov., *Am.* 1.10.7; Prop. 2.30.30; Diod. Sic. 4.75.3 y 5; Paus. 5.24.5; Str. 13.1.11; Stat., *Teb.* 1.549; Hyg., *Fab.* 224.4 y 271.1.

186. Sichtermann 1953; más específicamente sobre el motivo en la musivaria, *vid.* Kyle 1960 y Foucher 1979.

187. Neira 2020.

188. *CMRE* XIV: n°37, 81-83; Vargas *et al.* 2021: 226-227.

vida y la abundancia en todas sus dimensiones, animal, vegetal y humana¹⁸⁹. No obstante, hay una vertiente teológica que la considera madre de los dioses, por lo que está estrechamente asociada a Zeus / Júpiter, y en este sentido su presencia en el mosaico astigitano está bien justificada y, en nuestra opinión, mejor avalada que la identificación con Ariadna en Naxos descubierta por Baco tras su abandono por Teseo que se sugiere en la ficha del *corpus* de mosaicos astigitanos. Por otra parte, cabe insistir en que no existe ninguna razón para proponer que el personaje que está en actitud de señalar, situado a la derecha en el otro extremo del panel, señale precisamente a este personaje femenino, en vez de al macho cabrío que tiene inmediatamente delante. Así lo evidencia que tenga la mano ligeramente inclinada hacia abajo, apuntando directamente al cáprido. Además, como se verá más adelante en el apartado correspondiente, contamos con un paralelo directo para identificar a estos personajes con Icaro y uno de sus criados.

La iconografía con la que *Tellus* será representada en época imperial está canonizada desde época de Augusto, cuando se incorpora al panteón estatal bajo la fórmula de *Terra Mater*, a partir de un esquema basado en prototipos helenísticos y alejandrinos: reclinada o acostada sobre el suelo, con el busto erecto y apoyada en un brazo plegado al tiempo que extiende el otro, manto drapeado en torno a las piernas, y, en ocasiones, como parece ser en este caso también, con un velo que se infla detrás de la espalda y la cabeza. En ésta, coronas de espigas, hojas, flores o frutos son también atributos usuales que igualmente encontramos en este pavimento. En cambio, no es posible determinar con seguridad si en el cuello la diosa porta una representación de la serpiente, símbolo de la renovación constante de la naturaleza, que *Tellus* suele llevar en otras imágenes con mayor definición, o si es un simple collar, como asimismo se observa en otras representaciones; realmente solo es distinguible una hilera de teselas azules que marcan un claro contraste con la piel oscura de la divinidad. En fin, su misma actitud mirando hacia atrás está bien atestiguada en la iconografía de *Tellus*, y así se la encuentra, por ejemplo, en un sarcófago de la *Vrbs*, asociada a Prometeo¹⁹⁰. Tampoco faltan testimonios literarios¹⁹¹ ni iconográficos, tanto en la relivaria¹⁹² como en la musivaria¹⁹³, de la asociación de *Tellus* con las Estaciones, como podemos ver en el pavimento astigitano que nos ocupa. De acuerdo con G. M. A. Hanfmann¹⁹⁴, la combinación de *Tellus* y las estaciones del año caracterizaría el arte imperial, y no será atestiguada en ninguna parte antes del siglo III d. C., lo que reforzaría una datación en este siglo para el mosaico¹⁹⁵. Éste es el caso, por ejemplo, del mosaico de *Aion* de *Sentinum*, de comienzos del siglo III d. C., conservado en la gliptoteca de Munich [Fig. 56]¹⁹⁶. También del pavimento de *Tellus* de Cartago¹⁹⁷, de la primera mitad del siglo IV d. C.

Aparte de estos ejemplos, cabe citar, por su cercanía iconográfica en cuanto a la representación de *Tellus*, una pintura de la Catacumba de *Via Latina*, de la primera mitad del siglo IV [Fig. 57]¹⁹⁸, así como sendos relieves, uno de la necrópolis del Vaticano, fechado *ca.* 170 d. C.¹⁹⁹, y otro, de

189. Weinstock 1934; Ghisellini 1994; Gesztelyi 1981. Recordemos simplemente el verso de Hor., *Carm. saec.* 29: “*fertilis frugum pecorisque Tellus*”.

190. Ghisellini 1994: n°85, vol. 1, 886 and vol. 2, 610.

191. Philostr., *Imag.* 2.34.

192. Ghisellini 1994: n°23-27, 29, 46-47, vol. 1, 881-883 and vol. 2, 607.

193. Ghisellini 1994: n°41, 42, 44, 53, 54, vol. 1, 882-884 and vol. 2, 608.

194. Hanfmann 1951: I, 182; II, 82 n. 232; II, 143 n. 81; II, 150, n°151, 152; Quet 1981: 193 n. 777.

195. *Vid. infra*.

196. Gelsomini 1996-1997; Ghisellini 1994: n°42, vol. 1, 883.

197. Parrish 1984: 50-51, 122-125, n°13, Pl. 23; Ghisellini 1994: n°44, vol. 1, 883 and vol. 2, 608.

198. Ghisellini 1994: n°5, vol. 1, 880 and vol. 2, 605.

199. Ghisellini 1994: n°6, vol. 1, 880.

Pannonia, de fines del siglo II d. C.²⁰⁰ Por fin, aunque no se muestra bajo la iconografía presente en el mosaico astigitano, pues sólo aparece su busto adornado de flores, frutas y espigas, cabe señalar en este contexto la presencia de *Tellus* en un pavimento de la Casa de los Pájaros de Itálica, datado entre 150 y 175 d. C., con corona de espigas, flores y frutos, manto y una serpiente enrollada al cuello²⁰¹.

3.11. VENDIMIA

En el centro del recuadro figura una escena de vendimia [Fig. 58]. La escena central se encuentra dedicada a la producción del vino, representada por cuatro personajes que pisan la uva que un quinto vierte en el lagar, al igual que vemos en el mosaico astigitano del *Tigerreiter* de la *domus* de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate [Fig. 11]²⁰². El mosto producido en el lagar se vierte en dos *dolia* a través de sendos orificios rematados en cabezas de felinos. Mientras que uno de los actores de la escena [Fig. 22-25] figura vertiendo un cubo de pámpanos en el lagar, pisan la uva un sileno [Fig. 22-26], un sátiro [Fig. 22-27] y dos personajes más [Fig. 22-28 y 29], todos con su cayado pastoril o *pedum*. Dos parras enmarcan la escena.

En general, como han señalado Balmelle y Brun, la iconografía musivaria vinculada con la cultura de la viña y la fabricación del vino puede ordenarse en torno a dos grandes ciclos iconográficos²⁰³. Por un lado está el ciclo estacional de los trabajos agrícolas, al que sólo muy tangencialmente podría adscribirse nuestro pavimento, dado que sólo una de las operaciones de la cadena de trabajo de producción del vino, el pisado de la uva, se encuentra aquí representada. Efectivamente, no se ha añadido nada relativo a la cosecha del fruto, el transporte de los racimos en los carros o a lomos de animales, la preparación de los *dolia* y la fermentación del mosto, el prensado de la pasta generada en el pisado, etc., aspectos todos ellos bien representados en otros mosaicos del mundo romano, tanto urbanos como rurales, aunque ciertamente no todos ellos al mismo nivel de detalle y precisión²⁰⁴. Por ello, nos parece mucho más evidente asociar nuestro pavimento al otro gran ciclo figurativo, el dionisiaco, como podemos deducir de la presencia inmediata de Icaro y de la inclusión de algunos personajes de su entorno habituales en su cortejo, el sileno y el sátiro, que participan en la escena.

En el cuadro que ahora comentamos se representa una actividad común en las instalaciones agropecuarias, el pisado de la uva previo a la molturación y la fermentación. No obstante, y a pesar de tratarse de un hecho cotidiano, no es en absoluto una acción banal, pues no en vano fue su inventor el mismo Dioniso. De hecho, lo usual es que de todo el proceso de vinificación la iconografía, también la musivaria, seleccione las escenas de pisado como imagen emblemática de todo el trabajo de transformación de la uva en vino, siendo por ello las más frecuentes en las representaciones al tratarse de una operación que de alguna manera simboliza el final de todo un proceso, el de la recolección, que tantos esfuerzos y afanes requería de las poblaciones que tenían en la actividad vitivinícola una

200. Ghisellini 1994: nº16, vol. 1, 880 and vol. 2, 606.

201. *CMRE* XIII: nº19, 38-39, Fig. 56 y Lám. VII, Fig. 57; Luzón 1972: 291-295, Fig. 19.1; Ghisellini 1994: nº13, vol. 1, 880 and vol. 2, 606.

202. *CMRE* XIV: nº23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

203. Balmelle & Brun 2005: 899. Para el tema de la vendimia en mosaicos norteafricanos, Dunbabin 1978: 115 ss.; Blázquez 1993.

204. Como ejemplo significativo y más original de este ciclo podemos recordar el magnífico mosaico de la Vendimia de Cherchel, en Argelia, Dunbabin 1978: 16, Pl. 7-8.

de las claves de su subsistencia²⁰⁵. El personaje que aparece vertiendo el cubo con los pámpanos [Fig. 22-25], evidentemente un *vindemiator* que previamente habría cosechado los racimos maduros en la viña, parece estar manejando una pequeña cesta o canasto sin asas de forma troncocónica –una *corbula*²⁰⁶, más propiamente según el diseño en el mosaico, un *qualus vindemiatorius*²⁰⁷–, aunque también podría tratarse de un cubo de madera si atendemos a los tres aros o zunchos metálicos con los que el musivario ha compuesto el utensilio; en este caso se trataría de una *hama*, contenedor que algunos textos incluyen entre el instrumental de la finca²⁰⁸. Las uvas las está depositando en el lagar, aquí una gran cuba o tanque representado en su forma usual cuadrangular, que los textos de temática agronómica denominan *forum*²⁰⁹, o su sinónimo en algunos textos, *linter*²¹⁰, y en el que mediante la pisa de los racimos se ejecutaba una operación preliminar al prensado, que no aparece ya en nuestro mosaico, y que permitía obtener cómodamente parte del jugo de la uva y por derivación a su vez una pasta aún bien cargada de zumo, denominada *pes*, ésta sí objeto del prensado mecánico mediante alguno de los diversos procedimientos –prensas de palanca o de tornillo– que el mundo romano practicaba²¹¹. En nuestro caso, estos racimos están representados de manera muy esquemática, sin responder a la norma usual de su figuración en la relivaria o la musivaria, que los trata usualmente de forma realista en un esquema triangular de filas superpuestas de uvas redondeadas²¹².

En el interior de este tanque, aparentemente una obra de albañilería, se encuentran cuatro personajes procediendo a la pisa, son los que algunos textos denominan *calcatores* –*ληνοβάται*–, tres de ellos representados portando su respectivo *pedum*, que aquí parece ser más una exhibición de un atributo báquico que los bastones que en otras figuraciones utilizaban los pisadores para evitar caídas en medio tan resbaladizo²¹³. De estos tres, el del extremo izquierdo es un sileno con su prominente calva y poblada barba [Fig. 22-26]; a su lado está un sátiro [Fig. 22-27], identificable por sus característicos cuernos. Los otros dos [Fig. 22-28 y 29], claramente más musculados, deben corresponder a personajes del cortejo báquico que no podemos identificar específicamente.

205. Podemos recordar aquí, por ejemplo, el precepto establecido en las leyes municipales de la Bética que reglamentaba el aplazamiento –*prolatio*–, en la vida pública de las comunidades locales, de los asuntos públicos “*a causa de la siega o la vendimia*”, *Lex Irn.* 49: “*mes[sis vin]demiae causa*”. Durante estos días, los magistrados no podían convocar comicios ni reunir al consejo municipal, ni podían ejercer su jurisdicción; por su parte, tampoco los jueces podían juzgar causas ni recibir quejas de los ciudadanos. Naturalmente, ello estaba condicionado por el hecho de que son precisamente los sectores dirigentes de las ciudades, como grandes *possessores* y terratenientes que son, los máximos interesados en aprovechar al máximo estos días de suspensión temporal de asuntos públicos para atender a sus intereses privados y controlar el trabajo de recolección en sus predios.

206. Varro, *Rust.* 1.15; Columella, *Rust.* 12.52.8. Sobre este recipiente, White 1975: 56-59.

207. *Gloss. Lat.* 5.237.46: “*qualos corbes quibus uvae portantur*”; *Dig.* 33.7.8: “*quali vindemiatorii exceptoriique in quibus uvae comportantur*”. *Vid.* los pormenores relativos a este tipo de cestos en White 1975: 59-61 y, desde punto de vista de la iconografía escultórica, Blanc & Gury 1990.

208. *Dig.* 33.7.12.18, 21; Isid., *Etym.* 20.15.3. Sobre el *instrumentum fundi*, esto es, el equipamiento necesario para la gestión adecuada de una propiedad rural, *vid.* Ligios 1996.

209. “*Forum uinariium*” es la expresión usada por Varrón (*Rust.* 1.54.2): “*itaque lecta defertur in forum uinariium, unde in dolium inane veniat*”; Columella, *Rust.* 11.2.71, 12.18.3; Isid., *Etym.* 15.6.8: “*forus est locus, ubi uua calcatur, dictus quod ibi feratur uua, uel propter quod ibi pedibus feriatur*”; *vid.* White 1975: 147-149. Como denominación tardía, en textos de Isidoro, Paladio, Agustín o los glosarios tenemos el gráfico término de *calcatorium*, White 1975: 130-132.

210. Tib., *Eleg.* 1.5.23-24: “*aut mihi seruauit plenis in lintribus uuas / pressaque ueloci candida musta pede*”. White 1975: 164-165.

211. Columella, *Rust.* 12.40; Cato, *Agr.* 19, 26; White 1975: 112-113; Peña 2010, para la documentación hispana al respecto de las prensas de vino; *vid.* pp. 67-68 y 107, 116 para las estructuras de pisado de la uva –*calcatoria*– conocidas mediante metodología arqueológica en la península Ibérica.

212. Braemer 1990.

213. Esta apreciación es señalada por White 1970: Pl. 60. En otras ocasiones, los *calcatores* figuran asidos a cuerdas pendientes del techo de la estancia en la que trabajan.

Al contrario de lo que suele ser norma en las representaciones relivarias, aquí los recolectores no están representados tomándose de la mano, sino que cada uno figura moviéndose a su aire. Todos ellos aparecen danzando, siguiendo el ritmo de la música que la información textual nos dice que solía acompañar a este estadio del proceso de fabricación del vino²¹⁴, también ocasionalmente reflejado en la iconografía²¹⁵. En fin, todos ellos van descalzos y desnudos, lo que nos remite claramente al contexto simbólico báquico bajo el que hay que considerar esta escena, puesto que, al menos en textos tan expresivos sobre las recomendaciones de higiene que hay que seguir para la pisa en el lagar como es el de los *Geoponica*, se señala que “los pisadores deben también estar vestidos y tener calzones, debido al sudor que segregan”²¹⁶.

Como se ha dicho, el mosto mana hacia los *dolia* a través de sendos orificios de la cuba que van ornados con cabezas de león. Este motivo puede observarse también en otros pavimentos, como por ejemplo en uno de los cuadros de un mosaico de Cherchel con el tema de la vendimia, cierto es que de una fecha ya muy tardía, fines del siglo IV o inicios del V²¹⁷. Se ha señalado, por otro lado, que esta decoración se ha constatado como elemento constitutivo en los dispositivos de desagüe de las instalaciones vinícolas romanas del entorno de Alejandría²¹⁸, y no faltan tampoco en la documentación figurativa de bulto redondo en el occidente romano²¹⁹. En cualquier caso, encontramos aquí en *Astigi*, como es usual, una simplificación de las operaciones de pisa y obtención del mosto, puesto que lo usual era que éste afluyera del lagar a cubas menores y de ahí fuera trasvasado a los contenedores para su fermentación. Aquí el musivario, en su afán de simplificación, ha optado por hacer recoger el líquido directamente a los *dolia*. Estos, aparte del paralelo de Cherchel mencionado líneas arriba, han sido representados de manera similar a la que podemos observar en otros mosaicos que presentan esta misma escena, a los que se hará referencia a continuación.

Las escenas de la pisa de los racimos son relativamente frecuentes a partir del siglo III en la musivaria mediterránea. Por ello no faltan escenas similares a la de nuestro pavimento, que son abundantes tanto en *Hispania* como fuera de ella. Disponemos de un excelente paralelo en la misma ciudad de Écija en el ya citado mosaico del *Tigerreiter* [Fig. 11]²²⁰. En él figura, entre otras escenas de

214. Así, un pasaje de las *Dionistacas* de Nono de Panópolis –Nonnus, *Dion.* 12.350-355, 366-369– recoge al mismo Dioniso danzando en la cuba mientras pisaba los frutos de la vid al tiempo que los sátiros “*entonaban al unísono el cántico de báquico son*” y “*daba(n) saltos al oír el terrible mugido del batido pandero*”; trad. de S. D. Manterola y L. M. Pinkler. *Vid.* también Longus 2.36.

215. Por ejemplo, el mosaico de Saint-Romain-en-Gal, del siglo III d. C., donde dos personajes pisan la uva al son de la doble flauta que toca un tercer *calcator*; *vid.* imagen en Tchernia & Brun 1999: 83, Fig. 107. También el mosaico tardoantiguo de la iglesia de Lot y Procopio de Khirbet el-Mukhayyat en Jordania, de mediados del siglo VI, presenta un flautista tocando junto a los pisadores en la cuba –Tchernia & Brun 1999: 76, Fig. 95; Balmelle & Brun 2005: 909, Fig. 12c–. O la terracota helenística guardada en el Museo de Genève con sendos sátiros danzando mientras pisan la uva al son de la flauta que toca un tercero, mientras un sileno aporta un capacho de racimos al lagar –Brun 2005: 236–. En fin, también algunas placas Campana incluyen escenas de pisado con sátiros flautistas amenizando el trabajo.

216. *Geop.* 6.11. Trad. de Meana *et al.* 1998: 255. Posiblemente son consideraciones originariamente de origen religioso, al hilo de lo señalado en el pasaje de Plin., *NH* 14.119.

217. Dunbabin 1978: 116, Lám. 105; Ferdi 2005: 106-108, n°86, Pl. XXXIX, n°86; Balmelle & Brun 2005: 908, Fig. 11c.

218. Brun 2004: 153-157, *uillae* de Huwariya y Burg el-Arab; Balmelle & Brun 2005: 907-908; Tchernia & Brun 1999: 84-85, Fig. 110.

219. *Vid.* por ejemplo el bajorrelieve del Museo del Louvre con escena de pisado de los racimos en una cuba dotada con dos aliviaderos con cabeza de león, Tchernia & Brun 1999: 52, Fig. 53. O el mismo motivo en uno de los lagares de la *uilla* de Molard (Drôme), Brun 2005: 47.

220. *CMRE* XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

contenido dionisiaco, una representación, lamentablemente muy mutilada, de la pisa de la uva en el lagar por tres personajes tomados de la mano –uno de ellos, el único conservado, a su vez asido a una cuerda pendiente sobre su cabeza– mientras el mosto fluye hacia tres *dolia* de manera muy realista a través de los correspondientes orificios en la cuba.

Podemos mencionar también en este sentido el mosaico italicense con *thiasos* dionisiaco de la colección Ibarra, fechado en la segunda mitad del II o inicios del III, en uno de cuyos cuadros octogonales figuran tres faunos portando cada uno su *pedum* pisando la uva mientras mana el mosto de la cuba [Fig. 59]²²¹. De Mérida, de la Casa del Anfiteatro, procede otro pavimento musivo, fechado en el siglo III d. C., en el que figuran tres operarios ocupados en un lagar poco profundo, tomados de la mano mientras dos de ellos se apoyan en sendos bastones [Fig. 60]²²². En fin, un pavimento del siglo IV procedente de *Complutum* muestra a tres cosechadores cogidos de la mano, dos de ellos con su *pedum*, todo ello en un evidente contexto báquico por la presencia de Dioniso, sátiros y ménades²²³.

Otros paralelos extrahispanos pueden traerse a colación a este respecto, sin que nos detengamos aquí en esta representación en el campo del relieve sobre sarcófago, bien atestiguada y con amorcillos como protagonistas²²⁴. En el campo de la musivaria un nutrido conjunto de pavimentos están ilustrados con esta misma escena, con las lógicas variantes que imponen el gusto personal del comitente y la habilidad del artesano. En *Caesarea* (Cherchel), uno de los pavimentos de la Casa del Mosaico Báquico, de fines del siglo III o inicios del IV, presenta a tres obreros asidos de la mano que pisan los racimos al tiempo que otro cuarto suministra más uvas al lagar²²⁵. Con una datación en el primer tercio del siglo III d. C. tenemos un mosaico de *Thysdrus* (El Djem); en este caso son solo dos operarios, asidos a cuerdas colgando de una barra, otra de las fórmulas para evitar resbalones durante la operación de la pisa²²⁶. Pasando a la península Itálica, en *Minturnae* son tres los personajes empleados en estos menesteres mientras el mosto fluye a los *dolia* de almacenamiento²²⁷, mientras que en la propia Roma, en uno de los mosaicos que adornan la bóveda del mausoleo de Constantina, hija de Constantino, en la iglesia de santa Constanza, figuran tres vendimiadores armados cada uno con su *pedum*²²⁸. Ya en la Galia, uno de los cuadros (XXIV) del conocido mosaico de St.-Romain-en-Gal, del primer cuarto del siglo III d. C., pavimento que recoge un sumario de las diversas actividades de la vendimia y el proceso de vinificación, incluye la escena de la pisa y la decantación del mosto en cuatro *dolia*²²⁹. En el Musée de la Civilization Gallo-Romaine de Lyon se conserva un mosaico, fechado hacia 150 d. C., con un vendimiador pisando racimos en la cuba conectada mediante tubos de plomo a los *dolia* de recogida²³⁰. En el mosaico de *Sepphoris* (Israel), son sátiros los que se emplean en la pisa de la uva a

221. *CMRE* II: n°5, 29-30, Lám. 15-16.

222. *CMRE* I: n°39, 44, Lám. 73; Trillmich & Nünnerich-Asmus 1993: 297, Fig. 67b.

223. Fernández-Galiano 1984: 171-179.

224. Hanfmann 1951: n°470, 471, 475, 480, 492, etc.; Matz 1969; Blázquez 1996: 522-523; Turcan 1999: 114, 156, 164 etc.; Nicolau & Zimmermann 2001: 236-237.

225. Dunbabin 1978: 116, Pl. 105; Ferdi 2005: 60-61, n°45, Pl. XIII, n°45; Blázquez 1996: Pl. X.1.

226. Dunbabin 1978: 111, Pl. 99; Parrish 1984: 158, Pl. 42; Tchernia & Brun 1999: 69, Fig. 80; Foucher 2002: 92-93, Fig. 24; Brun & Tchernia 2004: 244, Fig. 263.

227. Balmelle & Brun 2005: 907, Fig. 11a.

228. Stern 1958: Fig. 33; Oakeshott 1967; Brun & Balmelle 2004: 318, Fig. 350.

229. Tchernia & Brun 1999: 83, Fig. 107; Balmelle & Brun 2005: 908, Fig. 11b.

230. Brun 2005: 58; Brun & Tchernia 2004: 237, Fig. 253.

modo de danza²³¹. En fin, de cronología tardoantigua, en los siglos VI y VII, son algunos pavimentos de iglesias que recogen esta misma escena de pisado de la uva en el lagar. Mencionaremos aquí las de la zona de Siria, donde los *calcatores* se asocian a una prensa de tornillo en posición central²³².

Cabe resaltar aquí los vínculos dionisiacos de esta actividad de la economía agrícola y el simbolismo sagrado de la producción del vino, asociados a la figura de Dioniso y a los conceptos de fertilidad, prosperidad y riqueza ligados a la producción del vino y la explotación de la naturaleza que insufla la ideología y la expresión de los valores de un gran propietario como aparenta ser el dueño de esta monumental *domus* astigitana. También las ideas de placer, alegría de vivir y bebida²³³ se encuentran en la base de las motivaciones de orden dionisiaco que justifican a los ojos del usuario de la estancia la necesidad de incluir en el repertorio musivo una escena del proceso de vinificación.

3.12. ICARIO Y CRIADO

Por fin, a la derecha del recuadro se ve a dos varones que visten la túnica corta característica de los campesinos y pastores, calzando unas botas [Fig. 61]. El de la izquierda, un joven con rizados cabellos, señala una parra con su mano derecha [Fig. 22-30]. Junto a él figura un personaje maduro, barbado, con *pedum* en la mano izquierda y tocado con un pétaso [Fig. 22-31]. Sin duda se trata de Icario²³⁴, el héroe ateniense a través del cual se transmitió el conocimiento del vino a la humanidad. Se le representa llevándose la mano a la boca, en actitud de sorpresa. Frente a ellos se encuentra un macho cabrío [Fig. 22-32], comiendo los racimos que penden de una vid. Aunque pudiera resultar sugerente en el contexto global del mosaico, en general, y de este recuadro en particular, relacionado con la riqueza agrícola y la producción del vino, no identificamos aquí al personaje joven con Dioniso²³⁵, considerando que no porta ninguno de los atributos que le son propios, como la corona de pámpanos, la nebris o el tirso, ni se trata expresamente de una escena relacionada con el ofrecimiento del don del vino²³⁶.

Según las narraciones de la mitografía²³⁷, Icario, padre de Erígone, fue un héroe ateniense que durante el reinado del mítico rey Pandión obtuvo de Dioniso el regalo del conocimiento del cultivo de la vid y la fabricación del vino una vez que el dios quedó enamorado de la muchacha y en agradecimiento por la hospitalidad que se le había dispensado en su visita a Atenas. En otras versiones de la historia²³⁸, Icario es presentado como un jardinero, lo que cuadra mejor con la representación que se hace de él en nuestro mosaico como un campesino o un pastor, y no un personaje de sangre real. Entusiasmado con el nuevo licor, y desoyendo el consejo del dios de que no diera a conocer su descubrimiento por los desastres que le podría acarrear a él y a su familia, Icario compartió a su vez

231. Balmelle & Brun 2005: 907 y 909, Fig. 12a. En este caso, el motivo va acompañado de la inscripción ΑΗΝΟΒΑΤΕ, alusiva precisamente a la pisa de la uva.

232. Brun 2003: 216-217; Brun 2004: 128-129.

233. Arce 1986.

234. Gondicas 1990.

235. Sí valoramos esa posibilidad, a título de hipótesis de trabajo, en el transcurso del estudio preliminar del mosaico, presentado en Ordóñez & García-Dils 2017: 591-593.

236. Gasparri & Veneri 1986: 414-514, especialmente en el apartado dedicado a la visita de Dioniso a Icario, Gasparri & Veneri 1986: 495 n°855-858. También, Augé & Linant de Bellefonds 1986, con Icario en n°103, p. 524; Gasparri 1986.

237. Hyg., *Astr.* 2.4; Hyg., *Fab.* 130; Apol., *Bibl.* 3.14.7; Arist., *Frg.* 515; Ail., *Nat.* 7.28; Eratosth., *Erígone* frg. 22-27. Sobre la figura de Icario, *vid.* Heeg 1914: 973-975; Conticello 1961: 81.

238. Sil., *Pun.* 7.171-176; Aquiles Tat. 2.2; Nonnus, *Dion.* 47.34-39.

un odre de vino con los pastores de su entorno, quienes, embriagados y creyéndose envenenados, terminaron por matarlo, enterrando su cadáver bajo un árbol. Así, la invención de la vitivinicultura le era debida a este dios amable, familiar y cercano por cuya donación la bebida derivada, el vino, permitiría a los seres humanos disponer de una fórmula para olvidar sus inquietudes y angustias de la existencia cotidiana, proporcionando alegría, felicidad y regocijo embriagante en los banquetes, que había, no obstante, que saber controlar si no se quería que desembocara en la violencia y la locura²³⁹.

En lo que se refiere a la escena concreta que aparece en el nuevo mosaico astigitano, creemos que evoca el episodio que aparece en Higino, donde se recoge una tradición relativa a Icario que se remonta a época helenística. Después de haber aprendido éste de Dioniso el arte de la viticultura, “*Cuando hubo plantado la vid e hizo que floreciera con facilidad, habiéndose ocupado de ella con sumo cuidado, se dice que un macho cabrío se arrojó al viñedo y arrancó las hojas más tiernas que vio. Icario, enojado por este hecho, se lo llevó y lo mató. De su piel hizo un odre, lo llenó de aire, lo ató y lo lanzó en medio de sus compañeros, a quienes obligó a saltar alrededor de él. Así dice Eratóstenes: ‘A los pies de Icario se danza por primera vez alrededor de un macho cabrío.’*”²⁴⁰. La actitud sorprendente de Icario, acaso airada, que se lleva la mano a la boca, e incluso la posición de sus piernas, como si fuese a arrancar a correr, reforzarían esta interpretación²⁴¹. No obstante, somos conscientes de que otras interpretaciones también son posibles, siguiendo los textos del mismo Higino. Así, a la luz de otro pasaje del autor, donde se recoge el descubrimiento de la poda: “*una cabra, que había roído una vid, hizo que se produjera más cantidad de fruto; de ahí que se inventara la poda*”²⁴², podría apuntarse en esa dirección, habida cuenta de que las podas de fructificación, con intervención de animales, sea en verde –primavera– o en seco –invierno–, eran bien conocidas en el mundo romano²⁴³. Eso justificaría también la escena del mosaico de la calle Espíritu Santo, donde es el propio Icario el que acerca el racimo de uvas al cáprido [Fig. 11].

Los paralelos de nuestra escena en el ámbito de la musivaria no son ciertamente numerosos. El más significativo sería el panel derecho de un mosaico del siglo IV d. C., expuesto actualmente en el ayuntamiento de Manosque (Alpes-de-Haute-Provence, Francia), recuperado en el *triclinium* de la *uilla* de Pèbre en los alrededores de Vinon-sur-Verdon (Var), en el que aparece una imagen muy similar a la astigitana, tanto en cuanto a la composición como a la vestimenta de los personajes representados, ambos vestidos con túnica corta y calzando botas [Fig. 62]²⁴⁴. Icario, tocado con un pétaso, señala con su mano derecha a un macho cabrío que, encaramado en una vid, está comiendo de sus frutos, mientras su acompañante, identificado como un criado,

239. Detienne 2000.

240. Hyg., *Astr.* 2.4.2. Trad. de G. Morcillo; *vid.* también Ov., *Fast.* 1.354-360.

241. Como ya se ha avanzado *supra* en el apartado referido a *Tellus*, desestimamos la propuesta recogida en *CMRE* XIV: n°37, 81-83, donde S. Vargas puntualizaba que habría que ver aquí “*el descubrimiento por Baco de Ariadna en la isla de Naxos después de ser abandonada por Teseo*”, interpretándose al personaje que identificamos como Icario simplemente como “*un sátiro viejo con pedum*”.

242. Hyg., *Fab.* 274.1. Trad. de G. Morcillo.

243. Varro, *Rust.* 1.31.1-4; Columella, *Rust.* 4.10.

244. Gondicas 1990: n°3, vol. 1, 645-646; Chaillan 1919; Brun 2003: 46; Brun 2005: 77. Bajo el mosaico aparece un dístico elegíaco tomado de Marcial (1.40), “*Qui ducis uultus et non legis ista libenter, omnibus inuideas liuide nemo tibi*” (*ILGN* 48 = *AE* 1921, 17), “*Tú, que tuerces el gesto y lees estos versos de mala gana, ¡ojalá envidies a todos, egoísta, y que nadie te envidie a ti!*”; trad. de A. Bolaños, a quien agradecemos las imágenes proporcionadas de este pavimento musivo, así como su autorizada opinión sobre la interpretación general del mismo; Bolaños 2019: 65-74.

gesticula con las manos. Los contextos generales también son similares, relacionados con el vino y la prosperidad vegetal. En el mosaico ecijano, aparecen contiguas a esta escena la vendimia y *Tellus*, y en el galo, las Tres Gracias –panel central– y Dioniso e Icario –panel izquierdo– [Fig. 63]. A este respecto, hay que llamar la atención sobre la caracterización aquí absolutamente unívoca de Dioniso, coronado de pámpanos, desnudo, cubierto únicamente con un manto sobre el hombro izquierdo, sosteniendo con la mano diestra un ánfora y con la siniestra el tirso²⁴⁵.

En relación con Icario, resulta obligado mencionar de nuevo el mosaico ecijano del *Tigerreiter* [Fig. 11]²⁴⁶, en el que encontramos a este personaje representado como un hombre de edad avanzada, calvo, barbado y canoso, sentado en una roca y rodeado de pámpanos de vid. Viste una túnica corta que deja al descubierto su hombro derecho, así como un manto azulado sobre el izquierdo y calza botas. Sostiene un *pedum* con la mano izquierda, apoyado sobre el hombro, y con la derecha un racimo de uvas, que da de comer a una cabra.

En uno de los paneles de los mosaicos que ilustran la Casa de Dioniso en Nea Paphos (Chipre), fechado a finales del siglo III o principios del IV d. C., encontramos a Dioniso sentado, ofreciendo un racimo de uvas a la ninfa Akme, mientras a su lado tenemos a un Icario que figura como boyero con su carga de odres, así como un par de pastores ebrios a su lado con una leyenda que los identifica como los primeros bebedores de vino [Fig. 64]²⁴⁷. La representación de Icario se ha realizado en la línea de la que aparece en el mosaico del *Tigerreiter*.

245. La imagen del brazo derecho y del recipiente desaparecerán durante el proceso de extracción y traslado del mosaico, aunque conservamos un dibujo en Chaillan 1919: Fig. 1.

246. *CMRE* XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

247. Gondicas 1990: n°4, vol. 1, 646; Daszewski & Michaelides 1988a: 40-43, Figs. 29-32; Daszewski & Michaelides 1988b: 23-25, Fig. 8.

4.

EL PERISTILO

4.1. EL PERISTILO

Las dimensiones del patio son de entre 11.10 y 12.63 m (N-S) por entre 11.88 y 12.02 m (W-E), cubriendo una superficie total de 140.60 m², de los cuales los 42.69 m² centrales se encontrarían al aire libre, mientras que los 97.91 m² restantes se corresponderían con la galería cubierta perimetral, decorada enteramente con pavimento musivo [Fig. 65].

Examinado desde el centro hacia el exterior, el peristilo se estructura de la siguiente forma. En primer lugar, una pequeña zona ajardinada, dotada en su parte septentrional de una fuente con surtidor, de la que únicamente se ha preservado el basamento, con huellas de aplacado mármoleo²⁴⁸. La fuente se abastecía de agua gracias a una *fistula plumbea* que acometía desde el ángulo noroeste del patio, desaguando hacia el norte de la vivienda por medio de un canal soterrado. De la zona ajardinada, se ha conservado un potente paquete de tierra con abundantes trazas de materia orgánica, provenientes de las especies vegetales con las que contaba. Alrededor, se configuraba, a modo de ninfeo, un canal perimetral, de *opus caementicium* revestido de *opus signinum*, que conducía el agua alrededor del jardín. En este apartado, desde el punto de vista hidráulico, hay que destacar que el patio se dispone deprimido respecto al resto de la vivienda, en torno a 0.50 m más bajo en cota, de manera que se mejore la presión y, por tanto, el rendimiento del surtidor –o surtidores– de la fuente y el ninfeo. Así mientras que el mosaico de los Amores de Zeus, en el *triclinium*, está a una cota de 107.85-107.87 m s.n.m., y el atrio a 107.84-107.95 m s.n.m., el nuevo mosaico del peristilo se desarrolla entre los 107.29 y 107.49 m s.n.m., condicionando a su vez la cota de las habitaciones situadas al norte, este y sur del corredor, de manera que el mosaico del Sátiro / Sileno, en el *tablinum*, se sitúa a 107.50-107.53 m s.n.m.

A continuación, alrededor de esta zona dispuesta al aire libre, se configura una galería perimetral cubierta, techada con *tegulae* cerámicas, sustentada sobre un esquema de 4 x 4 columnas, de las que se han conservado nueve de sus basamentos, consistentes en sillares cúbicos de calcarenita, de los doce que habría originalmente, habiéndose perdido tres de los apoyos del flanco meridional a causa de la afección producida por la excavación de la fosa de cimentación del lienzo de muralla que discurre por aquí. Además, alrededor de los basamentos centrales de las columnas de los costados oeste y este del patio encontramos la huella del expolio en época tardoantigua, tras el abandono de la *domus*, de las *fistulae plumbeae* que suministraban agua a los surtidores que habría aquí, afectando tanto al mosaico como al ninfeo. Esta situación se repite con la tubería plúmbea que abastecía a la fuente central del peristilo, cuyo expolio produjo la pérdida, de desarrollo lineal, de parte del patrón geométrico del ángulo noroeste del patio.

248. Sobre la complejidad y ambigüedad del vocabulario concerniente al uso ornamental del agua en la esfera doméstica, –*lacus, impluvium, piscina*, etc.–, *vid.* Dessales 2013: 54-64.

4.2. ESQUEMA COMPOSITIVO Y RECONSTRUCCIÓN DEL PATRÓN GEOMÉTRICO

La composición del mosaico está condicionada por el encuentro en el peristilo de muros de diferentes fases de la *domus*, que presentan diferentes orientaciones. Así, de los cuatro muros que delimitan el patio, los más antiguos se orientan a 342.8° (N-S) y 72.8° (W-E), localizándose en los costados occidental, meridional y oriental del patio; por su parte, el muro septentrional, correspondiente a la reforma severiana de la vivienda, se alinea con la trama colonial verificada sistemáticamente en el conjunto de la ciudad romana, de 335.4° (N-S) y 65.4° (W-E). Así, en los ángulos noroeste y noreste del patio se generan sendas falsas escuadras, que se intentó disimular gracias a la adaptación del esquema geométrico a esta irregularidad, simulando con gran destreza una fingida simetría.

El conjunto del pavimento musivo se encuentra enmarcado por una cenefa perimetral consistente en una sucesión encadenada de roleos de hiedra, representados de forma estereotipada y esquemática²⁴⁹, utilizando tres colores. Esta cenefa rodea de forma continua el mosaico, cerrándose en dos partes coincidiendo con el canal de desagüe del patio hacia el norte. Llama la atención su ausencia puntual en el flanco este del corredor occidental, que cabe atribuir a un error de replanteo. Contamos con numerosos paralelos de este motivo decorativo en la misma Écija, en diferentes versiones. En primer lugar, en la estancia que se localizaba inmediatamente al sur del peristilo, contigua a la habitación del Sátiro–Sileno [Fig. 3]²⁵⁰; también, en un pavimento de la Plaza de España²⁵¹; en el Mosaico C de la calle San Juan Bosco²⁵²; en la calle Avendaño nº3²⁵³; en la calle Navajas nº3²⁵⁴; en un mosaico de procedencia desconocida, instalado en las casas consistoriales²⁵⁵. Por mencionar un ejemplo de este motivo en otra ciudad de *Baetica*, podemos citar aquí algunos mosaicos de la Casa de *Oceanos* en *Hispalis* (Sevilla)²⁵⁶.

En los costados interiores este y sur, la transición entre los roleos de hiedra y el ninfeo está decorada con una banda consistente en una sucesión de semicírculos tangentes e intersecantes, formando ojivas y escamas en colores negro y ocre sobre fondo blanco²⁵⁷. La orla de ojivas es un motivo ampliamente representado en los mosaicos ecijanos, apareciendo en el pavimento del Triunfo de Baco y Ariadna de la avenida Miguel de Cervantes nº34²⁵⁸; en los dos Raptos de Europa²⁵⁹; en el mosaico de *Oceanos*²⁶⁰; en la calle del Conde, rodeando el panel de los

249. Balmelle *et al.* 1985: Pl. 64f.

250. *CMRE XIV*: nº35, 81.

251. *CMRE XIV*: nº38, 83-84, Fig. 71.

252. *CMRE XIV*: nº67, 114-115, Fig. 113.

253. *CMRE XIV*: nº72, 117-118, Fig. 122.

254. *CMRE XIV*: nº80, 120, Fig. 127.

255. *CMRE XIV*: nº87, 122, Fig. 129.

256. López Monteagudo 2015: 106 and Figs. 37, 39, 47 y 48.

257. Balmelle *et al.* 1985: Pl. 49b.

258. *CMRE XIV*: nº2, 37-41, Fig. 4 y 6.

259. *CMRE XIV*: nº21, 59-62, Fig. 40, 41, 43; *CMRE XIV*: nº65, 110-113, Fig. 111A-111B.

260. *CMRE XIV*: nº45, 88-90, Fig. 79A-79B.

peces en el mosaico de triángulos curvilíneos²⁶¹; en la calle Elvira²⁶². También es bien conocido este motivo en otros mosaicos béticos asociado a peristilos, fuentes y escenas acuáticas, con una datación entre los siglos II y IV, quizá como recreación de las arcadas de un jardín²⁶³.

Por su parte, en el flanco meridional del corredor norte y el flanco oriental del corredor este, encontramos una amplia banda de teselas de color ocre con esquemáticos motivos florales en colores blanco y negro.

El corredor norte, a su vez, está decorado con una composición ortogonal de círculos secantes o cuadrípétalos, con una *tessella* en su punto de tangencia. El encuentro de los cuadrípétalos conforma cuadrados cóncavos, con una esquemática florecilla en su interior²⁶⁴. De nuevo, se trata de un motivo bien documentado en la ciudad, presente en el mosaico del Triunfo de Baco y Ariadna²⁶⁵; también, en la calle Almenillas²⁶⁶; en la calle Cerro de la Pólvora²⁶⁷; en el doble raptó de Europa y Ganimedes de la calle San Juan Bosco²⁶⁸.

En cuanto al resto del patrón geométrico del mosaico, para una mejor comprensión de la cuestión, hemos dividido el pavimento en una serie de módulos, numerados correlativamente en Fig. 66, siguiéndose para su replanteo geométrico las etapas que se describen a continuación, tal como puede verse en Fig. 67. Obviamente, algunas fases se acometerían simultáneamente, o no se realizarían necesariamente en este orden, como se verifica, por ejemplo, en los motivos figurados de los módulos 4 y 5 –*vide infra*–, donde se aprecia claramente que el cuadro que enmarca el personaje central se realizó después de terminada la figura, adaptándose a su contorno, y no al revés, como podría parecer más funcional. En primer lugar, se traza un cuadrado [Fig. 67a], cuyas aristas, como se ha señalado, se van adaptando al contorno del patio. Sus dimensiones varían entre 1.32 m –módulo 6– y 1.42 m –módulos 7 y 10– en las aristas orientales; entre 1.32 m –módulo 5– y 1.42 m –módulo 10– en las occidentales; entre 1.33 m –módulo 6– y 1.39 m –módulo 10– en las septentrionales; entre 1.33 m –módulo 7– y 1.39 m –módulo 11– en las meridionales. Mención aparte tendría el módulo 8, cuyas dimensiones serían de 0.84 / 0.94 m x 1.35 m, dado que se adapta al espacio restante al final del corredor.

A continuación, se subdivide el cuadrado en nueve escaques iguales, formando un esquema de 3 x 3 [Fig. 67b]. En el interior de estos recuadros, se trazan cuatro octógonos en torno a un cuadrado central [Fig. 67c]. Los contornos de los octógonos anteriores se reducen perimetralmente en una franja de una *tessella*, lo que supone en torno a 1.1 cm, manteniendo su alineación con el

261. CMRE XIV: nº30, 69-72, Figs. 58 y 60.

262. CMRE XIV: nº60, 99-103, Fig. 97.

263. López Monteagudo 2015: 109, con ejemplos.

264. Balmelle *et al.* 1985: Pl. 131b, 238f.

265. CMRE XIV: nº2, 37-41, Figs. 4 y 6.

266. CMRE XIV: nº9, 50-51, Fig. 16.

267. CMRE XIV: nº57, 98-99, Figs. 91 y 93.

268. CMRE XIV: nº65, 110-113, Fig. 111A.

contorno exterior del módulo. Por su parte, el cuadrado se reduce también en la misma proporción, manteniéndose su posición central [Fig. 67d]. Se traza una franja interior de dos *tessellae* en los octógonos y el contorno del motivo figurado central [Fig. 67e]. A partir de este esquema, se trazan las líneas maestras básicas del resto de la composición, con una anchura de dos teselas [Fig. 67f]. Los vértices de los octógonos sirven como apoyo al trazado de las escuadras que los unen [Fig. 67g]. A continuación, la línea que une los vértices de los cuadrados permite el trazado de las diagonales [Fig. 67h]. La prolongación de las líneas maestras de las escuadras permite completar el dibujo de las diagonales [Fig. 67i]. Una vez trazadas las diagonales, se establece la delimitación de los rombos regulares que sirven de unión con los módulos contiguos [Fig. 67j]. Para completar los detalles, en una siguiente fase se rellena interiormente con tres filas de *tessellae*, creándose los dibujos interiores [Fig. 67k]. Por su parte, otros motivos se realizan a partir de un relleno interior de dos filas de *tessellae*, reproduciendo la figura geométrica correspondiente a menor escala y con relleno en tonos ocres, rojizos y pardos. En cuanto a los círculos inscritos en los octógonos, mantienen un margen que varía entre una y dos *tessellae* [Fig. 67l].

Este esquema permite la conexión de tantos módulos como sea necesario [Fig. 67m]. Hay que insistir aquí en la destreza de los artesanos, que va adaptando el patrón geométrico a medida que avanza, en función del espacio que va quedando disponible y de las falsas escuadras del patio. La distribución del corredor occidental evidencia que el pavimento fue replanteado y ejecutado de sur a norte y de este a oeste, tal como demuestra que el módulo 8 tuviese que reducir drásticamente su superficie, en su contacto con el ángulo noroeste del patio, mientras que el módulo 9 sí se pudiese ejecutar prácticamente completo.

Entre los paralelos para los que contamos para este tipo de composición geométrica, cabe destacar por su similitud un mosaico procedente de Stabia [Fig. 68a]²⁶⁹; el mosaico con una escena egipcizante del distrito romano de Prima Porta, en el Metropolitan Museum of Art²⁷⁰ [Fig. 68b]; el mosaico de la *villa* Scampton en Lincolnshire [Fig. 68c]²⁷¹. Idéntico esquema encontramos también en el mosaico de Orfeo y las bestias en la *villa* de Woodchester en Gloucestershire [Fig. 68d]²⁷², donde se estructura así la pavimentación del corredor perimetral de la principal estancia de recepción de la *domus*, configurado en este caso en torno a un gran panel central dedicado a Orfeo. En la comparativa, se puede constatar que se trata exactamente del mismo modelo, si bien en el caso ecijano presenta una variación para adaptarse a la mencionada falsa escuadra que hacen los muros del peristilo, reflejada únicamente en el eje vertical [Fig. 68e]²⁷³. Resulta interesante destacar la amplitud temporal –desde el siglo I d. C. hasta época severiana– y espacial –Italia, *Britannia*, *Hispania*– de este peculiar esquema geométrico.

269. Ruggiero 1881: Pl. XVIII.

270. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254535>, acceso: 26 de agosto de 2022.

271. Illingworth 1810: Pl. 6.

272. Lysons 1797: Pl. IX-X; Smith 1973; Dunbabin 1999: 92-94, Fig. 92.

273. La Fig. 68e es una ortofotografía fotogramétrica, de manera que las falsas escuadras que se aprecian en la imagen son las que tiene realmente el mosaico.

Para evaluar la densidad del teselado, hemos llevado a cabo un muestreo sistemático en todos los sectores representativos y bien conservados del mosaico, constatando que varía notablemente según los motivos representados en el tapiz. Así, los patrones geométricos y zonas de relleno se ejecutaron con piezas de mayor tamaño y con recorte regular, colocadas con un ajuste escrupuloso entre ellas, presentando unos valores que oscilan entre 95 y 120 teselas/dm², descendiendo puntualmente hasta 80-90 teselas/dm² en los círculos secantes del corredor norte del patio. Por su parte, las partes figuradas tienen una densidad que oscila entre 180 y 210 teselas/dm², con un tamaño de teselas muy variable y contorno irregular, dependiendo de su función dentro del dibujo, dejándose llagas amplias que, en algunos casos, superan el tamaño de las propias teselas.

4.3. HELIOS

El módulo 1 y la práctica totalidad del 2 se han perdido por la afección de la construcción del lienzo de muralla que parte en dos la *Domus* I [Fig. 66-1 y 2]. Por su parte, en el recuadro central del módulo 3 [Fig. 66-3], a pesar de la laguna existente, se puede apreciar claramente la representación de un personaje con una larga y revuelta melena, ataviado con una vestimenta de ricos colores, que evoca un arco iris, si bien las franjas que aparecen en el mosaico –azul, rojo, verde, amarillo, azul marino– no son las características del fenómeno meteorológico [Fig. 69]. Además, contamos como atributo con la presencia de un látigo o *flagellum*, que sostendría con su mano diestra, o bien se representó en segundo plano, sobre su hombro derecho.

Tres son los argumentos que nos llevan a identificar a este personaje con Helios, en este caso desprovisto de la habitual *corona radiata*. En primer lugar, la representación como un joven personaje que luce una abundante y desordenada cabellera, caída hasta los hombros, que comparte con un buen número de imágenes bien documentadas del Hiperiónida, entre las que caben destacar la del tondo de Helios del mosaico italicense del Planetario, también ataviado con un manto de rico colorido [Fig. 70]²⁷⁴; un segundo tondo, también originario de Itálica, con el busto radiado del dios procedente de un mosaico de planetas hoy parcialmente conservado en la Casa de la Condesa de Lebrija²⁷⁵, o la que se conserva en el Museo Arqueológico de Esparta [Fig. 71]²⁷⁶. En segundo lugar, el látigo, uno de los principales atributos del dios, vinculado a su caracterización como conductor de la cuadriga solar. Así, este elemento aparece, por citar unos ejemplos notables, en el Mosaico Cosmológico de la Casa del Mitreo de Mérida, en su advocación como *Oriens*, el Sol Naciente²⁷⁷; también, en el mosaico de los Planetas o Mosaik V, de la *uilla* de Orbe-Boscéaz [Fig. 72]²⁷⁸; asimismo, en el mosaico tunecino del Zodiaco y de los Planetas de Da Bir-Chana, en el Museo del Bardo²⁷⁹. Por último, la presencia en el mismo pavimento de Selene [Fig. 66-5], viene a reforzar la identificación, así como la más que probable representación de Mercurio [Fig. 66-6], siguiendo un discurso iconográfico cosmológico en el que también aparece un Viento [Fig. 66-4] y un Dioscuro [Fig. 66-8].

274. *CMRE* XIII: n°66, 69-71, Pl. XXII - Fig. 134, Pl. XXIII - Fig. 137.

275. *CMRE* I: n°12, 36-37, Pl. 33.

276. Yalouris & Visser-Choitz 1990: n°134, vol. 1, 1019.

277. Letta 1988: n°341, vol. 1, 615 and vol. 2, 378; Quet 1981; Honikel 2021: 492-494.

278. Letta 1988: n°272, vol. 1, 610; Gonzenbach 1961: 184, 187, Pl. 60-61.

279. Stern 1953: 60; Stern 1981: 171, n° 92, Pl. 34,1; Dunbabin 1978: 161, 249, pl. LXIV, Fig. 162; San Nicolás 2014: 135.

Como se verá más adelante en el apartado correspondiente a la divinidad lunar, resulta frecuente su asociación en un mismo soporte decorativo con Helios-Sol, especialmente en pavimentos relacionados con temática estacional, planetaria o, en general, con el paso del tiempo. Pues, efectivamente, Helios y Selene conforman una pareja divina que representaba el concepto de un cielo ordenado y comprensible. Así, entre los ejemplos más reseñables, estarían de nuevo los pavimentos del Planetario de Itálica y de Da Bir-Chana, así como el mosaico tunecino de Aión y las Estaciones de la Casa de Sileno de El Djem-Thysdrus²⁸⁰.

La figura de Helios no es frecuente en la iconografía musiva de la *prouincia Baetica*, y tampoco en Hispania. A los testimonios ya colacionados en Itálica y Mérida, podemos recordar su posible presencia en un mosaico de Póvoa de Cós (Alcobaça, Leiria)²⁸¹ y la discutida identificación del personaje sedente masculino en la parte central perdida del pavimento de Fernán Núñez²⁸².

4.4. UN VIENTO IMBERBE

La figura del personaje del módulo 4 se encuentra notablemente desplazada hacia arriba en el interior del recuadro que la enmarca, lo que abunda en la cuestión ya apuntada sobre que, por lo menos en algunos casos, las imágenes fueron realizadas antes de rematarse por completo la decoración de patrón geométrico que las envuelve [Fig. 66-4]. Se trata de una figura juvenil de un personaje imberbe, representado de perfil, con la mirada dirigida hacia arriba, con el pelo bien recogido –a diferencia de la imagen que aparece en el recuadro 11 [Fig. 66-11]–, del que parten sendas alitas [Fig. 73]. Estos atributos, además de la representación del aire que exhala de sus labios, nos permiten identificar al personaje con uno de los vientos.

Las identificaciones de los ánemoi inevitablemente se enfrentan a su variedad e indefinición iconográfica²⁸³. Resultaría tentador relacionar los vientos presentes en el mosaico que se han preservado, situados respectivamente en los recuadros 4 y 11, con su posición espacial, es decir, su situación en los corredores occidental y oriental del peristilo. Así, el viento que nos ocupa sería automáticamente el primaveral viento del oeste, Céfiro, mientras que el que estaría al otro lado sería el otoñal viento del este, Euro. Nos previene de hacer esta interpretación el hecho de que el corredor septentrional no tenga representaciones figuradas, y probablemente fuera así también el meridional. Además, se ha perdido un buen número de figuras, circunstancia que nos hurta la posibilidad de tener una imagen global de la iconografía presente en el peristilo, por lo que ni siquiera se podría afirmar que estuviesen presentes los cuatro vientos en el pavimento. Por último, los recuadros 4 y 11 ni siquiera están en una posición simétrica o relacionable espacialmente de forma directa.

280. Dunbabin 1978: pl. LXIII, Fig. 159; Letta 1988: n°400, vol. 1, 619.

281. Mourão 2008: 38-41.

282. Morand 1994: 245, 308-309 n°39; *CMRE* III: n°32, 50-54.

283. Simon 1997b.

Encontramos una iconografía similar, de bustos exhalando los vientos, en los representados en un mosaico de Sant'Agata in Petra Aurea, en la Via Nomentana, hoy en el Museo Vaticano²⁸⁴. También en el mosaico de Aion, Gea y Prometeo de *Philippopolis* (Shahba), actualmente en el Museo Nacional Sirio de Damasco, en el que el texto epigráfico identifica a los dos vientos imberbes como Noto y Euro²⁸⁵. Se puede añadir a estos la representación que encontramos en el mosaico de Océano expuesto en el Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique de Faro (Portugal), que ha sido interpretada como Céfiro, con la que comparte similitudes en cuanto a su ejecución, aunque sin el aire exhalado en este caso²⁸⁶. Cabe mencionar, por último, no tanto por la iconografía de los vientos, como por su asociación con Helios y Selene –además de los signos del Zodíaco–, un mosaico localizado en la finca de Alikakos, en la calle Triakosion de Esparta²⁸⁷.

El pelo recogido y bien peinado, además de la presencia juvenil y lampiña, sugieren que se trata de un viento sosegado, suave, acaso Céfiro, el calmado viento oeste de la primavera, que es precisamente la identificación propuesta para el paralelo portugués. En cualquier caso, en ausencia de texto epigráfico expreso, cualquier identificación resulta gratuita, pues ya hemos visto cómo los vientos imberbes del mosaico sirio son inequívocamente Noto y Euro.

En lo que se refiere a la propia Écija, solamente encontramos representaciones de los vientos en el Mosaico de la Alegoría, localizado en la avenida Miguel de Cervantes nº35²⁸⁸. Aparecen en las esquinas, su ubicación habitual en los pavimentos musivos, de frente, con una iconografía de máscaras de *Oceanus*, tocadas con cascos alados.

4.5. SELENE

En el recuadro 5 [Fig. 66-5], encontramos representado a un personaje femenino, ataviado con una túnica en tonos azules, cerrada por un broche sobre el hombro derecho, con el cuello adornado con un collar [Fig. 74]. El creciente lunar situado detrás de la figura nos remite a Selene, en una actitud que se populariza en época helenística, cuando lo que había sido usualmente un círculo o semicírculo situado sobre la cabeza deviene en un creciente ubicado, bien sobre la misma cabeza, bien a su espalda, como se representa precisamente en el mosaico astigitano que presentamos y que es similar a la que figura en las representaciones de las diosas lunares del Próximo Oriente²⁸⁹. No aparecen otros atributos propios de la diosa, como la antorcha o la fusta²⁹⁰, el velo rodeando su cabeza o, su atributo principal en época romana, el carro con dos caballos con el que cruza el cielo nocturno²⁹¹ y con el que suele aparecer representada en una serie de mosaicos.

284. Simon 1997b: nº4, vol. 1, 188 y vol. 2, 129.

285. Simon 1997b: nº8, vol. 1, 188; Blázquez 2008: 20, Fig. 18.

286. *CMRP* II.2: nº27b, 205, 215-219, Pl. XIII-XIV; Lancha 1985: 160-161; Lancha 2008: 83-84.

287. Yalouris & Visser-Choitz 1990: nº290, vol. 1, 1026; Panayotopoulou 1998: 114, Fig. 10.2, 117; Hachlili 2009: 53, Fig. III-15; Panagiotopoulou 2011: 63; San Nicolás 2014: 138.

288. *CMRE* XIV: nº32, 73-75, Fig. 64.

289. Gury 1994.

290. Auson., *Cupido Cruciatum* 42.

291. Pind., *O.* 3.19; Hom., *h. Ven.* 32.9-11; Ovid., *Met.* 2.208-209.

La figura se sale del recuadro por arriba y por la derecha. Evidentemente, se hizo primero la figura, y luego se le adaptó el recuadro alrededor, lo que resultó en el corte del peinado en su parte superior, lo que unido a las pérdidas en esa zona nos impide saber si, como es usual en otras representaciones musivarias, iba tocada con un moño alto y diadema. Porta una vestimenta azul, en contraste con las descripciones poéticas que le adjudican una brillante blancura, trasunto del reflejo lunar.

El paralelo más directo con el que contamos, muy similar tanto en la propia iconografía y composición como en la actitud del personaje, se localiza en el ya mencionado mosaico del Calendario de la Casa del Planetario de Itálica [Fig. 75]²⁹². Como diferencia más destacable, se puede señalar que en el ejemplar astigitano los cabellos de la diosa están recogidos detrás de la cabeza y no caen sobre los hombros, además de la propia escala del creciente lunar respecto a la figura. Desgraciadamente este cuadro ha sufrido la pérdida de la parte superior, por lo que no sabemos si tendría el característico mechón de pelo sobre la frente, como en el caso de la Selene italicense. También resulta cercano en cuanto a su iconografía el ya mencionado mosaico de la Casa de Sileno de El Djem-Thysdrus, con un peinado similar y un creciente lunar de escala equivalente, aunque aquí cubierta con una *palla* que deja los hombros al descubierto²⁹³.

Recientemente, M. P. San Nicolás ha realizado una sistematización de las diferentes figuraciones con las que aparece Selene / Luna en la musivaria romana a partir de los 24 ejemplares catalogados por la autora, estableciendo la existencia de siete esquemas compositivos mediante los que esta deidad aparece en los pavimentos²⁹⁴. Serían los siguientes: relación con los Planetas, con los meses, con las estaciones, su atributo astral aislado, con su hermano Helios/Sol, con otros dioses y, finalmente, la evocación de sus amores con Endimión. De todos ellos, el que más se acerca a la representación astigitana es aquel en el que Selene figura en el pavimento junto a su hermano Helios / Sol en su calidad de divinidades asociadas a las ideas de orden cósmico y renovación perpetua del ciclo de la vida y el tiempo.

4.6. MERCURIO

El módulo 6 resulta atípico dentro del conjunto del mosaico, ya que es el único del patio enmarcado por una triple banda de teselas alrededor [Fig. 66-6], lo que acaso permite insistir en que, por lo menos en algunos casos, se hicieron las figuras antes que los recuadros y, como aquí quedaba espacio de sobra, se hicieron tres bandas en vez de dos. O bien, simplemente se trató de un despiste del artesano.

Esta imagen se ha perdido en su práctica totalidad, aunque se puede reconocer una figura cuya cabeza, vista de tres cuartos y vuelta hacia la derecha del recuadro, está rematada por sendos apéndices, que podemos sin dificultad identificar como alas [Fig. 76]. Se ha conservado también un pequeño apéndice de teselas negras sobre el hombro izquierdo de la figura, que quizá se corresponda

292. *CMRE* XIII: n°66, 69-71, Pl. XXII - Fig. 134, Pl. XXIII - Fig. 138.

293. Dunbabin 1978: pl. LXIII, Fig. 159; Letta 1988: n°400, vol. 1, 619; San Nicolás 2014: 136-137.

294. San Nicolás 2014.

con alguno de los atributos del personaje o, acaso, con parte del manto que viste o del broche que lo cierra. Descartamos aquí que se trate de un viento, ya que los otros dos conservados están representados completamente de perfil.

El contexto iconográfico inmediato, relacionado con los planetas, permite proponer que se trataría de Mercurio, el patrón de los mercaderes y comerciantes, de los negocios y las transacciones, e igualmente mensajero de los dioses²⁹⁵, todas ellas características que cuadran en el perfil sociológico de *colonia Augusta Firma* y de sus elites dirigentes, fácilmente proclives a identificarse con este dios garante del éxito de sus empresas comerciales y productivas y a emplear su imagen en el repertorio iconográfico de sus mansiones. No obstante, hasta el presente la evidencia relativa a esta divinidad en *Astigi* se reducía al hallazgo de un pequeño bronce con la figura del dios desnudo sentado en una roca plasmado según modelos clásicos del ámbito griego, hallada fortuitamente en las inmediaciones del casco urbano de la ciudad²⁹⁶. Muy probablemente procedía de algún larario doméstico²⁹⁷. También, en soporte musivo, en el ya descrito mosaico del *triclinium* de esta misma *Domus* I, con el dios asociado al episodio inicial del Rapto de Europa.

En las líneas precedentes ya han sido mencionados pavimentos musivos cuya temática e iconografía es similar al nuevo mosaico ecijano. De entre ellos el paralelo más pertinente lo encontramos, de nuevo, en *Italica*, en el mosaico del Planetario, donde el dios aparece representado sin el caduceo, como el busto de un joven con alas en la cabeza, cubierto con un manto recogido con una fíbula sobre el hombro derecho, que queda al descubierto [Fig. 77]²⁹⁸. Citemos también el busto de Mercurio en el mosaico tunecino del Zodiaco y de los Planetas de Da Bir-Chana, en el que esta divinidad aparece con un caduceo muy simplificado, pero sin alas en la cabeza²⁹⁹.

Merece especial mención, en este caso, que la destrucción casi completa de la imagen cabe atribuirle a un episodio de iconoclastia cristiana, que habría tenido lugar en el transcurso del ya mencionado expolio de las *fistulae* que discurrían por el patio. En el momento de la extracción de las tuberías, buena parte del mosaico se encontraba cubierto por el derrumbe de la cubierta de la galería perimetral. Al despejarse la zona para arrancar la *fistula*, quedaron al descubierto esta imagen y la del módulo 7 [Fig. 66-7], que fueron destruidas entonces, quedando las *tessellae* alrededor, grabándose a continuación un tosco crismón sobre la base del mosaico en el caso de este módulo 6³⁰⁰.

295. Baratta 2001.

296. Merchán 2015: 49-50 n.º 30, 117-118.

297. Sáez *et al.* 2004: 210 n. 95.

298. *CMRE* XIII: n.º66, 69-71, Pl. XXII, Fig. 134, Pl. XXIII, Fig. 140.

299. Stern 1953: 60, 184 and pl. XXXIV.1; Stern 1981: 171, n.º 92, Pl. 34,1; Dunbabin 1978: 161, 249, pl. LXIV, Fig. 162; San Nicolás 2014: 135.

300. Esta destrucción intencionada, de carácter iconoclasta, ha sido objeto de un estudio monográfico por los autores de este trabajo, que actualmente se encuentra en curso de publicación.

4.7. DIOSCURO

Como se ha mencionado, el módulo 7 muestra también una destrucción intencionada, de carácter iconoclasta, como la del módulo 6, vinculada cronológicamente al expolio tardoantiguo de las *fistulae* que discurrían bajo el pavimento musivo, en el lateral correspondiente al basamento de las columnas del peristilo [Fig. 66-7]. En este caso es especialmente evidente, dado que se conserva perfectamente el recuadro y el patrón geométrico que lo rodeaba, y exclusivamente fue dañada la parte figurada.

A continuación, se localiza el módulo 8, en el que, debido a la falsa escuadra del patio, solamente se materializa medio módulo geométrico [Fig. 66-8]. Encarnado por un personaje masculino, juvenil, de largos cabellos, encontramos aquí una representación canónica de un dioscuero [Fig. 78]. Sus atributos son los habituales, tocado con el *pileus* coronado por una estrella, cubierto con una clámide que le deja ambos hombros al descubierto y portando una lanza apoyada sobre su brazo derecho. La lanza cambia de tonalidad en la parte que sobresale por encima del hombro, para distinguirse del fondo. Para los paralelos oportunos en relación con la iconografía de los gemelos, nos remitimos al apartado correspondiente ya tratado en relación con el mosaico de los Amores de Zeus.

En todo caso, cabe señalar dos cuestiones en relación con la nueva aparición de un dioscuero en la *Domus* I, que se añade a la figura documentada en el *triclinium* de esta misma vivienda. En primer lugar, llama la atención que se trate de un motivo especialmente representado en las obras de este taller musivo astigitano, que opera en época severiana, al que se añade la imagen del denominado mosaico del triunfo báquico de la Plaza de Santiago [Figs. 41 y 42]³⁰¹, con lo que se elevan a tres las representaciones de *dioskouroi* en *colonia Augusta Firma*, quizá en atención al carácter profiláctico de estos personajes. Esto sorprende todavía más si se tiene en cuenta las escasísimas representaciones musivas de los Gemelos. En segundo lugar, en este nuevo mosaico encontramos la primera plasmación musiva segura de un dioscuero en este formato de busto, frente a todas las demás registradas en las que, o bien aparecen de cuerpo entero, ya sea en solitario –mosaico de la Casa de los Dioscueros (III.9.1) en Ostia³⁰²–, o asociados al habitual caballo –los dos ejemplares reseñados en Écija, uno de ellos en el *triclinium* de esta misma *domus*; el mosaico del *tablinum* (habitación nº4) de la casa de Dioniso de Nea Paphos³⁰³; el Mosaico de los Caballos en la Casa de los Caballos de Cartago³⁰⁴–, o bien aparecen únicamente sus atributos, como el *pileus* coronado por una estrella –mosaico del pasillo central del Mitreo de *Felicissimus* (V.9.1) en Ostia³⁰⁵; mosaico de los baños de la *Insula* IV en Tíndaris (Mesina)³⁰⁶–, o bien, incluso, todavía dentro del huevo del que nacerán –mosaico de los Misterios de Kornmarkt (Tréveris), en el Rheinisches Landesmuseum, aquí como trillizos, acompañados de Helena³⁰⁷–.

301. *CMRE* XIV: nº8, 45-50; García-Dils 2015: 295-296.

302. Gury 1986: nº10, vol. 1, 613 y vol. 2, 489; Dunbabin 1999: 64-65.

303. Daszewski & Michaelides 1988a: 26-27, Figs. 13-14.

304. Gury 1986: nº22, vol. 1, 614 y vol. 2, 490; Dunbabin 1999: 116, 118, Fig. 119.

305. Gury 1986: nº134, vol. 1, 625 y vol. 2, 500; Dunbabin 1999: 64.

306. Dunbabin 1999: 130.

307. Gury 1986: nº145, vol. 1, 626 y vol. 2, 501; Dunbabin 1999: 85, Fig. 85.

4.8. DIONISO

Pasando al corredor oriental, encontramos que se ha perdido el módulo 9, por efecto de la afección de una fosa de saqueo de cronología medieval andalusí, vinculada a la extracción de materiales para la construcción del recinto del alcázar [Fig. 66-9]. A continuación, encontramos, parcialmente conservado, el módulo 10, cuya trama geométrica fue objeto de una intervención de restauración muy desafortunada todavía en época romana o, quizá ya en la Tardoantigüedad, que descompone en varios puntos la trama original [Fig. 66-10].

Se nos presenta en este cuadro una imagen habitual de Dioniso: imberbe, tocado de corona de pámpanos y portando el característico tirso [Fig. 79]. De esta manera, el dios figura aquí bajo una de las formas más empleadas en la musivaria romana, la que le presenta como una figura estática y ausente de contenido narrativo y, en este caso, aislada, a diferencia de otras ocasiones en que se encuentra con acompañantes de su mundo singular –silenos, estaciones, etc.–. Como tal, su imagen está empleada como un motivo convencional y decorativo en el ámbito de las modas y el disfrute visual, sin conexión alguna identificable con las creencias religiosas o las prácticas culturales del comanditario; todo lo más, cabría asociar esta imagen al gusto del dueño de la *domus* por los temas báquicos y sus connotaciones, bien expresadas en otras estancias de la casa, con ideas de abundancia, prosperidad, disfrute de los placeres y el bienestar. Como señaló acertadamente C. Dunbabin con relación a los escenarios dionisiacos norteafricanos, “*in other instances we may suspect that the religious significance of the subject has been dissipated by constant use; in some of the domestic contexts in which it appears, it may well represent nothing more than the triumphant power of the god of wine*”³⁰⁸.

En lo tocante a paralelos registrados en la provincia *Baetica*, este cuadro recuerda al motivo central del mosaico de triángulos y aves zancudas de la plazuela de Santo Domingo nº5-7 esquina a calle Almonas en la misma Écija, en el que, pese a la pérdida de una parte de su integridad, puede identificarse la presencia del busto de Baco o, con menor probabilidad, la de Thetis³⁰⁹. Más clara está su identificación en tres mosaicos de Itálica, que contienen el busto de la divinidad³¹⁰.

Entre los paralelos cercanos iconográficamente a la imagen astigitana fuera de la península ibérica mencionaremos los siguientes bustos de esta divinidad: en la Lugdunense, con tirso a la espalda y coronado de hiedra, en la *uilla* de Goiffieux en Saint-Laurent d’Agnay³¹¹. También, el plasmado en el triclinio de la *domus* del boulevard de la République en Aix-en-Provence³¹². Asimismo, coronado de pámpanos en sendos mosaicos de la *Villa Dionysus* de Cnoso en Creta³¹³. Además, en la Villa Constantiniana de Antioquía –hoy en la Rhode Island School of Design–,

308. Dunbabin 1978: 182.

309. *CMRE* XIV: nº47, 91-92, Figs. 81 y 83.

310. *CMRE* II: nº2, 26-27, Pl. 8-10; *CMRE* II: nº3, 27-28, Pl. 11-13; *CMRE* II: nº14, 38, Pl. 37; Blázquez 1984.

311. Balmelle & Darmon 2017: 90-91, Figs. 113-114.

312. Balmelle & Darmon 2017: 143, Fig. 173.

313. Dunbabin 1999: 211-212; Sweetman 2013: 49, 159-160, Pl. 1, 162-164, Pl. 3.

con su habitual *atrezzo* de *pardalis* y racimos de uvas en el cabello³¹⁴. Por fin, el procedente de un estanque ornamental de Zeugma, actualmente en el Gaziantep Mosaic Museum³¹⁵.

La temática propia del universo dionisiaco es la más frecuente en la musivaria astigitana, acorde a la inmensa popularidad de esta divinidad en todo el orbe romano. Son numerosos los mosaicos con la representación de esta divinidad en sus diversas hipóstasis que se localizan en salas y espacios de representación con vocación pública en el interior de las mansiones y *domus*. Como divinidad compleja su presencia en los repertorios iconográficos se justifica por diversas razones³¹⁶, que van desde su consideración como un dios extranjero, un *xenos* al que ha de dispensársele acogida acorde a las leyes sagradas de la hospitalidad y la *xenophilia* de las que el dios es patrón, hasta la consideración de su papel salvador de la humanidad de la que se considera protector privilegiado, pasando por la que subraya preferentemente su papel como deidad transmisora del conocimiento del cultivo de la viña y la producción del vino, faceta muy bien representada en la musivaria hispana, en general, y en la astigitana, en particular³¹⁷.

4.9. BÓREAS

Encontramos en el módulo 11 una figura masculina barbada representada de perfil, con una larga y desordenada cabellera [Fig. 66-11]. El propio viento está claramente representado por unas telas de color azulado que exhala de sus labios [Fig. 80]. Como ya se ha mencionado *supra* en relación al recuadro 4, las identificaciones de los ánemoi inevitablemente se enfrentan a su variedad e indefinición iconográfica.

En el aspecto iconográfico, dentro de los paralelos ya citados *supra*, cabe insistir en la similitud del viento representado con el identificado como Bóreas en el mosaico de Océano de Faro³¹⁸. Recordamos asimismo que en el mosaico de Aion, Gea y Prometeo de *Philippopolis* (Shahba), el texto epigráfico identifica a los dos vientos barbados como Céfito y Bóreas respectivamente³¹⁹. A la vista de estas adscripciones y de las características iconográficas de la figura del nuevo pavimento ecijano, nos inclinamos por identificar también aquí al fiero viento del norte, Bóreas.

4.10. RETORNO DE LA CAZA

El panel nº12 se encuentra ampliamente dañado [Fig. 66-12], aunque se puede reconocer una serie de elementos que permiten proponer que se trata de una escena posterior a un episodio de caza –no una *uenatio* propiamente dicha–, en la que se presentan las piezas cazadas a un personaje sedente, situado a la izquierda de la composición [Fig. 81].

314. Levi 1971: 245-248, Pl. CLXII; Augé & Linant de Bellefonds 1986: nº54, vol. 1, 519 y vol. 2, 411.

315. Basgelen & Ergeç 2000.

316. Dunbabin 1978: 173-187; Detienne 2000.

317. *CMRE* XIV: 19-24; Blázquez 1984; Mañas 2007-2008: 102-103.

318. *CMRP* II.2: nº27b, 205, 215-219, Pl. XIII-XIV; Lancha 1985: 161; Lancha 2008: 84.

319. Simon 1997b: nº8, vol. 1, 188; Blázquez 2008: 20, Fig. 18.

Trataremos a continuación de cada una de las figuras que se pueden reconocer en la escena, de derecha a izquierda. En primer lugar, tenemos a un personaje ataviado con una túnica corta y calzado con botas, de las que penden por delante unos cordones que nos permiten identificarlas con unos *cothurni uenatici* [Fig. 66-12A], las propias de los cazadores según algunas fuentes literarias³²⁰. Se le ha representado portando un animal sobre la espalda, del que se han preservado los cuartos traseros. La figura está encorvada, para evidenciar que está soportando un gran peso, echando atrás su brazo izquierdo para asir mejor la pieza cazada por el vientre. A juzgar por el tamaño de la pieza, las proporciones estilizadas de las patas, las pezuñas hendidas, la cola diminuta, el color pardo en el lomo que va clareando y se torna blanco en el abdomen y las patas, así como la piel moteada, se trata claramente de un gamo (*damma*)³²¹.

Junto a los pies de la figura anterior se conservan los cuartos traseros de un perro visto de costado caminando en la dirección de la marcha, hacia la izquierda, sin duda uno de los participantes caninos de la cacería [Fig. 66-12B]. Su piel se ha compuesto con teselas de tonalidades negruzcas. Resultaría aventurado precisar la raza a partir de datos tan escuetos como el rabo y los cuartos traseros, al contrario que en otros mosaicos, donde ello sí es factible, y así, por ejemplo, puede determinarse la presencia de galgos en algunas escenas de caza norteafricanas³²². En todo caso, la silueta del can sería perfectamente compatible con la de un galgo español, una raza ibérica autóctona.

A la derecha de las dos figuras anteriores, sobre un arbolito sin hojas, encontramos posada una golondrina [Fig. 66-12C], representada esquemáticamente, pero con gran realismo en cuanto a sus proporciones y los detalles de su colorido, como la garganta rojiza. La presencia del árbol y otros elementos vegetales evidencian un entorno paisajístico campestre como marco en el que se desarrolla la escena.

A continuación, podemos distinguir un caballo [Fig. 66-12D], del que se ha conservado parte de la cabeza, de las dos patas delanteras y de una de las traseras. El casco delantero derecho está ligeramente levantado y se superpone al casco trasero izquierdo, lo que nos permite reconocer que el equino estaría en posición estática, prácticamente de frente, con el cuerpo dirigido hacia la derecha, mientras que gira la cabeza hacia la izquierda de la escena. Bajo el caballo, aparece una forma imprecisa, que acaso se corresponda con otra pieza cazada, o quizá alguno de los instrumentos usados en la cacería. Frente al equino, avanza un personaje descalzo [Fig. 66-12E], que porta una liebre en la mano derecha, en actitud de ofrecérsela al personaje sentado [Fig. 66-12F].

Remata la escena, en el extremo izquierdo, el personaje sedente [Fig. 66-12F], del que podemos reconocer el pie derecho, calzado con unas sandalias, así como la rodilla derecha, flexionada y cubierta por un manto multicolor, en tonos pardos. El estado del mosaico nos impide saber con seguridad sobre qué tipo de mueble o soporte estaría instalado el personaje, aunque a partir del pequeño volumen de teselas negras que se localiza bajo el mismo, terminado en su base en ángulo recto, podría proponerse que se trata de un asiento con respaldo.

320. Aymard 1951: 204; Serv., *ad Aen.* 1.337: “*coturni sunt calciamenta etiam uenatoria, crura quoque uincientia, quorum quiuus utriusque aptus est pedi*”. En su comentario sobre Virgilio, Probo (*Ad Verg. G.* 2.8) se refiere a este calzado como el típico de los cazadores: “*cothurni sunt calceamentorum genera uenatorum, quibus crura etiam muniuntur, cuius calceamenti efigies est in simulacris Liberi et Dianae*”.

321. Aymard 1951: 18-19.

322. Dunbabin 1978: 49, 257, pl. 22; Aymard 1951: 235-293.

La vegetación reconocible en el cuadro –árbol escuálido, matorjos desnudos– apunta a que la escena se desarrolla en invierno, si bien la presencia de la golondrina sugeriría que nos encontramos ya en el tránsito a la primavera. La figura del ave posada en la rama del árbol trae inmediatamente a la memoria las imágenes que rodean al personaje central del mosaico de *Oceanos* en una de las *domus* de la Plaza de España en Écija, y en el que cabe además suponer una connotación de carácter estacional a la vista de las claras diferencias en la frondosidad de los árboles³²³. Por otra parte, el esquematismo y estilización con que se ha representado el árbol puede relacionarse directamente con los elementos vegetales presentes en el mosaico anejo de los Amores de Zeus, del *triclinium* de esta misma *domus*. También, en otros pavimentos musivos ecijananos, como los que aparecen en el Triunfo de Baco de la plaza de Santiago [Fig. 12], concretamente en las escenas de Orfeo y Narciso, obra de este mismo taller musivo astigitano, aunque en estos dos casos se han representado con mayor exuberancia³²⁴. Además, en tres de los semicírculos que rodean la escena central del mosaico del Rapto de Europa de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate³²⁵, donde figuran respectivamente una ménade con tirso y dos personajes masculinos del cortejo báquico con *nebrys*, siringa y *pedum*, en torno a los cuales se ubican unos matorrales o arbustos, o incluso arbolillos, de ejecución muy similar a la de nuestro mosaico. En fin, un arbusto de similar convencionalidad encontramos igualmente en la figura central de otro mosaico astigitano, muy fragmentado, procedente de una *domus* de la calle Cerro de la pólvora nº 9-11 y calle Maritorija³²⁶. Todos ellos son ejemplo de cómo un motivo ornamental específico puede permitir atribuir diferentes pavimentos musivos al mismo grupo de artesanos o a grupos vinculados entre sí por sus formas de trabajo, en este caso en la misma comunidad urbana astigitana.

En lo que se refiere a las piezas cobradas, no citaremos aquí los numerosos paralelos musivos existentes para el momento de la propia caza, o con los animales todavía en libertad, sino específicamente los relacionados con la escena que nos ocupa. Con respecto al gamo, contamos con testimonios textuales hispanos sobre la caza de cérvidos. Por ejemplo, en un ara marmórea dedicada a Diana, en su advocación de diosa de la caza, por un legado de la *Legio VII Gemina*, el texto inscrito refleja la actividad cinegética del personaje, mencionando a *caprae* (corzos) y *cerui* (ciervos)³²⁷. Marcial, por su parte, señala que se cazan *dammae* (gamos) en sus tierras tarraconenses de Laletania, precisando que se hacía con el auxilio de redes³²⁸. Aymard, el autor de referencia en materia cinegética, reflexiona sobre la introducción por parte de los romanos del gamo en Europa occidental, procedente de Europa Central u Oriental, en un estado de domesticación parcial, lo que encaja bien tanto con la cronología del mosaico que presentamos, como con la posible relevancia que se le quiere dar a la pieza en el pavimento musivo, acaso procedente de una reserva propiedad de la familia comitente³²⁹. En cuanto a la forma de acarrear el gamo, por parte de un solo personaje, y en lo que hemos podido documentar, constituye un *unicum*. En general, para piezas de mayor porte, como son los cérvidos, lo usual es que fueran porteados por dos personas, como se puede ver, por ejemplo, en el mosaico de la villa romana de East Coker, en el Museum of Somerset³³⁰.

323. *CMRE* XIV: nº45, 88-90, Figs. 79A y 79B.

324. *CMRE* XIV: nº8, 49-50, Fig. 15.

325. *CMRE* XIV: nº21, 59-60, Fig. 41.

326. *CMRE* XIV: nº57, 98, Fig. 91-92.

327. *CIL* II 2660 = *HEp* 2002, 317.

328. Mart. 1.49.23; cf. Aymard 1951: 67, 165, 212, 252, 353.

329. Aymard 1951: 18-19, 67, 98, 110, 113, 115, 212, 252, 353.

330. <https://somersetcollections.org.uk/object/ttncm-a-266/>, acceso: 24 de agosto de 2022.

Por su parte, respecto a la liebre, contamos con un buen número de paralelos para la representación de personajes sosteniendo un ejemplar. En contextos de retorno de la caza, contamos, por ejemplo, con el mosaico de la Maison de la Chasse de Utica³³¹; también, con el mosaico de la Maison de Bacchus de Djemila³³²; además, con una de las escenas del mosaico de la Pequeña Caza en la villa del Casale en Piazza Armerina, en la que encontramos un cazador barbado llevando una liebre en su mano izquierda y *uenabulum* en la derecha, al término de la caza³³³. También nos ofrecen imágenes similares las representaciones relacionadas con la vendimia³³⁴, como vemos en el mosaico del *Dominus Iulius* de Cartago, en el Museo Nacional del Bardo³³⁵, o en el mosaico con escenas de la vendimia de Cherchel³³⁶. En fin, tampoco está de más recordar la consideración de la carne de liebre como un manjar delicioso, una de las razones del aprecio de su caza en la Roma antigua, como podemos ver en textos de Marcial³³⁷.

A modo de conclusión sobre las piezas cobradas, también se puede señalar que la caza del gamo y de la liebre encajaría bien en las fechas invernales que proponemos para la escena, como relata expresivamente Virgilio, entre otros autores, al referirse a las actividades propias de esta estación: “(es el tiempo) de tender lazos a las grullas y redes a los ciervos y de perseguir las liebres orejadas; es el momento de herir los gamos...”³³⁸. Quizá quepa interpretar en este sentido la posible presencia del frío viento del norte, Aquilo / Bóreas, en el cuadro precedente del mosaico, tal como señala Marcial: “Pero cuando el canoso diciembre y la implacable bruma sopla con el ronco Aquilón, buscarás las soleadas costas de Tarragona y tu querida Laletania. Allí sacrificarás gamos enredados en finas redes y jabalíes de la tierra, y romperás a la astuta liebre con un fogoso corcel y dejarás los ciervos para el granjero”³³⁹.

En lo que se refiere a la composición y actitud de los personajes y animales presentes en el pavimento ecijano, nos remiten a escenas bien conocidas, como una de las representadas en el ya mencionado mosaico de la Pequeña Caza en la villa del Casale de Piazza Armerina, en este caso en relación con la presentación de ofrendas a Diana. Así, la posición del caballo en la escena siciliana sería muy similar a la que cabe reconstruir en el nuevo pavimento ecijano, con el cuerpo representado de tres cuartos, orientado a la derecha, mientras gira su cabeza, asido por las riendas, hacia el lado contrario.

331. Dunbabin 1978: 57, 62, Fig. 33.

332. Dunbabin 1978: 62, 76, 118, Fig. 45, 66.

333. Lavin 1963: Fig. 110; Carandini *et al.* 1982: 178 y Fig. 95, foglio XXIV; Dunbabin 1999: 133, Fig. 137.

334. Dunbabin 1978: 116-117, n. 27; *cf.* Hachlili 2009: 154-155.

335. Dunbabin 1978: 119-121, Fig. 109; Parrish 1979; Parrish 1984: 111-113 n° 9, pl. 15, 16b; Dunbabin 1999: 118-119, Fig. 122.

336. Dunbabin 1978: 116, Pl. D, Fig. 107.

337. Mart. 13.92.2: “*inter quadrupedes mattea prima lepus*”. “Hare coursing may be regarded a natural ingredient of Mediterranean life”, Akerström-Hougen 1974: 91.

338. Verg. *G.* 1.307-308. Trad. de T. A. Recio García; Aymard 1951: 115, 165, 353.

339. Mart. 1.49.19-26.

En cuanto a la posible representación sentada del *dominus* o *domina*, a la izquierda de nuestra composición, a quien se le ofrecen los resultados de la caza, evoca un ambiente como el del mosaico del *Dominus Iulius*, que muestra al señor y a la señora de la finca sentados junto a los edificios de su *uilla*, recibiendo los regalos de sus productos de temporada, una liebre entre ellos. Son conocidos los usos y convenciones visuales que se emplean en la iconografía romana, en general, y en los pavimentos musivos, en particular, de los asientos para marcar la diferenciación social y el rango estatutario: esclavos, sirvientes y dependientes, de pie; señores, damas, dueños de las mansiones y dignatarios, sentados³⁴⁰.

En definitiva, se trata del primer ejemplo de una escena relacionada con la caza dentro del amplio repertorio musivo de *colonia Augusta Firma*. La caza como motivo iconográfico en la musivaria se desarrolla especialmente desde comienzos del siglo III, particularmente en el norte de África e Italia, con notables ejemplos también en la península ibérica³⁴¹. Es precisamente la época de los Severos la que asiste a la decidida proyección del tema en la musivaria occidental, utilizando además una técnica expositiva centrada en la yuxtaposición de cuadros narrativos presentando diversos episodios de la cacería frente al uso de los *emblemata* propios del mundo helenístico³⁴². Con anterioridad, este tipo de escenas con ejemplos de la vida campestre y motivos de caza son poco frecuentes en la musivaria hispana, al contrario que en época tardorromana, donde este tema iconográfico será muy representado desde los tiempos severianos.

Lamentablemente la escena de nuestro pavimento está muy deteriorada, y nos impide poder profundizar en la idea del mensaje que el comitente del mosaico quería manifestar con el empleo de unas referencias iconográficas vinculadas con la caza, uno de los intereses característicos de la aristocracia y modelo de su ideal de vida, de su personalidad, su filosofía vital y su espíritu como clase social privilegiada y orgullosa: expresión de su estatus de riqueza y capacidad económica reflejadas gráficamente en la musivaria, ocupación de soberanos y dinastas, especialmente a partir del siglo III³⁴³. El empleo de este motivo iconográfico está también relacionado con la invocación a la buena fortuna, o *felicitas temporum* que da forma a los valores aristocráticos del *otium* de las clases acomodadas, uno de cuyos mejores reflejos se encuentra en sus grandes residencias. La *uirtus* del gran propietario se manifiesta por ejemplo en la actividad cinegética de la que se ufanan en tantos mosaicos en sus moradas los miembros de las clases dirigentes. Presentes este tipo de escenas en múltiples pavimentos de toda época, se difunden sin embargo notablemente en tiempos tardoimperiales, como símbolo del status social y de la práctica, por los grandes señores en sus propiedades, de la actividad cinegética, considerada como una de sus principales aficiones e igualmente concebida como uno de los más eficaces mecanismos identitarios de su clase social³⁴⁴. A través de las representaciones en el arte musivo de la caza como comportamiento

340. Bermejo 2018: 86-88.

341. En cualquier caso, las representaciones de escenas de caza, como en general ocurre con las de tipo costumbrista o de vida cotidiana, tampoco son muy numerosas en *Baetica*; cf. López Monteagudo & Neira 2010: 156-158

342. López Monteagudo 1991; Blázquez & López Monteagudo 1990: 61; Durán Penedo 2011: 315-316.

343. Morand 1994.

344. Aymard 1951; Lavin 1963; Levi 1971: 236-244; Dunbabin 1978: 46-64; Blázquez & López Monteagudo 1990; López Monteagudo 1991; Neira 2007: 267-270.

ritualizado, las elites dirigentes proyectan una imagen de poder y autorrepresentación de su valor en el ejercicio de su virtud, identificada con la victoria y el triunfo sobre los animales salvajes y como alegoría de la gloria triunfante, una ética de sentido heroico característica del comportamiento señorial del gran *dominus*, especialmente desde el siglo IV en adelante.

No obstante, lo poco conservado de la escena nos permite observar un tratamiento realista de las figuras, tanto animales o humanos, con detalles naturalistas extraídos de los intereses y la realidad cotidiana del comitente del pavimento, imbuido al parecer de las nuevas tendencias realistas que se propagan en la musivaria desde inicios del siglo III, particularmente en el periodo de los Severos, cuando se difunde la moda de la representación de temas tomados de la vida contemporánea³⁴⁵.

Habida cuenta de que no se trata propiamente de la representación de una *uenatio*, cabe preguntarse si se está plasmando aquí un episodio mitológico, siguiendo la tónica general de la decoración musiva de esta *domus* y el predominio de estos temas y narraciones en el panorama musivo provincial. En este caso, podría considerarse la posibilidad de relacionar la escena con el mito protagonizado por Atalanta y Meleagro, que suele ir combinado con escenas de caza³⁴⁶. Descartamos esta opción a la vista de que en la parte conservada del nuevo mosaico astigitano no aparece ningún indicio de la presencia del jabalí de Calidón, que debería ser uno de los ejes centrales de la composición. Además, los dos únicos personajes susceptibles de portar sus despojos ya acarrear sendos animales de poco porte que nada tienen que ver con el desarrollo de esta historia.

Otra opción que desechemos es que estemos ante una ceremonia como los “*honneurs du pied*” que algunas fuentes literarias e iconográficas grecorromanas recuerdan asociadas a la práctica más común y mejor atestiguada de dedicar a las divinidades de los santuarios rústicos la cabeza, defensas, dientes o cornamenta de los animales cazados³⁴⁷.

4.11. EL VERANO

En el módulo 13 volvemos al esquema geométrico general del resto del mosaico [Fig. 66-13]. Aunque muy dañado, podemos reconocer aquí el busto de un personaje femenino, de tres cuartos, con una hoz vuelta hacia dentro del recuadro, superpuesta sobre el hombro derecho de la figura [Fig. 82]. El vestido deja el hombro derecho al descubierto. Parece llevar un collar al cuello, de color azul intenso.

Se puede proponer que se trate de la personificación de *Aestas*, el Verano. En ese caso, por analogía con el personaje [Fig. 22-2] que vemos en el vecino mosaico de los Amores de Zeus, cabría esperar que las habituales espigas de cereal aparecieran tras su hombro izquierdo³⁴⁸.

345. Dunbabin 1978: 112, 114.

346. Apollod. 1.8.2-3; 3.9.2; Ov., *Met.* 8.270 ss., Hyg., *Fab.* 175.

347. Aymard 1951: 508-512; *Sch. Ar. Pl.* 943a-c; Chantry 2009: 342-343.

348. Sobre la iconografía relacionada con las estaciones, en general, y con el verano, en particular, *vid.* Abad 1990a; Abad 1990b; Dennert 2009; para *Hispania*, Rueda 2011: 161-162.

Contamos con numerosos paralelos para esta representación estereotipada, como ya se vio en el apartado correspondiente a las estaciones del vecino mosaico de los Amores de Zeus. En la misma Écija, podemos mencionar de nuevo el mosaico de la plaza de Santiago, donde la personificación de la estación estival lleva un manto de color azul que le cubre el hombro izquierdo, la hoz sobre el derecho y corona de espigas adornando la cabeza [Fig. 12]³⁴⁹; también, el mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes nº35, donde el eros que representa el verano sostiene una hoz en su mano diestra [Fig. 25]³⁵⁰. En Itálica, en el mosaico de las Estaciones Ibarra, el busto correspondiente, coronado de espigas, también presenta la hoz superpuesta al hombro derecho³⁵¹; por su parte, en el mosaico con Bustos Báquicos, vemos al Verano tocado con una corona cereal, con la hoz sobre su hombro diestro y la horquilla de aventar o biello sobre el siniestro³⁵². En fin, en el mosaico cordobés de Baco, donde *Aestas* está simbolizado en un busto de ropaje azulado cuya cabeza va coronada de amarillas espigas, con una hoz sobre el hombro izquierdo como símbolo asociado³⁵³.

Entre los paralelos africanos, citamos aquí por la similitud en la representación del instrumento agrícola el mosaico argelino de las Cuatro Estaciones de Aïn Babouche, con corona cereal y la hoz superpuesta sobre el hombro derecho³⁵⁴.

349. *CMRE* XIV: nº8, 48, Fig. 15.

350. *CMRE* XIV: nº32, 74, Fig. 64.

351. *CMRE* XIII: nº79, 83-84, Lám. XXVIII, Fig. 171.

352. *CMRE* II: nº3, 27-28, Lám. 11-13.

353. *CMRE* III: nº12, 30, Lám. 13.

354. Parrish 1984: nº4, 99-101 y Pl. 6 y 7b.

5.

ALGUNAS NOTAS FINALES

5.1. EL ESPACIO B, ¿UN SALÓN ABIERTO DE RECEPCIÓN?

Al oeste de la estancia identificada como *tablinum*, donde se localiza el mosaico del Sátiro-Sileno, se ubica un ámbito –denominado en el transcurso de su excavación, en 2002, Espacio B– que sufrió con mayor intensidad las afecciones de cronología andalusí y bajomedieval cristiana. Debido a la excavación de grandes fosas de acopio de materiales, destinados a la construcción de las estructuras defensivas de la plaza de Armas, solamente se ha conservado el muro [UEC-1222], que comparte con el *tablinum*, en cuyo extremo septentrional se abre un vano, con umbral de piedra caliza, que comunicaba ambos ámbitos. La tipología de este potente umbral, con la característica elevación hacia el exterior de la habitación para impedir la entrada de polvo o aguas pluviales, es la típica que encontramos en la *colonia*, en general, y en esta *domus*, en particular, cuando se da paso a un espacio abierto al aire libre, como se verifica en el conjunto del peristilo. Además, a diferencia del caso del *tablinum*, en este espacio no encontramos ningún vestigio de muro de cierre que lo separase del patio central de la vivienda, rebasando el mosaico [UEC-2019], hacia el norte, el punto donde debería encontrarse dicho muro. De este modo, cabe proponer que el denominado Espacio B se correspondería con un amplio salón, cubierto total o parcialmente, que se abriría al peristilo por su flanco meridional sin más separación del mismo que acaso un umbral corrido o alguna solución semejante.

De la decoración musiva de este Espacio B, únicamente se han conservado *in situ* sendos fragmentos del pavimento [UEC-1219]. La parte de mosaico que se conserva adosada al muro [UEC-1222] [Fig. 4], representa una cenefa perimetral a base de roleos vegetales, diferentes en este caso de los que decoraban el corredor perimetral del peristilo, enmarcada por una línea roja [Fig. 83]. Aquí se detecta, como también en otros pavimentos de la *domus*, una reparación de época, que no se preocupa de reproducir dicha línea. En el otro fragmento musivo que ha llegado hasta nosotros, se pueden apreciar restos de dos tondos rodeados por una trenza policroma de dos cabos. El tondo norte contiene la representación de una figura femenina prácticamente desnuda, apenas cubierta por unos paños vaporosos que le cuelgan por la espalda y cubren también parte de las piernas, dejando el torso al descubierto. En función de lo conservado y de la actitud de la figura, con el brazo derecho levantado y las piernas en movimiento, ésta puede identificarse fácilmente con una bacante o ménade en plena danza, acorde con el ambiente dionisiaco presente en otras estancias de la casa [Fig. 84]. En el otro círculo apenas es posible apreciar la presencia de una rama³⁵⁵.

355. El fragmento de la ménade se encuentra en el Museo Histórico Municipal, en proceso de restauración. *Vid. CMRE XIV: n°35, 81, Figs. 68-69.*

5.2. CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS

En un reciente trabajo, I. Mañas ha sintetizado las características principales de la producción musivaria hispana entre los siglos II y primera mitad del III³⁵⁶: predilección por los diseños polícromos frente a los pavimentos bícromos en blanco y negro de la etapa anterior, alineada con el gusto itálico de los comitentes, composiciones centralizadas en torno a hexágonos u octógonos, compartimentación de la superficie pavimental en pequeños espacios cuadrangulares, también hexagonales u octogonales, asociados a decoración geométrica o vegetal, siendo en esta última preferidos los diseños a base de trenzas, nudos de salomón, peltas y formas vegetales esquematizadas. Como se ha visto a lo largo de las líneas precedentes, gran parte de estos presupuestos se cumplen en el caso del mosaico que presentamos, lo cual ya en principio nos ofrece una primera aproximación a la delimitación cronológica de este pavimento.

Los mosaicos presentados en este trabajo ilustran la interesante cuestión sobre la pavimentación como elemento jerarquizador del espacio doméstico, además de como indicador del movimiento y marcador decorativo del uso del espacio, tal como señala acertadamente I. Mañas³⁵⁷. Así, vemos un notable contraste entre espacios de paso, como el atrio, y algunas estancias secundarias, que presentan una sobria pavimentación de calcarenita apisonada con mortero de cal y arena, y los ricos mosaicos que se presentan aquí, correspondientes a espacios de recepción y representación.

Cabe interpretar como áreas destinadas a la instalación del mobiliario aquellas con presencia exclusiva de patrones geométricos. Éstas serían tanto la “L” de cubos tridimensionales del mosaico de los Amores de Zeus en el *triclinium*, como la parte trasera de la estancia decorada con el pavimento del Sátiro-Sileno, que identificamos como *tablinum*, donde a partir de los indicios conservados podemos reconstruir un gran recuadro con decoración geométrica. También, en el corredor septentrional del peristilo, que nos sugiere el uso estacional de esta zona, acaso como comedor de verano. Hay que señalar que tanto en el mosaico del *triclinium* como en el corredor norte se aprecia un mayor desgaste de uso, con marcas puntuales de deterioro que indican la presencia de patas de muebles.

En el caso del *triclinium* resulta especialmente evidente el efecto que se pretendía producir en los comensales, ya que la orientación de las escenas del panel central convergen hacia el ángulo donde se instalaban los *lecti*, algo especialmente visible en el caso de las figuras de las estaciones ubicadas en los ángulos, cuyas representaciones no miran hacia el interior del panel principal, como suele ser habitual.

En lo que se refiere específicamente al peristilo, hay que señalar que llama la atención la presencia de paneles figurados, especialmente el del retorno de la caza, en zonas eminentemente de paso, algo que parece más bien propio de la parte oriental del Imperio, como se puede ver en la Casa de Dioniso en Nea Paphos³⁵⁸.

No se observa una lógica discursiva en el conjunto iconográfico conservado. Los vientos no ocupan una posición definida dentro del conjunto, como podrían ser los habituales ángulos, que tampoco están ocupados por las estaciones, tal como evidencia la presencia de un Dioscuro en el ángulo noroeste. Se alternan indistintamente vientos, astros, planetas y personajes mitológicos.

356. Mañas 2019: 154-155.

357. Mañas 2007-2008: 93-99.

358. Mañas 2007-2008: 94.

Vemos cómo concurren en esta *domus*, en época severiana, diferentes talleres musivos, ejecutando obras de una temática similar, aunque aportando sus propios puntos de vista y recursos iconográficos, que son diferentes en los casos analizados. Sí podemos afirmar, una vez más, que se puede proponer una presencia estable o, como mínimo, prolongada, de la *officina* que ejecuta el mosaico de los Amores de Zeus y otros pavimentos astigitanos, como los ya mencionados Triunfo de Dioniso de la plaza de Santiago, el de Briseida de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate y el mosaico de Cubos de la plaza de España. Se suscita así, una vez más, la sugerente cuestión de la itinerancia de estos artesanos por las principales ciudades y *uillae* de *Baetica*, así como de la circulación de cartones de los modelos representados, tal como han llamado la atención L. Neira³⁵⁹ e I. Mañas³⁶⁰ en documentados trabajos sobre el particular.

5.3. CRONOLOGÍA

El estudio de los repertorios cerámicos recuperados en las sucesivas excavaciones arqueológicas realizadas en la *Domus I*, junto con las relaciones estratigráficas de las estructuras documentadas, nos permite acotar con precisión la cronología de los pavimentos que se han presentado en las páginas precedentes. Como punto de partida, podemos establecer que la decoración musiva de la *domus* se corresponde con la renovación general acometida en la casa en época severiana, vinculada a la transformación urbanística de este sector de la ciudad, que incluyó, por ejemplo, la reparación y mejora del suministro de agua³⁶¹.

Ya en la campaña de excavaciones de 2001-2002, propusimos una cronología para estas estructuras domésticas en el siglo III³⁶², sin que los materiales registrados nos permitieran establecer mayores precisiones. Será más adelante, en 2014-2015, con ocasión del descubrimiento del mosaico de los Amores de Zeus, cuando nueva evidencia posibilitará avanzar en la adscripción cronológica de la reforma de la *domus* y, consiguientemente, de su decoración musiva. Así, además de las cuestiones estilísticas que se podían deducir de la caracterización de los diferentes personajes que aparecían en este excepcional mosaico, que se han expuesto en los apartados anteriores, el principal indicio directo de la datación del pavimento de los Amores de Zeus [UEC-15219] lo aportaban los materiales cerámicos recuperados en su subbase [UEC-15244] y en el nivel de relleno situado inmediatamente debajo de la misma [UED-15275]. En este caso, teniendo especialmente en cuenta la presencia de *sigillata* africana, se podía situar la construcción de la estancia a partir de la segunda mitad del siglo II d. C., en función de los paralelos tipológicos conocidos. Partiendo del *terminus post quem* que aportaba el estudio ceramológico y considerando los temas representados, así como los paralelos iconográficos y estilísticos del mosaico, situamos la ejecución de este pavimento ya en época severiana³⁶³.

Será poco antes de escribirse estas líneas, con motivo de una intervención de diagnóstico y conservación realizada sobre los mosaicos y pinturas murales de la *Domus I*³⁶⁴ cuando, en el transcurso

359. Neira 2019; Neira 2020.

360. Mañas 2010: 124-125; Mañas 2011.

361. Ordóñez & García-Dils 2021.

362. García-Dils *et al.* 2005: 397.

363. García-Dils & Ordóñez 2019: 47.

364. La intervención, desarrollada en junio de 2022, será dirigida por la conservadora-restauradora Delia Eguiluz, contando en su equipo con las especialistas Sandra Caballero y Adriana Molina.

de la intervención arqueológica aparejada a la misma³⁶⁵, tendremos la feliz oportunidad de recuperar reveladores materiales cerámicos sellados bajo los niveles estratigráficos correspondientes a la construcción del ninfeo y el mosaico. La evidencia cerámica, especialmente las marcas sobre ánforas Dr. 20 y Keay 16, nos permitirán afinar todavía más las cronologías propuestas anteriormente, situando la reforma general de la *domus* en torno a los años del gobierno de Alejandro Severo (222-235 d. C.). Esta cronología casa bien con el panel principal del peristilo, dedicado a la caza, tema que, como señala G. López Monteagudo se introduce en Occidente en tiempo de los Severos³⁶⁶.

365. La actuación arqueológica será dirigida por Joan Oller, en el marco del programa de actuaciones coordinado por el director del recinto arqueológico, Sergio García-Dils.

366. López Monteagudo 1991: 499.

6.

BIBLIOGRAFÍA

6.1. OBRAS GENERALES

- CMGR II = Henri Stern, Marcel Le Glay (eds.) 1975. *La mosaïque gréco-romaine. Actes du IIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique. Vienne (30 août-4 septembre 1971)*. Paris.
- CMGR IX = Hélène Morlier (ed.) 2005. *Actes du IXe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale. Rome, École française / Palazzo Altemps (5-10 novembre 2001)*. Roma.
- CMGR X = Virgílio Hipólito Correia (ed.) 2011. *O mosaico romano nos centros e nas periferias. Originalidades, influências e identidades. Actas do X Colóquio Internacional da Associação Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo (AIEMA). Museu Monográfico de Conimbriga (29 de Outubro a 3 de Novembro de 2005)*. Conimbriga.
- CMRE I = Antonio Blanco Freijeiro 1978: *Corpus de Mosaicos de España I. Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid.
- CMRE II = Antonio Blanco Freijeiro 1978: *Corpus de Mosaicos de España II. Mosaicos romanos de Itálica (I). Mosaicos conservados en colecciones públicas y privadas de la ciudad de Sevilla*. Madrid.
- CMRE III = José M.^a Blázquez Martínez 1981. *Corpus de Mosaicos de España III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid.
- CMRE IV = José M.^a Blázquez Martínez 1982. *Corpus de Mosaicos de España IV. Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*. Madrid.
- CMRE V = José M.^a Blázquez Martínez 1982. *Corpus de Mosaicos de España V. Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*. Madrid.
- CMRE VII = José M.^a Blázquez Martínez y M.^a Ángeles Mezquíriz Irujo 1985. *Corpus de Mosaicos de España VII. Mosaicos romanos de Navarra*. Madrid.
- CMRE VIII = José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo, M.^a Luz Neira Jiménez y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz 1989. *Mosaicos romanos de Lérida y Albacete*. Madrid.
- CMRE IX = José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo, M.^a Luz Neira Jiménez y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz 1989. *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- CMRE XIII = Irene Mañas Romero 2011. *Corpus de Mosaicos Romanos de España XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)*. Madrid-Sevilla.

- CMRE XIV = Sebastián Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo y Sergio García-Dils de la Vega 2017. *Corpus de Mosaicos Romanos de España XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)*. Madrid-Écija.
- CMRP II.2 = Janine Lancha, Cristina Fernandes de Oliveira 2013. *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, II. Conventus Pacensis, 2. Algarve Este*. Faro.
- EAA = AA.VV. 1958-. *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*.
- Dar.-Sag. = Charles Victor Daremberg y Edmond Saglio (eds.) 1877-1919. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. Paris.
- LIMC = AA.VV. 1981-. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.
- PPM = Giovanni Pugliese Carratelli (ed.) 1990-1999. *Pompei. Pitture e Mosaici*. Roma.
- RE = August Friedrich Pauly, Georg Wissowa y Wilhelm Kroll (eds.) 1893-1980. *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart.

6.2. BIBLIOGRAFÍA POR AUTORES

- ABAD 1990a: Lorenzo Abad Casal. "Kairoi / Tempora anni". *LIMC* V.1, pp. 891-920 y *LIMC* V.2, pp. 576-596.
- ABAD 1990b: Lorenzo Abad Casal. "Iconografía de las estaciones en la musivaria romana". En *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990*. Guadalajara, pp. 11-28.
- AKERSTRÖM-HOUGEN 1974: Gunilla Akerström-Hougen. *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography*. Stockholm.
- ARCE 1986: Javier Arce. "Dyonisus-Bacchus in Roman Spain". En Lilly Kahill, Christian Augé y Pascale Linant de Bellefonds. *Iconographie classique et identités régionales*. Athenes-Paris, pp. 167-173.
- AUGÉ & LINANT DE BELLEFONDS 1986: Christian Augé & Pascale Linant de Bellefonds. "Dionysos (in periphéria orientali)". *LIMC* III.1, pp. 514-531 y *LIMC* III.2, pp. 406-419.
- AVEZOU 1919: Charles Avezou. "Tympanum". *Dar.-Sag.*, pp. 559-566.
- AYMARD 1951: Jacques Aymard. *Les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*. Paris.
- BALIL 1989: Alberto Balil Illana. "Algunos mosaicos de tema mitológico". *BSAAV* 55, pp. 113-145.
- BALMELLE & BRUN 2005: Catherine Balmelle y Jean-Pierre Brun. "La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine". *CMGR* IX, pp. 899-912.
- BALMELLE & DARMON 2017: Catherine Balmelle, Jean-Pierre Darmon. *La mosaïque dans les Gaules Romaines*. Paris.

- BALMELLE *et al.* 1985: Catherine Balmelle, Michèle Blanchard-Lemée, Jeannine Cristophe, Jean-Pierre Darmon, Anne-Marie Guimier-Sorbets, Henri Lavagne, Richard Prudhomme, Henri Stern. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine I*. Paris.
- BARATTA 2001: Giulia Baratta. *Il culto di Mercurio nella Penisola Iberica*. Barcelona.
- BASGELEN & ERGEÇ 2000: Nezhil Başgelen, Rifat Ergeç. *Belkıs/Zeugma. Halfeti. Rumkale. A Last Look at History*. Istanbul.
- BECATTI 1961: Giovanni Becatti. *Scavi di Ostia, Vol. 4. Mosaici e pavimenti marmorei*. Roma.
- BECATTI 1975: Giovanni Becatti. “Alcune caratteristiche del mosaico policromo en Italia”. *CMGR II*, pp. 173-192.
- BELIS 2016: Alexis Belis. *Roman Mosaics in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles.
- BERMEJO 2018: Jesús Bermejo Tirado. “La representación de la servidumbre en los mosaicos romanos”. En José M.^a Álvarez Martínez, M.^a Luz Neira Jiménez (coords.). *Estudios sobre mosaicos romanos. Dimas Fernández-Galiano In memoriam*. Madrid, pp. 73-98.
- BERMOND 1958: Giovanna Bermond Montanari. “Antiope. 2”. *EAA I*, p. 436.
- BESCHAOUCH 1966: Azedine Beschouch. “La mosaïque de chasse à l’amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie”. *CRAI* 1966, pp. 134-157.
- BESCHAOUCH 1987: Azedine Beschouch. “A propos de la mosaïque de Smirat”. En Attilio Mastino (ed.). *L’Africa romana. Atti del IV convegno di studio. Sassari, 12-14 dicembre 1986*. Sassari, pp. 677-689.
- BIANCO 1960: Vera Bianco. “Dioscuri”. *EAA III*, pp. 122-127.
- BLANC & GURY 1990: Nicole Blanc y Françoise Gury. “Étude typologique des corbeilles de vendange sur les sculptures de Gaule romaine”. En *Archéologie de la vigne et du vin. Actes du Colloque*. Paris, pp. 31-56.
- BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1995: Michèle Blanchard-Lemée, Mongi Ennaïfer, Hédi Slim y Latifa Slim. *Sols de l’Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*. Paris.
- BLÁZQUEZ 1984: José M.^a Blázquez Martínez. “Mosaicos báquicos en la península ibérica”. *AEspA* 57, pp. 69-95.
- BLÁZQUEZ 1993: José M.^a Blázquez Martínez. “Temas de mitología pagana en iglesias cristianas del Oriente”. En José M.^a Blázquez Martínez. *Mosaicos romanos de España*. Madrid, pp. 551-562.
- BLÁZQUEZ 1996: José M.^a Blázquez Martínez. “Técnicas agrícolas representadas en los mosaicos del Norte de África”. En Mustapha Khanoussi, Paola Ruggeri y Cinzia Vismara (eds.). *L’Africa romana. Atti dell’XI convegno di studio. Cartagine, 15-18 dicembre 1994*. Ozieri, pp. 517-528.
- BLÁZQUEZ 2008: José M.^a Blázquez Martínez, “Der Einfluss der Mosaiken des vorderen Orients auf hispanische Mosaiken am Ende der Antike”. *JMR* 1-2, pp. 7-31.

- BLÁZQUEZ & LÓPEZ MONTEAGUDO 1990: José M.^a Blázquez Martínez y Guadalupe López Monteagudo. "Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza". En *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990*. Guadalajara, pp. 59-88.
- BLÁZQUEZ *et al.* 1986: José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo, M.^a Luz Neira Jiménez y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "La mitología en los mosaicos hispano-romanos". *AEspA* 59, pp. 101-161.
- BLÁZQUEZ *et al.* 2004: José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor". *Antigüedad y Cristianismo* 21, pp. 277-371.
- BOLAÑOS 2019: Alberto Bolaños Herrera. *Carmina Latina Epigraphica de la Galia Narbonense. Edición y estudio*. Tesis doctoral. Sevilla.
- BOUCHER 1988: Stéphanie Boucher. "Bacchus (in periferia occidentali)". *LIMC* IV-1, pp. 908-923.
- BRAEMER 1990: François Braemer. "L'iconographie de la grappe de raisin". En *Archéologie de la vigne et du vin. Actes du Colloque*. Paris, pp. 71-75.
- BRUN & BALMELLE 2004: Jean-Pierre Brun y Catherine Balmelle. "Les derniers vignobles de l'Antiquité". En Jean-Pierre Brun, Matthieu Poux y André Tchernia (eds.). *Le Vin. Nectar des Dieux. Génie des Hommes*. Gollion, pp. 310-318.
- BRUN & TCHERNIA 2004: Jean-Pierre Brun y André Tchernia. "Vendanges et vinification". En Jean-Pierre Brun, Matthieu Poux y André Tchernia (eds.). *Le Vin. Nectar des Dieux. Génie des Hommes*. Gollion, pp. 232-249.
- BRUN 2003: Jean-Pierre Brun. *Le vin et l'huile dans la Méditerranée antique. Viticulture, oléiculture et procédés de fabrication*. Paris.
- BRUN 2004: Jean-Pierre Brun. *Archéologie du vin et de l'huile dans l'Empire romain*. Paris.
- BRUN 2005: Jean-Pierre Brun. *Archéologie du vin et de l'huile en Gaule romaine*. Paris.
- BUDDE 1969: L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien. Band I. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*. Recklinghausen.
- CARANDINI *et al.* 1982: Andrea Carandini, Andreina Ricci y Mariette de Vos. *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico al tempo di Constantino*. Palermo.
- CARTAYA 2001: Juan Cartaya Baños. "Mosaicos romanos de Carmona". *Carmona romana*. Sevilla, pp. 293-309.

- CHAILLAN 1919: Marius Chaillan. "Les fouilles de Pèbre (Var). Découverte d'une mosaïque avec inscription et personnages". *Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques* 1919, pp. 259-265.
- CHANTRY 2009: M. Chantry. *Scholies anciennes aux Grenouilles et au Ploutos d'Aristophane*. Paris.
- CONTICELLO 1961: Baldassare Conticello. "Icaro". *EAA* IV, p. 81.
- CRESSEDÌ 1960: Giulio Cressedi. "Danae". *EAA* III.1, pp. 1-2.
- DALL'AGLIO & DE MARIA 1994-1995: Pier Luigi Dall'Aglio y Sandro De Maria. "Scavi nella città romana di Suasa. Seconda relazione preliminare (1990-1995)". *Picus* 14-15, pp. 75-232.
- DASZEWSKI & MICHAELIDES 1988a: Wiktor Andrzej Daszewski y Demetrios Michaelides. *Guide to the Paphos Mosaics*. Nicosia.
- DASZEWSKI & MICHAELIDES 1988b: Wiktor Andrzej Daszewski y Demetrios Michaelides. *Mosaic Floors in Cyprus*. Ravenna.
- DE MARINIS & PACI 2000: Giuliano de Marinis y Gianfranco Paci (eds.). *Atlante dei Beni Culturali dei Territori di Ascoli Piceno e Fermo. Beni archeologici*. Ascoli Piceno.
- DENNERT 2009: Martin Dennert. "Kairoi / Tempora anni". *LIMC* Suppl. 1, pp. 302-303 y *LIMC* Suppl. pp. 2, 146.
- DESSALES 2013: Hélène Dessales. *Le partage de l'eau. Fontaines et distribution hydraulique dans l'habitat urbain de l'Italie romaine*. Roma.
- DETIENNE 2000: Marcel Detienne. *Dioniso a cielo aperto*. Roma.
- DUNBABIN 1978: Katherine M. D. Dunbabin. *The Mosaics of North Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Oxford.
- DUNBABIN 1999: Katherine M. D. Dunbabin. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge.
- DUNBABIN 2010: Katherine M. D. Dunbabin. *The Roman banquet. Images of conviviality*. Cambridge.
- DURAN KREMER 2011: Maria de Jesús Duran Kremer. "Algumas considerações sobre a representação das estações do ano em mosaicos da Península Ibérica". *CMGR* X, pp. 189-202.
- DURÁN PENEDO 2008: Mercedes Durán Penedo. "Dirce y Antiope: dos imágenes de valores contrapuestos del ciclo tebano en los mosaicos hispano-romanos". En *L'Africa romana. Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi. Atti del XVII convegno di studio. Sevilla, 14-17 dicembre 2006*. Roma, pp. 1299-1322.
- DURÁN PENEDO 2011: Mercedes Durán Penedo. "Pervivencia de motivos campestres en la iconografía musiva hispana de los siglos I al III d. C.". *CMGR* X, pp. 303-321.
- ESCHER 1904: Jakob Escher-Bürkli. "Danae". *RE* 4, coll. 2084-2087.
- FERDI 2005: Sabah Ferdi. *Corpus des mosaïques de Cherchel*. Paris.
- FERNÁNDEZ-GALIANO 1984: Dimas Fernández-Galiano Ruiz. *Complutum II. Mosaicos*. Madrid.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ 1997: Fernando Fernández Gómez. "Excavaciones de urgencia del Museo Arqueológico de Sevilla en la ciudad de Écija". *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara"* 1, pp. 75-97.

- FISCHER 2010: Rainer Fischer. "Die wechselvolle Geschichte zweier römischer Mosaiken aus Diekirch". En *Empreintes. Annuaire du Musée national d'histoire et d'art* 3, pp. 68-79.
- FOUCHER 1979: Louis Foucher. "L'enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques". *AntAfr* 14, pp. 155-168.
- FOUCHER 2002: Louis Foucher. "Le calendrier de Thysdrus". *AntAfr* 36, pp. 63-108.
- FRANKEN 2007: Norbert Franken. "Vexierbilder – Umkehrbilder – Wendeköpfe. Zu einem innovativen Phänomen der hellenistischen Bildkunst". *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 76, pp. 121-128.
- GARCÍA-DILS 2003: Sergio García-Dils de la Vega. *Intervención Arqueológica Puntual en la Plaza de Armas del Alcázar de Écija. Memoria anual. Campaña 2001-2002*. Informe inédito depositado en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- GARCÍA-DILS 2015: Sergio García-Dils de la Vega. *Colonia Augusta Firma Astigi. El urbanismo de la Écija romana y tardoantigua*. Sevilla.
- GARCÍA-DILS & ORDÓÑEZ 2019: Sergio García-Dils de la Vega y Salvador Ordóñez Agulla. *El mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas de Écija. Un nuevo pavimento musivo de colonia Augusta Firma. Écija*.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2004: Sergio García-Dils de la Vega, Pedro Sáez Fernández, Salvador Ordóñez Agulla y Enrique García Vargas. "Plaza de Armas de Écija. Recuperación de un espacio urbano marginal". En *Actas del 2º Congreso Internacional sobre Fortificaciones. Conservación y difusión de entornos fortificados (Alcalá de Guadaíra, 2003)*. Alcalá de Guadaíra, pp. 63-77.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2005: Sergio García-Dils de la Vega, Pedro Sáez Fernández y Salvador Ordóñez Agulla. "Motivo iconográfico excepcional en un mosaico báquico de Astigi (Écija, Sevilla)". *Habis* 36, pp. 389-406.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2009: Sergio García-Dils de la Vega, Salvador Ordóñez Agulla y Oliva Rodríguez Gutiérrez. "La casa del *Oscillum* en Astigi. Aspectos edilicios". En Rosario Cruz-Auñón Briones y Eduardo Ferrer Albelda (coords.). *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar Acosta Martínez*. Sevilla, pp. 521-544.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2011: Sergio García-Dils de la Vega, Guadalupe López Monteagudo, Salvador Ordóñez Agulla, Manuel Buzón Alarcón y Carmen Romero Paredes. "Mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Últimos hallazgos". *CMGR* X, pp. 771-786.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2016: Sergio García-Dils de la Vega, Ana Santa Cruz Martín y Cristina Cívico Lozano. *Intervención Arqueológica Puntual en la plaza de Armas del Alcázar Real de Écija. Memoria preliminar. Campaña 2015-2016*. Informe inédito depositado en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- GASPARRI 1986: Carlo Gasparri. "Bacchus". *LIMC* III.1, pp. 540-566 y *LIMC* III.2, pp. 428-456.

- GASPARRI & VENERI 1986: Carlo Gasparri & Alina Veneri. "Dionysos". *LIMC* III.1, 414-514 y *LIMC* III.2, 296-406.
- GELSOMINI 1996-1997: Maria Stefania Gelsomini. "Sul mosaico sentinate con Aión conservato nella Glittoteca di Monaco". *Picus* 16-17, pp. 75-114.
- GERMAIN-WAROT 1969: Suzanne Germain-Warot. *Inventaire des mosaïques de Timgad*. Paris.
- GESZTELYI 1981: Tamás Gesztelyi. "Tellus-Terra Mater in der Zeit des Prinzipats". *ANRW* 17.2, pp. 429-456.
- GHISELLINI 1994: Elena Ghisellini. "Tellus". *LIMC* VII.1, pp. 879-889.
- GÓMEZ PALLARÉS 1997: Joan Gómez Pallarés. *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*. Roma.
- GONDICAS 1990: Dimitri Gondicas. "Ikarios I". *LIMC* V.1, pp. 645-647.
- GONZENBACH 1961: Victorine von Gonzenbach. *Die römischen Mosaiken der Schweiz*. Basel.
- GROS 2001: Pierre Gros. *L'architecture romaine. Du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. 2. Maisons, palais, villas et tombeaux*. Paris.
- GURY 1986: Françoise Gury. "Castores". *LIMC* III.1, pp. 608-635 y *LIMC* III.2, pp. 489-503.
- GURY 1994: Françoise Gury. "Selene, Luna". *LIMC* VII.1, pp. 706-715 y *LIMC* VII.2, pp. 524-529.
- HACHLILI 2009: Rachel Hachlili. *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends*. Leiden-Boston.
- HANFMANN 1951: George M. A. Hanfmann. *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. Cambridge Ma.
- HEEG 1914: Joseph Heeg. "Ikarios I". *RE* XVII, coll. 973-975.
- HERMARY 1986: Antoine Hermary. "Dioskouroi". *LIMC* III.1, pp. 567-593.
- HONIKEL 2021: Anna-Laura Honikel. "Mérida revisited. Neue Untersuchungen zu den sog. kosmologischen Mosaik in Mérida". *Madriider Mitteilungen* 62, pp. 477-511.
- ILLINGWORTH 1810: Cayley Illingworth. *A Topographical Account of the Parish of Scampton, in the County of Lincoln*. London.
- KAHIL *et al.* 1992: Lilly Kahil, Noëlle Icard-Gianolio, Pascale Linant de Bellefonds. "Leda". *LIMC* VI.1, pp. 231-246.
- KYLE 1960: Meredith Phillips Kyle. "Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily". *The Art Bulletin* 42.4, pp. 243-262.
- LANCHA 1985: Janine Lancha. "La mosaïque d'Océan découverte à Faro (Algarve)". *Conimbriga* 24, pp. 151-175.
- LANCHA 2003: Janine Lancha. "Découvertes à Écija". *Archéologia* 398, pp. 46-55.

- LANCHA 2008: Janine Lancha. "O mosaico do Oceano, o único mosaico figurativo de Ossonoba/Faro". En Juan Manuel Campos Carrasco, Antonio Fernández Ugalde, Sergio García-Dils de la Vega, Águeda Gómez Rodríguez, Janine Lancha, Cristina Oliveira, Francesc-Josep de Rueda Roigé, Nuria de la O Vidal Teruel. *A rota do mosaico romano. O sul da Hispânia (Andaluzia e Algarve) / La ruta del mosaico romano. El sur de Hispania (Andalucía y Algarve)*. Lisboa, pp. 75-84.
- LANCHA 2011: Janine Lancha. "La mosaïque à sujets bachiques de la Plaza de Santiago à Écija (Séville): un programme iconographique exceptionnel replacé dans son contexte local". *CMGR X*, pp. 803-825.
- LAVIN 1963: Irving Lavin. "The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style". *Dumbarton Oaks Papers XVII*, pp. 79-286.
- LETTA 1988: Cesare Letta. "Helios - Sol". *LIMC IV.1*, pp. 592-625 y *LIMC IV.2*, pp. 366-385.
- LEVI 1963: Doro Levi. "Mosaico". *EAA V*, pp. 209-240.
- LEVI 1971: Doro Levi. *Antioch mosaic pavements*. Princeton.
- LIGIOS 1996: Maria Antonietta Ligios. *Interpretazione giuridica e realtà economica dell'Instrumentum Fundi tra il I sec. a. C. e il III sec. d. C.* Napoli.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1991: Guadalupe López Monteagudo. "La caza en el mosaico grecorromano. Iconografía y simbolismo". *Antigüedad y Cristianismo* 8, pp. 497-512.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1993: Guadalupe López Monteagudo. "Modelos clásicos para las pinturas de San Isidoro de León". En *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español. Madrid, 15-18 de diciembre de 1992. Actas*. Madrid, pp. 25-35.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1994: Guadalupe López Monteagudo. "Representaciones de ciudades en mosaicos romanos del Norte de África". En Attilio Mastino y Paola Ruggeri (eds.). *L'Africa romana. Atti del X convegno di studio. Oristano, 11-13 dicembre 1992*. Sassari, pp. 1241-1257.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1998: Guadalupe López Monteagudo. "El mito de Perseo en los mosaicos hispanorromanos. Particularidades hispanas". *ETF II.11*, pp. 435-492.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2003: Guadalupe López Monteagudo. "Representaciones de la ninfa Cirene en los mosaicos romanos". *Convegno Internazionale di Studio su Cirene e la Cirenaica*. Roma, pp. 319-332.

- LÓPEZ MONTEAGUDO 2006: Guadalupe López Monteagudo. “Lo provincial y lo original en los mosaicos romanos. Original versus provincial”. *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso. Vol. II.* Córdoba, pp. 271-292
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2007: Guadalupe López Monteagudo. “El aceite en el arte antiguo”. En José M.^a Blázquez Martínez y José Remesal Rodríguez (eds.). *Estudios sobre el monte Testaccio (Roma) IV.* Barcelona, pp. 433-520.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2008: Guadalupe López Monteagudo. “La imagen opuesta o antitética en el arte romano. Algunos ejemplos musivos”. En Eugenio La Rocca, Pilar León-Castro Alonso y Claudio Parisi Presicce (eds.). *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich.* Roma, pp. 255-268.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2014: Guadalupe López Monteagudo. “El mosaico de los Amores de Cástulo”. *Siete Esquinas* 6, pp. 117-125.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2015: Guadalupe López Monteagudo. *Los mosaicos de la Plaza de la Encarnación. Roma en Sevilla.* Sevilla.
- LÓPEZ MONTEAGUDO & NEIRA 2010: Guadalupe López Monteagudo y M.^a Luz Neira Jiménez. “Mosaico”. En Pilar León-Castro Alonso (ed.). *Arte romano de la Bética. III.* Sevilla, pp. 16-189.
- LÓPEZ MONTEAGUDO & SAN NICOLÁS 1995: Guadalupe López Monteagudo y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo”. *ETF* II,8, pp. 383-438.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ 1990: Concepción López Rodríguez. “Traducción de Europa, poema de Moschos de Sicilia. Traducción del Canto Fúnebre en honor de Adonis, poema de Bión”. *Florentia Iliberritana* 1, pp. 213-217.
- LUZÓN 1972: José M.^a Luzón Nogué. “Mosaico de Tellus en Itálica”. *Habis* 3, pp. 291-295.
- LYSONS 1797: Samuel Lysons. *An Account of Roman Antiquities Discovered at Woodchester in the County of Gloucester.* London.
- MAFFRE 1986: Jean-Jacques Maffre. “Danae”. *LIMC* III.1, pp. 325-337 y *LIMC* III.2, pp. 243-249.
- MANACORDA 2002: Daniele Manacorda. “Populonia, le Logge: I bolli laterizi”. Franco Cambi y Daniele Manacorda (eds.). *Materiali per Populonia. Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, sez. Archeologia.* Firenze, 125-143.
- MANACORDA 2004: Daniele Manacorda. “Una scena di naufragio a Populonia”. *L'Archeologo subacqueo* 10.3. Accesible en <http://www.bibar.unisi.it/sites/www.bibar.unisi.it/files/testi/testiedipuglia/archeologo%2030.pdf>.

- MAÑAS & VARGAS 2007: Irene Mañas Romero y Sebastián Vargas Vázquez. “Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de la Estación y de la Torre de Benagalbón”. *Mainake* 29, pp. 315-338.
- MAÑAS 2007-2008: Irene Mañas Romero. “El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico”. *AnMurcia* 23-24, pp. 89-117.
- MAÑAS 2010: Irene Mañas Romero. *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla). Un estudio arqueológico*. Oxford.
- MAÑAS 2011: Irene Mañas Romero. “La creación de la escuela musivaria del Guadalquivir: modelos itálicos e interpretación regional”. En Trinidad Nogales e Isabel Rodà (eds.). *Roma y las provincias: modelo y difusión, vol. II*. Roma, pp. 635-641.
- MAÑAS 2019: Irene Mañas Romero. “La musivaria en la Hispania romana”. En Elena H. Sánchez López y Macarena Bustamante-Álvarez (eds.). *Arqueología romana en la península ibérica*. Granada, pp. 149-164.
- MATZ 1969: Friedrich Matz. *Die dionysischen Sarkophage*. Berlin.
- MEANA *et al.* 1998: M.^a José Meana, José Ignacio Cubero Salmerón y Pedro Sáez Fernández. *Geopónica o extractos de agricultura de Casiano Baso*. Madrid.
- MERCHÁN 2015: M.^a José Merchán García, *Corpus Signorum Imperii Romani. España. Écija (Provincia de Sevilla. Hispania Ulterior Baetica)*. Sevilla-Tarragona.
- MERRONY 2006: Mark Merrony. “A Unique ‘Two-faced’ Roman Mosaic from Pomezia, Italy”. *Minerva* 17.5, pp. 3-4.
- MICHAELIDES 1987: Demetrios Michaelides. *Cypriot Mosaics*. Nicosia.
- MORAND 1994: Isabelle Morand. *Idéologie, Culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l’Hispanie romaine*. Paris.
- MOURÃO 2008: Catia Mourão. *Mirabilia Aquarum. Motivos aquáticos em mosaicos da antiguidade no território português*. Lisboa.
- NEIRA 1997: M.^a Luz Neira Jiménez. “Sobre la representación de ciudades marítimas en mosaicos romanos”. *ETF* II/10, pp. 219-251.
- NEIRA 2007: M.^a Luz Neira Jiménez. “Aproximación a la ideología de las élites en Hispania durante la Antigüedad Tardía. A propósito de los mosaicos figurados de *domus* y *villae*”. *AAC* 18, pp. 263-290.
- NEIRA 2019: M.^a Luz Neira Jiménez. “Notas sobre la identificación de talleres musivarios y cartones en la *Baetica*. A propósito de algunas representaciones en mosaicos de los *conventus*

- cordubensis y astigitanus*". En José Ignacio San Vicente González de Aspuru, Carolina Cortés Bárcena y Emma González González (coords.). *Hispania et Roma. Estudio en homenaje al profesor Narciso Santos Yanguas*. Oviedo, pp. 349-359.
- NEIRA 2020: M.^a Luz Neira Jiménez. "On the Representation of Ganymede in the Roman Mosaic of the Loves of Zeus from Astigi (Baetica)". *JMR* 13, pp. 139-148.
- NICOLAU & ZIMMERMANN 2001: Antoni Nicolau y Simone Zimmermann (coords.). *Alimentos sagrados. Pan, vino y aceite en el Mediterráneo antiguo*. Barcelona.
- NICOLE 1911: Georges Nicole. "Satyri, sileni". *Dar.-Sag.*, pp. 1090-1102.
- OAKESHOTT 1967: Walter Fraser Oakeshott. *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*. London.
- ORDÓÑEZ & GARCÍA-DILS 2017: Salvador Ordóñez Agulla y Sergio García-Dils de la Vega. "Colonia Augusta Firma - Astigi (Écija, Sevilla): novedades arqueológicas y epigráficas". *Gerión* 35.2, pp. 215-239.
- ORDÓÑEZ & GARCÍA-DILS 2021: S. Ordóñez Agulla, S. García-Dils de la Vega. "El suministro de agua a colonia Augusta Firma a la luz de los nuevos descubrimientos arqueológicos y epigráficos. El *arcula Terentiani*". En Julio Mangas Manjarrés y Ángel Padilla Arroba (eds.), *Gratias tibi agimus. Homenaje al profesor Cristóbal González Román*. Granada, pp. 475-506.
- OSANNA 2019: Massimo Osanna. *Pompei. Il tempo ritrovato. Le nuove scoperte*. Roma.
- PALAGIA 1986: Olga Palagia. "Daphne". *LIMC* III.1, pp. 344-348 y *LIMC* III.2, pp. 255-260.
- PANAGIOTOPOULOU 2011: Anastasia Panagiotopoulou. "Sparte et ses ateliers à l'époque impériale. Iconographie et innovation". *Les Dossiers d'Archéologie* 346, pp. 60-65.
- PANAYOTOPOULOU 1998: Anastasia Panayotopoulou. "Roman mosaics from Sparta". En *Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium held with the British School at Athens and King's and University Colleges, London 6-8 December 1995*. Athens, pp. 112-118.
- PARLASCA 1959: Klaus Parlasca. *Die römische Mosaiken in Deutschland*. Berlin.
- PARRISH 1979: David Parrish. "Two Mosaics from Roman Tunisia: An African Variation of the Season Theme". *AJA* 83.3, pp. 279-285.
- PARRISH 1984: David Parrish. *Season Mosaics of Roman North Africa*. Roma.
- PASQUINUCCI 1975: Marinella Pasquinucci. *Studio sull'urbanistica di Ascoli Piceno romana*. En Umberto Laffi y Marinella Pasquinucci (eds.). *Ausculum I*. Pisa.

- PEÑA 2010: Yolanda Peña Cervantes. Torcularia. *La producción de vino y aceite en Hispania*. Tarragona.
- PINCELLI 1960: Rosanna Pincelli. "Europa". *EAA* III, pp. 542-545.
- QUET 1981: Marie-Henriette Quet. *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*. Paris.
- RAMOS FERNÁNDEZ 1991: Rafael Ramos Fernández. *El yacimiento arqueológico de La Alcudia de Elche*. Valencia.
- RAMOS FOLQUÉS 1975: Alejandro Ramos Folqués. "Un mosaico helenístico en La Alcudia de Elche". *Archivo de Prehistoria Levantina* 14, pp. 69-81.
- REUTHER 1948: Oscar Reuther. "Tympanum". *RE* 20, coll. 1749-1754.
- ROBERTSON 1988: Martin Robertson. "Europe I". *LIMC* IV.1, pp. 76-92 y *LIMC* IV.2, pp. 32-48.
- RODRÍGUEZ OLIVA 2009: Pedro Rodríguez Oliva. "Zeus y Antíope. Consideraciones sobre el tema representado en un mosaico de la *uilla* de Torre de Benagalbón (Rincón de la Victoria, Málaga)". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 31, pp. 183-206.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ *et al.* 2008: Oliva Rodríguez Gutiérrez, Salvador Ordóñez Agulla y Sergio García-Dils de la Vega. "La casa del *oscillum* en *Astigi*: algunos aspectos de su programa decorativo". *Habis* 39, pp. 183-206.
- RUEDA 2006: Francesc-Josep de Rueda Roigé. "Los mosaicos romanos con Estaciones descubiertos en Écija (I)". *Astigi Vetus* 2, pp. 75-110.
- RUEDA 2011: Francesc-Josep de Rueda Roigé. "Iconografía de las Estaciones en la musivaria de la Hispania romana". *CMGR* X, pp. 157-174.
- RUEDA & LÓPEZ 2011: Francesc-Josep de Rueda Roigé y Urbano López Ruiz. "Hallazgo de nuevos mosaicos romanos en Écija (Sevilla)". *CMGR* X, pp. 787-801.
- RUGGIERO 1881: Michele Ruggiero. *Degli scavi di Stabia dal MDCCXLIX al MDCCLXXXII*. Napoli.
- SÁEZ *et al.* 2004: Pedro Sáez Fernández, Salvador Ordóñez Agulla, Enrique García Vargas, Sergio García-Dils de la Vega. *Carta Arqueológica Municipal de Écija. 1. La ciudad*. Sevilla.
- SALIOU 1990: Catherine Saliou. "Leda Callipige au pays d'Aphrodite: remarques sur l'organisation, la fonction et l'iconographie d'une mosaïque de Palepaphos (Chypre)". *Syria* 67.2, pp. 369-375.
- SALOMONSON 1965: Jan Willem Salomonson. *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage*. Le Haye.
- SAN NICOLÁS 1999: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "Leda y el cisne en la musivaria romana". *ETF* I.12, pp. 347-387.

- SAN NICOLÁS 2005: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Sobre una particular iconografía de Leda en el mosaico hispano de Écija”. *CMGR IX*, pp. 975-985.
- SAN NICOLÁS 2005-2006: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Iconografía de los Amores de Zeus. Análisis de los mosaicos hispanorromanos”. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 44, pp. 239-258.
- SAN NICOLÁS 2010: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Zeus/Júpiter y Antiope en los mosaicos romanos”. *ETF II.23*, pp. 497-518.
- SAN NICOLÁS 2011: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Los amores de Zeus/Júpiter en los mosaicos romanos de Hispania”. *CMGR X*, pp. 323-342.
- SAN NICOLÁS 2014: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Representaciones de Selene/Luna en la musivaria Romana”. *Anejos a CuPAUAM* 1, pp. 133-144.
- SHEPHERD 1999: Elizabeth J. Shepherd. “Populonia, un mosaico e l’iconografía del naufragio”. *MEFRA* 111.1, pp. 119-144.
- SHEPHERD & MANACORDA 2002: Elizabeth Jane Shepherd y Daniele Manacorda. “L’immagine... e il suo doppio”. Giandomenico de Tommaso y Anna Patera (eds.). *Il mare in una stanza. Un pavimento musivo dall’acropoli di Populonia*. Piombino, pp. 13-16.
- SICHTERMANN 1953: Hellmut Sichtermann. *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*. Berlin.
- SICHTERMANN 1960: Hellmut Sichtermann. “Ganimede”. *EAA III*, pp. 788-790.
- SICHTERMANN 1988: Hellmut Sichtermann. “Ganymedes”. *LIMC IV.1*, pp. 154-169 y *LIMC IV.2*, pp. 75-96.
- SIMON 1966: Erika Simon. “Stagioni”. *EAA VIII*, pp. 468-473.
- SIMON 1981: Erika Simon. “Antiope I”. *LIMC I.1*, pp. 854-857 y *LIMC I.2*, pp. 680-682.
- SIMON 1997a: Erika Simon. “Silenoi”. *LIMC VIII.1*, pp. 1108-1133 y *LIMC VIII.2*, pp. 746-783.
- SIMON 1997b: Erika Simon. “Venti”. *LIMC VIII.1*, pp. 186-192 y *LIMC VIII.2*, pp. 128-131.
- SMITH 1973: David J. Smith. *The Great Pavement and Roman Villa at Woodchester, Gloucestershire*. Dursley.
- STERN 1953: Henri Stern. *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations*. Paris.
- STERN 1958: Henri Stern. “Les mosaïques de l’église de Ste. Constance à Rome”. *Dumbarton Oak Papers* 12, pp. 159-218.
- STERN 1960: Henri Stern. *Recueil général des mosaïques de la Gaule. I. Province de Belgique. 2. Partie Est*. Paris.

- STERN 1981: Henri Stern. *Les calendriers romains illustrés*. Paris.
- SWEETMAN 2013: Rebecca J. Sweetman. *The Mosaics of Roman Crete. Art, Archaeology and Social Change*. Cambridge.
- TCHERNIA & BRUN 1999: André Tchernia y Jean-Pierre Brun. *Le vin romain antique*. Grenoble.
- TRILLMICH & NÜNNERICH-ASMUS 1993: Walter Trillmich y Annette Nünnerich-Asmus (eds.). *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*. Mainz.
- TURCAN 1999: Robert Turcan. *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*. Paris.
- VARGAS 2014: Sebastián Vargas Vázquez. *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija (Sevilla)*. Oxford.
- VARGAS *et al.* 2021: Sebastián Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "La ambigüedad de los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética". *Lucentum* XL, pp. 215-229.
- VAY 1996: Isabella Vay. "I mosaici della *domus* tardoantica di Oceano sottostante la cattedrale di Luni". *Atti del III Colloquio AISCOM*. Bordighera, pp. 25-38.
- VEYNE 2003: Paul Veyne. "El llamado fresco de los Misterios en Pompeya". Paul Veyne, François Lissarrague y Françoise Frontisi-Ducroux. *Los misterios del gineceo*. Madrid, pp. 17-156.
- WATTEL-DE CROIZANT 1974: Odile Wattel-de Croizant. "La représentation des Amours de Jupiter sur un mosaïque d'Italica". *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 81.2, pp. 285-299.
- WATTEL-DE CROIZANT 1986: Odile Wattel-de Croizant. "Les mosaïques de Gaule et d'Espagne relatives à l'enlèvement d'Europe". En Lilly Kahil, Christian Augé y Pascale Linant de Bellefonds (eds.). *Iconographie classique et identités régionales*. Paris, pp. 175-191.
- WATTEL-DE CROIZANT 1995: Odile Wattel-de Croizant. *Les Mosaïques représentant le mythe d'Europe (Ier-VIe siècles). Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*. Paris.
- WEINSTOCK 1934: Stefan Weinstock. "Terra Mater/Tellus". *RE* 10, coll. 791-806.
- WERNICKE 1894: Konrad Wernicke. "Antiope". *RE* 1, coll. 2495-2500.
- WHITE 1970: Kenneth Douglas White. *Roman Farming*. London-Southampton.
- WHITE 1975: Kenneth Douglas White. *Farm Equipment of the Roman World*. Cambridge.
- YALOURIS & VISSER-CHOITZ 1990: Nikolaos Yalouris & Tamara Visser-Choitz. "Helios". *LIMC* V.1, pp. 1005-1034 y *LIMC* V. 2, pp. 632-648.
- ZEVI 1964: Fausto Zevi. *La Casa Reg. IX.5, 18-21 a Pompei e le sue pitture. Studi miscellanei* 5. Roma.

7.
FIGURAS



FIG. 1. Estado de la plaza de Armas el 30 de noviembre de 1999 (S. García-Dils)



FIG. 2. Estado de la plaza de Armas el 2 de octubre de 2018 (S. García-Dils)

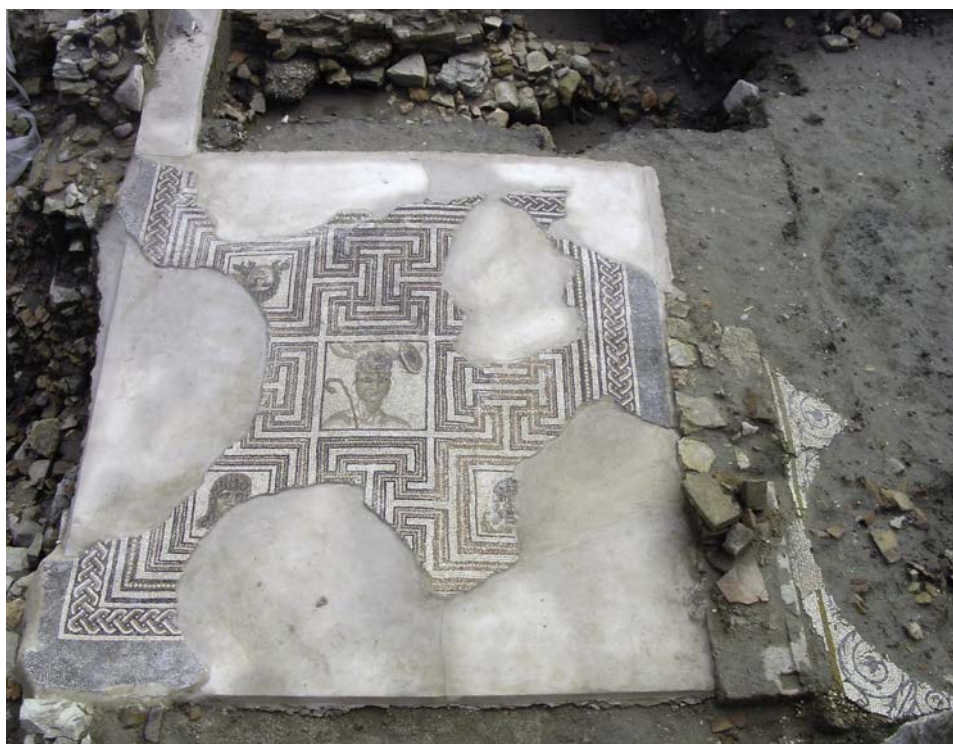


FIG. 3. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas, tras su excavación y restauración (2002) (S. García-Dils)

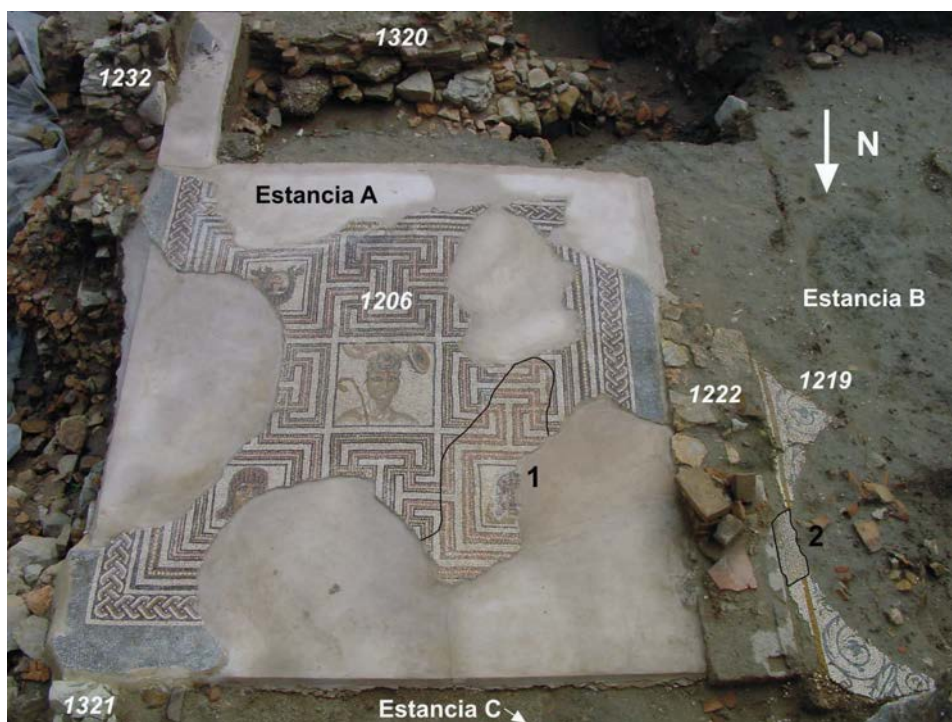


FIG. 4. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. UUEE y reparaciones (S. García-Dils)



FIG. 5. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Máscara Noroeste.
En proceso de restauración.
(S. García-Dils)

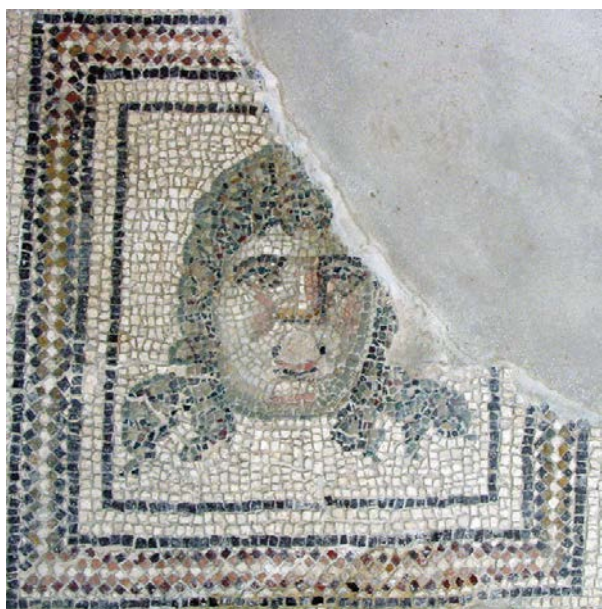


FIG. 6. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Máscara Sureste. (S. García-Dils)



FIG. 7. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Máscara Noreste. (S. García-Dils)



FIG. 8. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Imagen central, contemplada respectivamente desde la entrada de la estancia (izquierda) y desde el interior (derecha) (S. García-Dils)



FIG. 9. Mosaico del Triunfo de Baco y Ariadna de la avenida Miguel de Cervantes nº34 (S. García-Dils)



FIG. 10. Mosaico del Castigo de Dirce (S. García-Dils)



FIG. 11. Mosaico del Tigerreiter de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate (S. García-Dils)



FIG.12. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago
(S. García-Dils)



FIG. 13. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago. Detalle del sileno con *tympanum* (S. García-Dils)

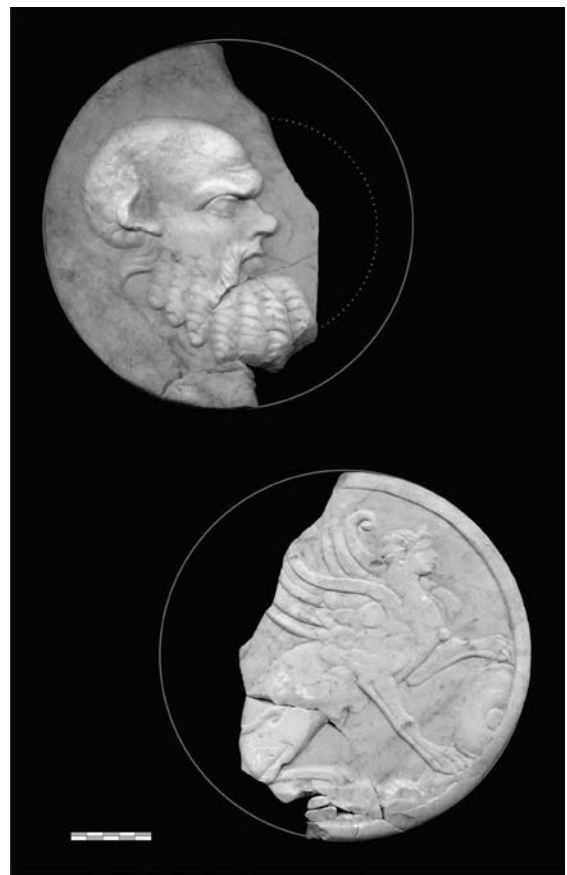


FIG. 14. *Oscillum* de la plaza de España (S. García-Dils)



FIG. 15. Mosaico del Museo Archeologico Statale de Ascoli Piceno (S. García-Dils)



FIG.16. Vexiermasken-Mosaik de Dickirch (TimeTravelRome)



FIG. 17. Mosaico de Luni. (E. Sani)



FIG. 18. Mosaico de la Via Ardeatina de Santa Palomba.
(S. García-Dils)



FIG.19. Mosaico de los Peces de la Acrópolis de Populonia (P. Bondielli)



FIG. 20. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vista cenital del *triclinium* tras su excavación. (D. Gaspar – Arqueocad)



FIG. 21. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas.
Vista general tras su restauración y reintegración in situ (S. García-Dils)

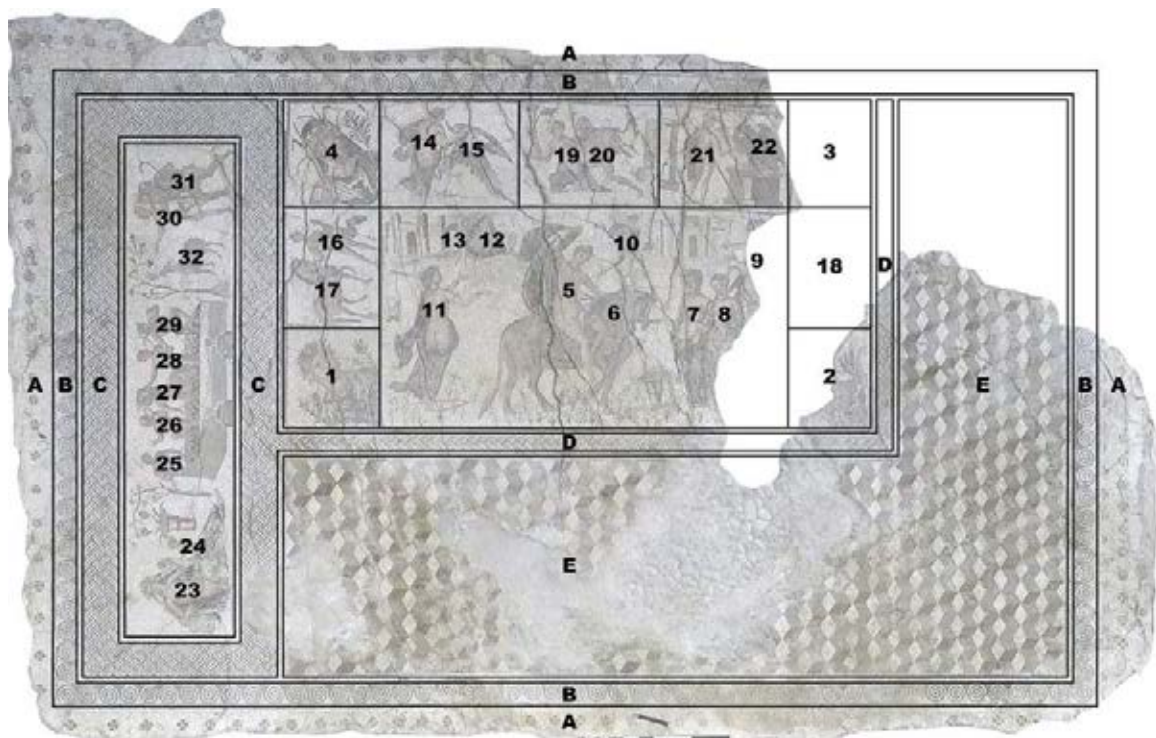


FIG. 22. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Esquema compositivo del mosaico
(S. García-Dils)



FIG. 23. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Detalle de los sectores [A], [B] y [C]
(S. García-Dils)



FIG. 24. Mosaico de Briseida o con escena de la Iliada de la calle Espiritu Santo a Barrera de Oñate. Detalle
(E. Núñez – Archivo de la Oficina Municipal de Arqueología de Écija)



FIG. 25. Mosaico de la Alegoría de la avenida Miguel de Cervantes nº35
(S. García-Dils)



FIG. 26. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Primavera.
(S. García-Dils)



FIG. 27. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Verano.
(S. García-Dils)



FIG. 28. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Invierno.
(S. García-Dils)



FIG. 29. Mosaico de los Amores de Cástulo. Invierno. (ForumMMX)



FIG. 30. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vista general del panel central. (S. García-Dils)



FIG. 31. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Hermes.
(S. García-Dils)



FIG. 32. Mosaico del Rapto de Europa de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate. Detalle.
(E. Núñez – Archivo de la Oficina Municipal de Arqueología de Écija)



FIG. 33. Mosaico del Rapto de Europa y de Ganimedes de la calle San Juan Bosco nº8 y 10. Detalle (S. García-Dils)



FIG. 34. Mosaico del Rapto de Europa de Fernán Núñez. (S. García-Dils)



FIG. 35. Fresco del Rapto de Europa de la casa de Jasón (Pompeya) (S. García-Dils)



FIG. 36. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Dánae, Zeus-nube y eros (S. García-Dils)



FIG. 37. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Leda y el cisne.
(S. García-Dils)



FIG. 38. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago. Leda y el cisne.
(S. García-Dils)



FIG. 39. Leda y el cisne de la Casa de los *Coiedii* de Suasa.
(S. García-Dils)

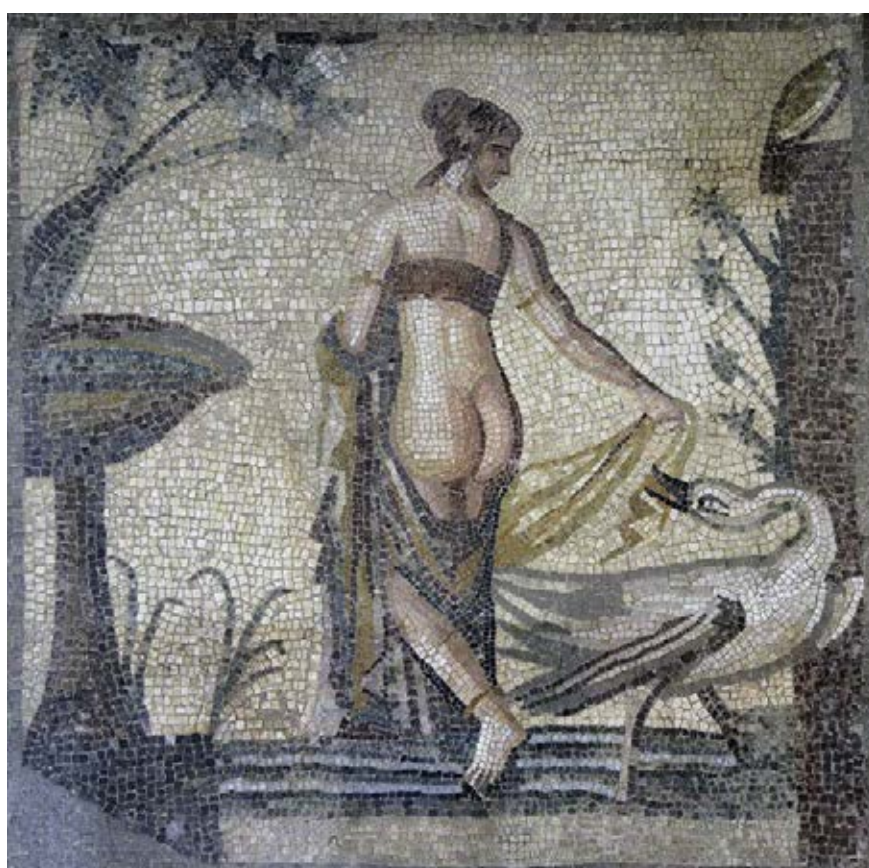


FIG. 40.
Leda y el cisne
de Palaepaphos
(B. N. Domovoy)



FIG. 41. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Dioscuro y caballo.
(S. García-Dils)



FIG. 42. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago. Dioscuro y caballo.
(S. García-Dils)



FIG. 43.
Fresco del dioscur y caballo
de la *Casa dei Dioscuri*
de Pompeya (VI.9.6),
en el Museo archeologico
nazionale de Nápoles
(S. García-Dils)



FIG. 44. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Antíope y Zeus.
(S. García-Dils)



FIG. 45. Mosaico de los Amores de Zeus de Italica. Antíope y Zeus.
(S. García-Dils)



FIG. 46. Mosaico de Antíope y Zeus de Thysdrus
(B. N. Domovoy)

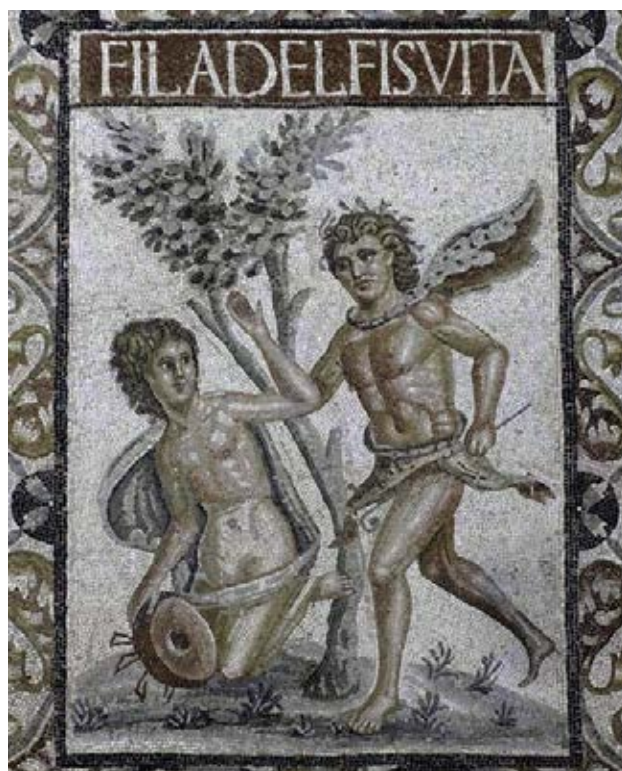


FIG. 47.
Mosaico de Antíope y Zeus
de Timgad
(B. N. Domovoy)

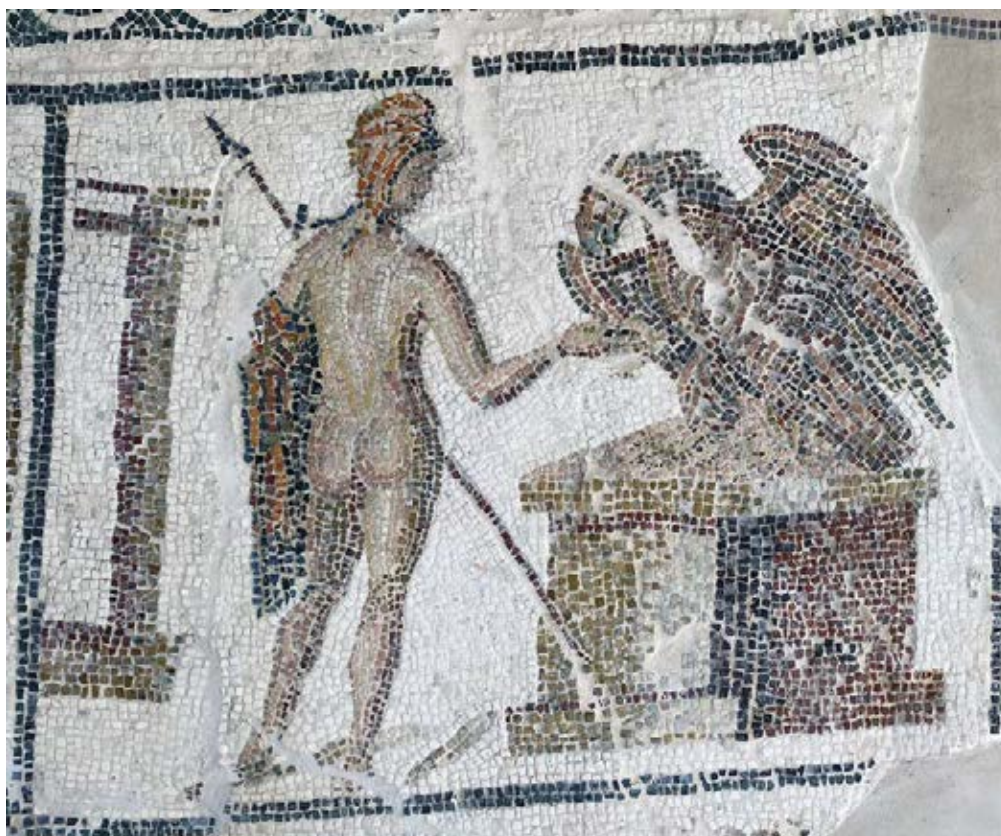


FIG. 48. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Ganímedes y el águila.
(S. García-Dils)



FIG. 49. Mosaico del Rapto de Ganimedes de la Casa de Dioniso en Nea Paphos. Detalle.
(B. N. Domovoy)



FIG. 50. Mosaico del *stibadium* de la House of the Buffet Supper de Antioquía, en el Hatay Archaeology Museum de Antakya. Ganimedes y el águila.
(D. Osseman)



FIG. 51.
Ganimedes y el águila
de los Amores de Zeus de Italica.
(Á. M. Felicísimo)



FIG. 52. Mosaico procedente de Tarso, en el Hatay Archaeology Museum en Antakya.
Rapto de Ganimedes (D. Osseman)



FIG. 53. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vista general del panel norte (S. García-Dils)



FIG. 54. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. *Tellus y karpós*. (S. García-Dils)



FIG. 55. Mosaico de *Ge y karpói* del Hatay Archaeology Museum en Antakya. Detalle.
(D. Osseman)



FIG. 56. Mosaico de Aion de Sentinum. *Tellus*.
(S. García-Dils)



FIG. 57. Fresco de *Tellus* de la Catacumba de Via Latina
(S. García-Dils)



FIG. 58. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vendimia.
(S. García-Dils)



FIG. 59. Mosaico de la colección Ibarra. Detalle.
(S. García-Dils)



FIG. 60. Mosaico de la Casa del Anfiteatro. Detalle.
(S. García-Dils)



FIG. 61. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Icario y criado.
(S. García-Dils)



FIG. 62. Mosaico de la *villa* de Pèbre.
Icario y criado. (A. Bolaños)



FIG. 63. Mosaico de la *villa* de Pèbre.
Dioniso e Icario. (A. Bolaños)



FIG. 64. Mosaico de la Casa de Dioniso en Nea Paphos.
(H. Junghans)



FIG. 65. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Vista general.
(D. Gaspar – Arqueocad)

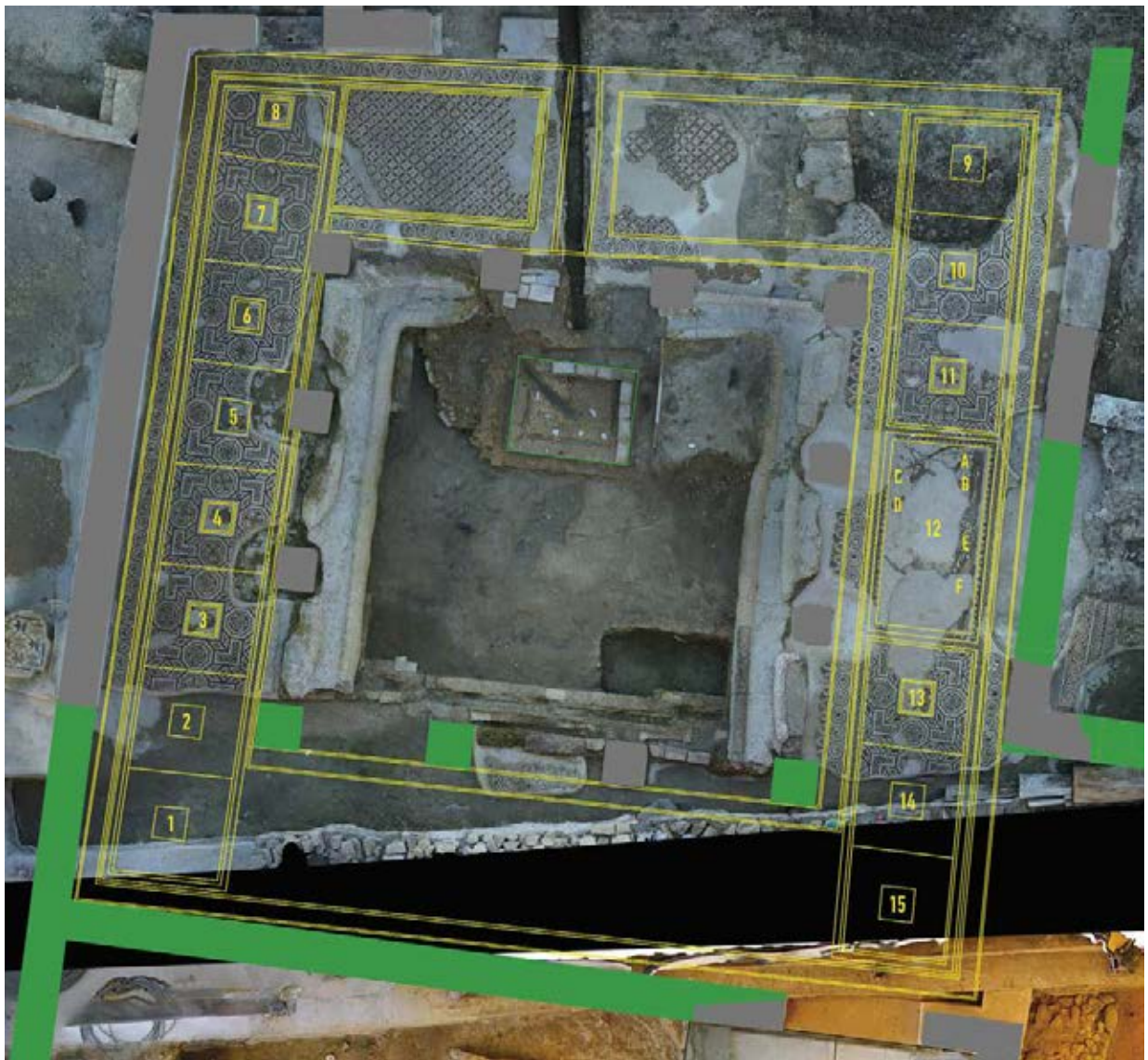


FIG. 66. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Referencias (D. Gaspar – Arqueocad, ortofotografía y S. García-Dils, dibujo y referencias)

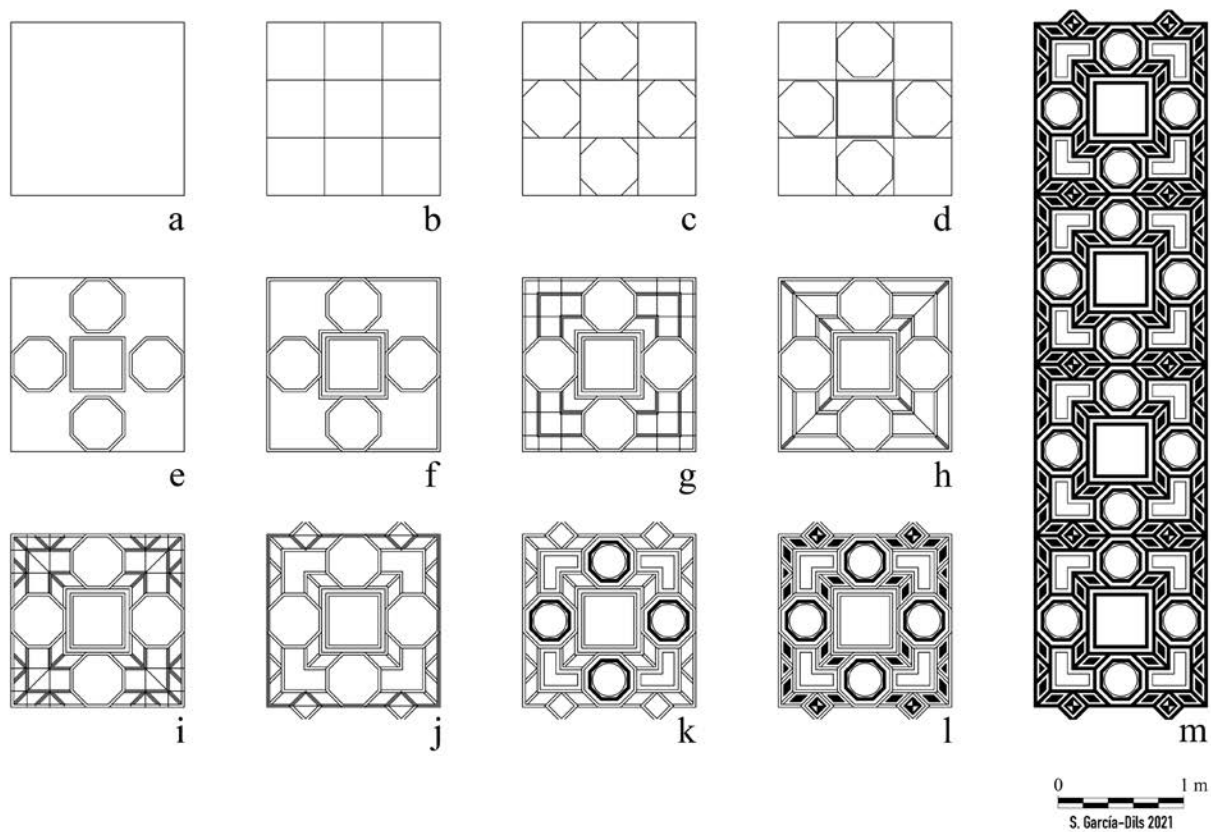


FIG. 67. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas.
Fases de construcción del patrón geométrico.
(S. García-Dils)



FIG. 68. Paralelos para el patrón geométrico del peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas.
(S. García-Dils)

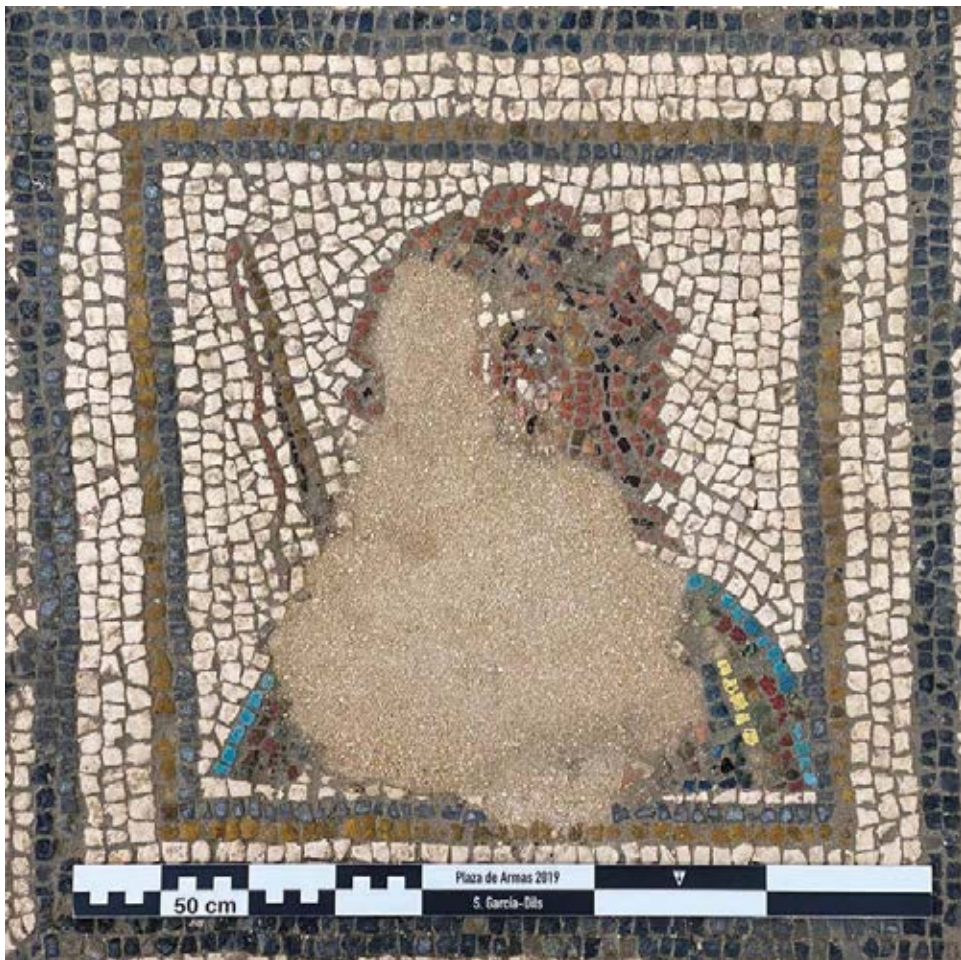


FIG. 69. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Helios. (S. García-Dils)



FIG. 70. Mosaico del Planetario de Itálica. Helios (D. González)



FIG. 71. Mosaico de Helios del Museo Arqueológico de Esparta. (B. N. Domovoy)



FIG. 72. Mosaico de los Planetas o Mosaik V de la *villa* de Orbe-Boscéaz. Helios. (Mosaïques romaines d'Orbe-Boscéaz. Fondation Pro Urba)



FIG. 73. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Viento imberbe. (S. García-Dils)

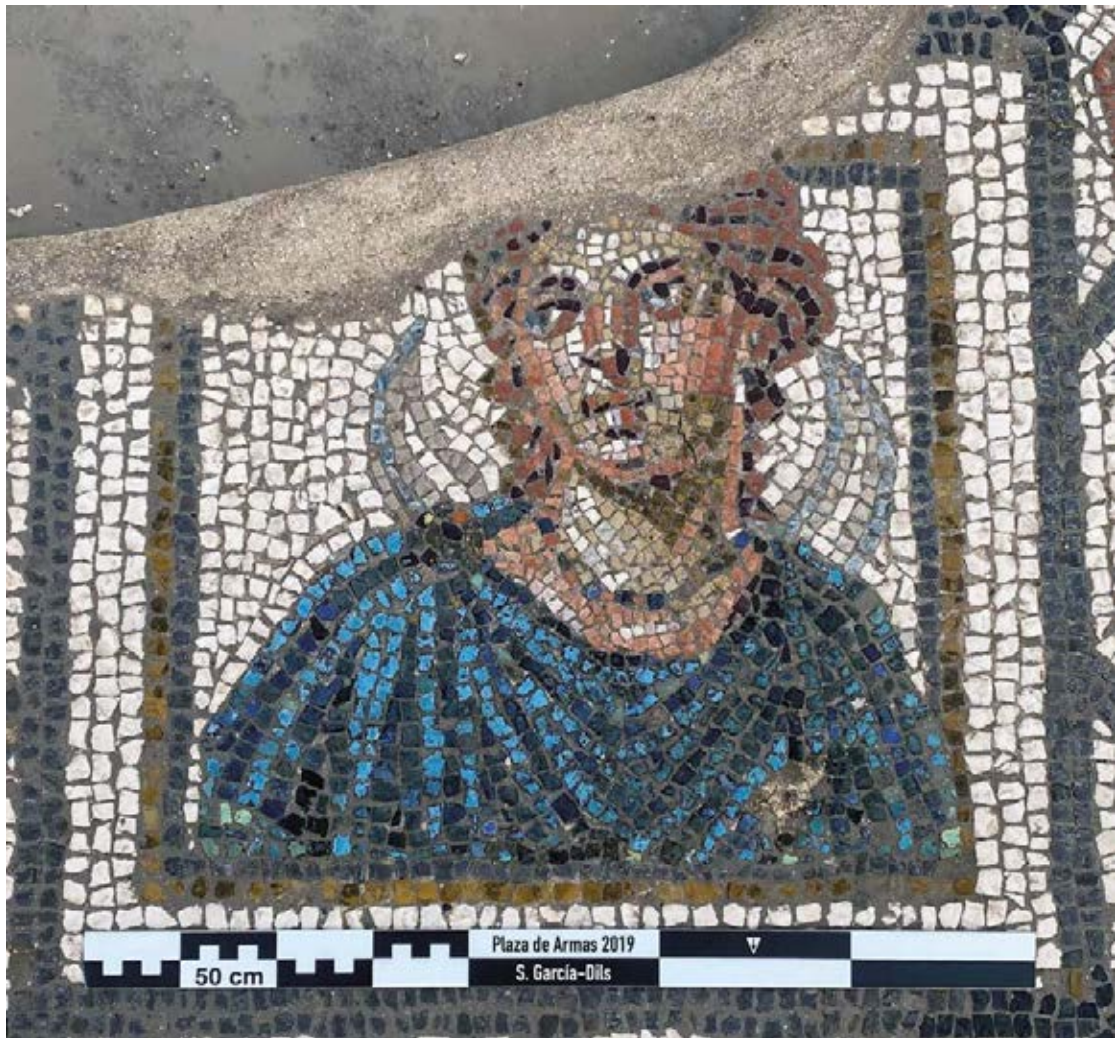


FIG. 74. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Selene.
(S. García-Dils)



FIG. 75.
Mosaico del Planetario
de Itálica. Selene
(D. González)



FIG. 76. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Mercurio.
(S. García-Dils)



FIG. 77.
Mosaico del Planetario
de Itálica. Mercurio.
(D. González)

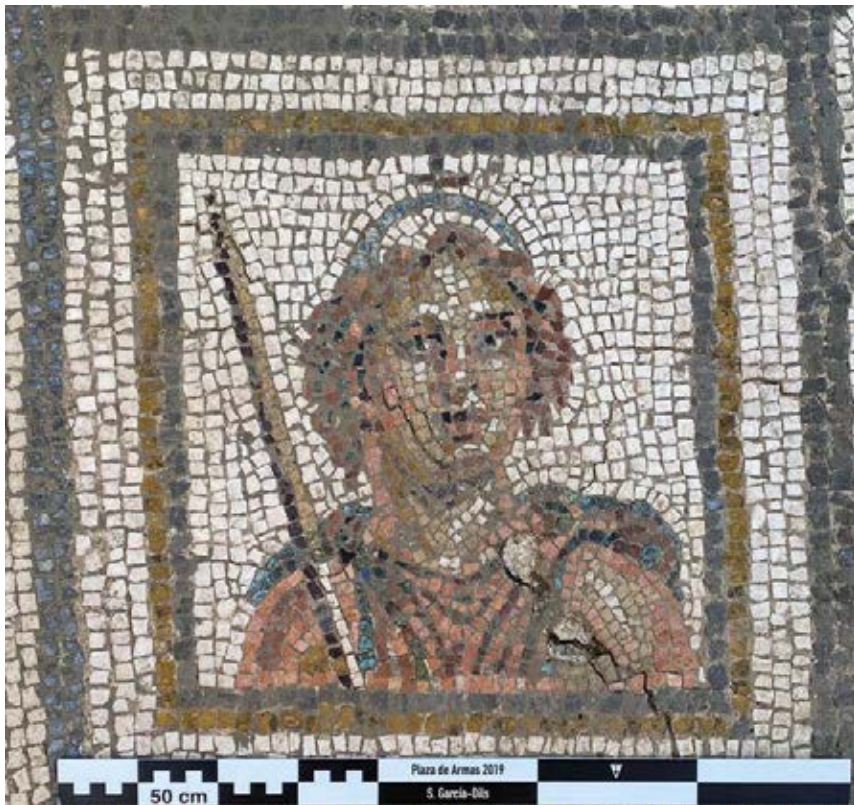


FIG. 78.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Dioscuro.
(S. García-Dils)



FIG. 79.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Dioniso.
(S. García-Dils)



FIG. 80.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Bóreas.
(S. García-Dils)



FIG. 81. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Retorno de la caza.
(S. García-Dils)

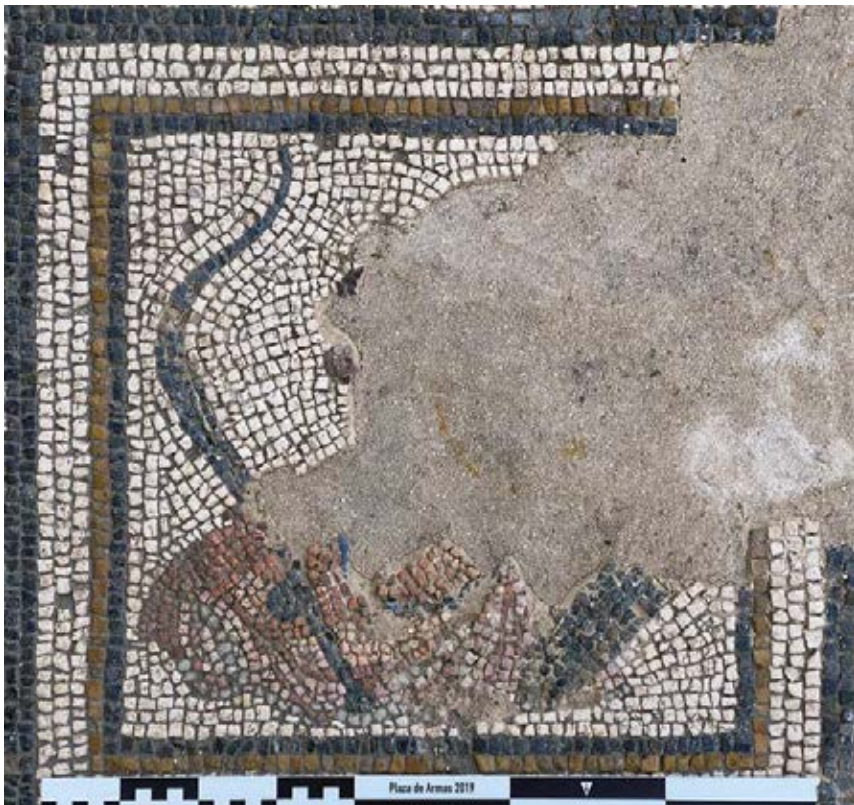


FIG. 82.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Verano.
(S. García-Dils)



FIG. 83.
Mosaico del Espacio B de la
Domus I de la plaza de Armas.
Detalle de los roleos vegetales.
(S. García-Dils)



FIG. 84. Mosaico del Espacio B de la *Domus* I de la plaza de Armas. Ménade (S. García-Dils)



Plano 1. Planta general del sector excavado de la *Domus I* (2022) (S. García-Dils)

OTRAS PUBLICACIONES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ORDO

- ♦ **SENADOS MUNICIPALES Y DECURIONES
EN EL OCCIDENTE ROMANO**
Enrique Melchor Gil, Antonio D. Pérez Zurita,
Juan Francisco Rodríguez Neila (eds.)
(Sevilla 2013)
- ♦ **DE ROMA A LAS PROVINCIAS: LAS ÉLITES COMO
INSTRUMENTO DE PROYECCIÓN DE ROMA**
Antonio F. Caballos Rufino, E. Melchor Gil (eds.)
(Sevilla 2015)
- ♦ **HISPALIS, DE CÉSAR A AUGUSTO**
Antonio F. Caballos Rufino
(Sevilla 2017)
- ♦ **EL PATRONATO CÍVICO EN LA HISPANIA ROMANA**
Enrique Melchor Gil
(Sevilla 2018)
- ♦ **DE TRAJANO A ADRIANO
ROMA MATURA, ROMA MVTANS**
Antonio F. Caballos Rufino (ed.)
(Sevilla 2018)
- ♦ **PROSOPOGRAPHIE DE LA PARENTÈLE FÉMININE
DES CHEVALIERS ROMAINS**
Anthony Álvarez Melero
(Sevilla 2020)
- ♦ **POLÍTICA Y ELECCIONES MUNICIPALES EN
EL IMPERIO ROMANO. UNA VISIÓN DESDE
LA PROVINCIA HISPANIA VLTERIOR BAETICA**
Juan Francisco Rodríguez Neila
(Sevilla 2021)

OTRAS PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS “LUIS VÉLEZ DE GUEVARA”

- ♦ **CORPUS DE MOSAICOS ROMANOS
DE ESPAÑA. FASCÍCULO XIV
MOSAICOS ROMANOS DE ÉCIJA**
Sebastián Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo,
Sergio García-Dils de la Vega
(Écija 2016)
- ♦ **EL MOSAICO DE LOS AMORES DE ZEUS
DE LA PLAZA DE ARMAS DE ÉCIJA**
Sergio García-Dils de la Vega
Salvador Ordóñez Agulla
(Écija 2019)



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



REAL ACADEMIA DE CIENCIAS,
BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS
“LUIS VÉLEZ DE GUEVARA”

Esta monografía tiene como objeto la presentación de la evidencia musiva conocida hasta el presente en la que se ha denominado *Domus* I de la Plaza de Armas del Alcázar Real de Écija. Apenas tres años después de la publicación por parte de los autores de un estudio específico dedicado al singular pavimento de los Amores de Zeus descubierto en la campaña de excavaciones de 2015, reintegrado a su emplazamiento original tras su restauración en 2019 por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), se presentan las nuevas evidencias de la riqueza decorativa de este privilegiado espacio de la arqueología astigitana bajo el formato de un estudio unitario de los mosaicos que ha proporcionado hasta la fecha este espectacular espacio doméstico. Esta nueva obra presenta el estado actual del conocimiento de que disponemos sobre esta señorial morada de cronología romana y de su decoración musiva, incluyendo los diferentes pavimentos conocidos hoy en día, así como las novedades más recientes, centradas éstas en las diferentes escenas que decoran el peristilo de la casa. Quedan para un futuro inmediato y, por tanto, fuera de la atención de esta monografía, las nuevas evidencias de las estancias anejas al peristilo que la última intervención arqueológica, realizada cuando se escriben estas líneas, ha puesto de relieve sólo de forma muy preliminar y cuya exhumación completa y estudio científico queda para próximas campañas de excavación.

Este trabajo ha sido realizado por el Dr. Sergio García-Dils de la Vega, arqueólogo municipal de Écija, y el Prof. Dr. Salvador Ordóñez Agulla, catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla, vinculados ambos al estudio de este recinto arqueológico desde 1999, cuando dieron comienzo las actuaciones promovidas por el ayuntamiento astigitano en este entorno urbano singular.

En el texto se aborda en primer lugar el pavimento que adorna el *tablinum* de la *domus*, con el excepcional motivo de la imagen de doble lectura del sátiro-sileno y su cotejo con los escasos y singulares paralelos documentados en la musivaria romana. A continuación, y sobre la base de la publicación en esta misma colección del mosaico de los Amores de Zeus, se aborda el estudio del mencionado pavimento, que decora el *triclinium* de la *domus*, con la valoración de la evidencia arqueológica recuperada en la excavación y la recopilación de los necesarios paralelos iconográficos para su interpretación. En este excepcional tapiz se conserva un total de treinta figuras, distribuidas en doce escenas diferentes, relacionadas con episodios mitológicos del ciclo de los Amores de Zeus –Rapto de Europa, Dánae y la Lluvia de Oro, Leda y el cisne, Cástor y un caballo, Antíope y el Sátiro, Ganimedes y el águila–, las estaciones del año –primavera, verano e invierno–, y el mundo agrícola y el vino –*Tellus*, vendimia e Icaro–. A continuación la atención se traslada al peristilo de la casa, donde se localiza un mosaico con un conjunto heterogéneo de escenas o módulos entre los cuales se ha documentado la presencia de figuras mitológicas como Helios, dos de los vientos –con la individualización de uno de ellos, Bóreas–, Selene, Mercurio, uno de los Dióscuros, Dioniso, el Verano, y, finalmente, una compleja escena posterior a un episodio de caza, lamentablemente muy alterada por las afecciones de cronología andalusí y bajomedieval cristiana.



INSTITUTO DE REALES
ACADEMIAS DE ESPAÑA



INSTITUTO DE REALES
ACADEMIAS DE ANDALUCÍA



REAL ACADEMIA DE CIENCIAS,
BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS
"LUIS VÉLEZ DE GUEVARA"





Sergio García-Dils de la Vega es doctor en Historia Antigua por la Universidad de Sevilla, con *Premio extraordinario de doctorado* de dicha institución académica. Anteriormente, cursó estudios de postgrado en el Instituto Estatal A. S. Pushkin de Moscú.

Como arqueólogo, dirige la Oficina Municipal de Arqueología de Écija desde 1999, formando parte de la Comisión Local de Patrimonio Histórico desde su creación, en 2002. Asimismo,

participa activamente en diferentes proyectos de investigación, entre los que destacan los promovidos por las universidades de Sevilla, Zaragoza y York (Canadá), además del *European Project COST A27*, de la Unión Europea, y el *Sikait Project*, en Egipto, impulsado por la Universitat Autònoma de Barcelona en colaboración con el *Polish Centre of Mediterranean Archaeology*. También es profesor tutor de la UNED, en el Centro Asociado de Sevilla.

En la vertiente académica, sus campos de especialización son la arqueología romana y tardoantigua, la epigrafía latina, la gestión del patrimonio histórico-artístico y arqueológico, además de los Sistemas de Información Geográfica aplicados como herramienta de documentación y análisis arqueológico tanto en ámbitos urbanos como rurales. En estos campos de especialización, desde 1997 ha publicado más de 130 artículos en revistas científicas, capítulos de libros y aportaciones a congresos, además de monografías.

En la ciudad de Écija, desde 2004 es miembro de número de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara". En 2015, el Pleno del ayuntamiento le concedió el título honorífico de *Hijo adoptivo* de la localidad.



Salvador Ordóñez Agulla se licencia en Geografía e Historia por la Universidad de Sevilla (1985) con una Memoria de licenciatura sobre *Colonia Augusta Firma Astigi*. En octubre de 1991 obtiene el título de Doctor en Historia con la tesis *Colonia Iulia Romula Hispalis*, por la que recibe el *Premio extraordinario de doctorado* de la Universidad de Sevilla. En 1993 accede al puesto de Profesor Titular de Universidad adscrito al Departamento de Historia Antigua

de la Universidad de Sevilla, y en 2018 al de Catedrático de Universidad en esta misma institución.

Sus líneas de investigación se centran en los estudios de municipalidades en la Bética durante el Imperio romano, desde las ópticas histórica y arqueológica, la historiografía de la Historia Antigua, y, especialmente, la epigrafía latina. Sus aportaciones se han materializado en más de un centenar de publicaciones entre monografías, capítulos de libros, artículos en revistas especializadas y aportaciones a congresos. Actualmente es responsable del Grupo de investigación del Plan Andaluz de Investigación HUM-0441. Ha sido director del proyecto *Epigraphia astigitana. Instituciones, sociedad y mentalidades en colonia Augusta Firma (Écija-Sevilla) a la luz de la nueva evidencia epigráfica*, del Ministerio de Ciencia e Innovación. En los últimos años ha sido miembro activo de los equipos investigadores de diversos proyectos I+D+I financiados en convocatorias competitivas.

Actualmente es Investigador Principal del proyecto de I+D "Funciones y vínculos de las élites municipales de la Bética. Marco jurídico, estudio documental y recuperación contextual del patrimonio epigráfico. II" (PGC2018-093507-B-100), del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Entre las responsabilidades académicas e institucionales que ha desempeñado figuran la de secretario y director de la prestigiosa revista científica *Habis* de la Universidad de Sevilla. Desde 1988 es miembro correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara" de Écija.

*LOS MOSAICOS DE LA DOMUS I
DE LA PLAZA DE ARMAS
DEL ALCÁZAR REAL DE ÉCIJA*

SERGIO GARCÍA-DILS DE LA VEGA
SALVADOR ORDÓÑEZ AGULLA

*LOS MOSAICOS DE LA DOMUS I
DE LA PLAZA DE ARMAS
DEL ALCÁZAR REAL DE ÉCIJA*



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



REAL ACADEMIA DE CIENCIAS,
BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS
"LUIS VÉLEZ DE GUEVARA"



Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Proyecto ORDO VI o de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara” de Écija.

El presente trabajo se ha llevado a cabo en el seno del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla “Campo y Ciudad. Estructuras sociales, económicas e ideológicas en Andalucía y el mundo Mediterráneo durante la Antigüedad” - [HUM441], en el marco del Proyecto de Investigación de I+D+i “Funciones y vínculos de las élites municipales de la Bética. Marco jurídico, estudio documental y recuperación contextual del patrimonio epigráfico. II” – ORDO VI (PGC2018-093507-B-I00) [MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”].

Esta obra ha sido sometida a evaluación externa por pares dobles, de acuerdo con las directrices establecidas por el Proyecto ORDO VI y el Reglamento de la Real Academia “Vélez de Guevara” de Écija.

Motivo de cubierta: Paneles del dioscuro y de uno de los vientos
del mosaico del peristilo de la *Domus* I.
Fotografías: Sergio García-Dils de la Vega

- © Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras
“Luis Vélez de Guevara” de Écija
C/ Emilio Castelar, 45 – 41400 Écija (Sevilla)
www.realacademialuisvelezdeguevara.com
- © Sergio García-Dils de la Vega y Salvador Ordóñez Agulla 2022
Universidad de Sevilla

Impreso en España - *Printed in Spain*

ISBN: 978-84-09-43842-6 (rústica)

ISBN: 978-84-09-43843-3 (pdf)

Depósito Legal: SE 1676-2022

Diseño de cubierta: Fernando Martín Sanjuán
José Luis Jiménez Sánchez-Malo

Maquetación, producción e impresión: Agencia Creativa Mira!

Edición no venal. Prohibida su venta.

*Soteri et Iacobo,
parentibus nostris,
optimis magistris*

τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
 Ἥρη κείτσε μὲν ἔστι καὶ ὕστερον ὀρμηθῆναι,
 νῶϊ δ' ἄγ' ἐν φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε.
 οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὦδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς
 θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν,
 οὐδ' ὀπότε ἠρασάμην Ἴξιονίης ἀλόχοιο,
 ἢ τέκε Πειρίθοον θεόφιν μῆστωρ' ἀτάλαντον·
 οὐδ' ὅτε περ Δανάης καλλισφύρου Ἀκρισιώνης,
 ἢ τέκε Περσῆα πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν·
 οὐδ' ὅτε Φοῖνικος κούρης τηλεκλειτοῖο,
 ἢ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον Ῥαδάμανθυν·
 οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ,
 ἢ ῥ' Ἡρακλῆα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα·
 ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε χάρμα βροτοῖσιν·
 οὐδ' ὅτε Δήμητρος καλλιπλοκάμοιο ἀνάσσης,
 οὐδ' ὀπότε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς,
 ὡς σέο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἴμερος αἰρεῖ.

Contestóle Zeus, que amontona las nubes:

–;Hera! Allí se puede ir más tarde. ¡Ea!, acostémonos y gocemos del amor. Jamás la pasión por una diosa o por una mujer se difundió por mi pecho ni me avasalló como ahora; nunca he amado así ni a la esposa de Ixión (Día), que parió a Pírritoo, consejero igual a los dioses; ni a Dánae, la de bellos talones, hija de Acrisio, que dio a luz a Perseo, el más ilustre de los hombres; ni a la celebrada hija de Fénix (Europa), que fue madre de Minos y de Radamantis, igual a un dios; ni a Sémele, ni a Alcmena en Tebas, de la que tuve a Heracles, de ánimo valeroso, y de Sémele, a Dioniso, alegría de los mortales; ni a Deméter, la soberana de hermosas trenzas; ni a la gloriosa Leto; ni a ti misma; con tal ansia te amo en este momento y tan dulce es el deseo que de mí se apodera.

Hom., *Il.* 14.312-328 (Trad. de L. Segalá)

*Sed tamen et quernas glandes tum stringere tempus
 Et lauri bacas oleamque cruentaque myrta,
 Tum gruibus pedicas et retia ponere ceruis
 Auritosque sequi lepores, tum figere dammas
 Stuppea torquentem Balearis uerbera fundae,
 Cum nix alta iacet, glaciem cum flumina trudunt.*

A pesar de esto es también la ocasión entonces de varear las bellotas de la encina y las bayas del laurel y la oliva y el fruto, rojo como sangre, de los mirtos; de tender lazos a las grullas y redes a los ciervos y de perseguir las liebres orejudas; es el momento de herir los gamos restallando en el aire la cuerda de estopa de la honda baleárica, cuando la nieve yace en ventisqueros y los ríos arrastran témpanos de hielo.

Verg., *G.* 1.305-308 (Trad. de T. A. Recio)

implicado en las excavaciones arqueológicas a lo largo del tiempo, así como en la protección y conservación de las estructuras exhumadas. Entre ellos queremos destacar especialmente a los arquitectos D.^a M.^a del Valle García-Verde Osuna y D. Tomás Rojas Losada, la arquitecta técnica D.^a Adela García Martín y la delineante D.^a Ana Alhama Reyes. Asimismo, a las arqueólogas D.^a Ana Santa Cruz Martín, D.^a Cristina Cívico Lozano y D.^a Vanesa M.^a Rodríguez Hurtado, así como al Prof. Dr. D. Joan Oller Guzmán, cuya implicación en la exhumación, salvaguarda y documentación contextual de los pavimentos musivos es de justicia subrayar. Ha resultado también fundamental el trabajo continuo en el yacimiento del ingeniero técnico agrícola municipal, D. José Manuel Rodríguez Martín, así como del encargado de mantenimiento del ayuntamiento, D. José Manuel Ardite Rodríguez.

En la restauración del mosaico de los Amores de Zeus se puso de relieve la profesionalidad y buen hacer de los servicios técnicos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), liderados en esta cuestión por las restauradoras Ana Bouzas Abad e Inmaculada Espinosa Vargas.

La elaboración y publicación de esta obra ha sido posible gracias a la financiación recibida por la Agencia Estatal de Investigación y el Ministerio de Ciencia e Innovación y Fondos FEDER de la Unión Europea, que se ha gestionado a través del Proyecto de Investigación de I+D+i “Funciones y vínculos de las élites municipales de la Bética. Marco jurídico, estudio documental y recuperación contextual del patrimonio epigráfico. II ”(PGC2018-093507-B-I00) [MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y “FEDER Una manera de hacer Europa”]. Asimismo, a lo largo del tiempo de desarrollo de los trabajos que han conducido a esta monografía los autores se han beneficiado también de la financiación y el apoyo científico y académico del Grupo de Investigación del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI) “Campo y Ciudad. Estructuras sociales, económicas e ideológicas en Andalucía y el Mundo Mediterráneo durante la Antigüedad” (HUM-441), adscrito al Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla.

Cuando se redactan estas líneas se cerraba la campaña de excavaciones en la plaza de Armas con la documentación preliminar de una nueva estancia de la *Domus* I, esta vez aneja al peristilo por su flanco oriental. Queda para una próxima campaña la exhumación y estudio de un nuevo pavimento musivo cuyos paneles figurativos se insinuaban ante la piqueta del equipo arqueológico de campo. Esperemos que ello dé pie a la realización de nuevos estudios que sigan poniendo de relieve la excepcionalidad de este privilegiado espacio arqueológico y patrimonial que es la plaza de Armas del alcázar Real de Écija.

Écija-Sevilla, julio de 2022

SERGIO GARCÍA-DILS DE LA VEGA

Arqueólogo Municipal de Écija

Académico Numerario

SALVADOR ORDÓÑEZ AGULLA

Catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla

Académico Correspondiente

ÍNDICE

1. LA PLAZA DE ARMAS DEL ALCÁZAR REAL.....	15
1.1. ABANDONO Y RECUPERACIÓN DE UN ESPACIO EMBLEMÁTICO.....	15
1.2. LA EXCAVACIÓN DE LA <i>DOMUS</i> I.....	15
2. EL <i>TABLINUM</i>: MOSAICO DEL SÁTIRO-SILENO.....	19
2.1. LA ESTANCIA.....	19
2.2. ESQUEMA COMPOSITIVO.....	19
2.3. MÁSCARAS DE TEATRO.....	19
2.4. EL RECUADRO CENTRAL: UNA IMAGEN DE DOBLE LECTURA.....	20
3. EL <i>TRICLINIUM</i>: MOSAICO DE LOS AMORES DE ZEUS	25
3.1. LA ESTANCIA.....	25
3.2. ESQUEMA COMPOSITIVO.....	25
3.3. LAS ESTACIONES DEL AÑO.....	27
3.4. RAPTO DE EUROPA.....	30
3.5. DÁNAE Y ZEUS.....	33
3.6. LEDA Y EL CISNE.....	35
3.7. DIOSCURO Y CABALLO.....	37
3.8. ANTÍOPE Y ZEUS.....	39
3.9. GANIMEDES Y EL ÁGUILA.....	40
3.10. <i>TELLUS</i>	43
3.11. VENDIMIA.....	45
3.12. ICARIO Y CRIADO.....	49
4. EL PERISTILO.....	53
4.1. EL PERISTILO.....	53
4.2. ESQUEMA COMPOSITIVO Y RECONSTRUCCIÓN DEL PATRÓN GEOMÉTRICO ...	54
4.3. HELIOS.....	57
4.4. UN VIENTO IMBERBE.....	58
4.5. SELENE.....	59
4.6. MERCURIO.....	60
4.7. DIOSCURO.....	62
4.8. DIONISO.....	63
4.9. BÓREAS.....	64
4.10. RETORNO DE LA CAZA.....	64
4.11. EL VERANO.....	69
5. ALGUNAS NOTAS FINALES	71
5.1. EL ESPACIO B, ¿UN SALÓN ABIERTO DE RECEPCIÓN?.....	71
5.2. CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS.....	72
5.3. CRONOLOGÍA.....	73
6. BIBLIOGRAFÍA	75
6.1. OBRAS GENERALES.....	75
6.2. BIBLIOGRAFÍA POR AUTORES.....	76
7. FIGURAS.....	89

1.

LA PLAZA DE ARMAS DEL ALCÁZAR REAL

1.1. ABANDONO Y RECUPERACIÓN DE UN ESPACIO EMBLEMÁTICO

Los orígenes del recinto fortificado de la plaza de Armas del alcázar Real de la ciudad de Écija (Sevilla) se remontan a la primera mitad del siglo XII, en época almorávide, prolongándose el proceso constructivo de sus trazas principales a lo largo del período almohade. Tras la conquista castellana de la ciudad, en mayo de 1240, se produce la transformación interior de este espacio, ubicándose aquí las “*casas Palacio o avitazion de los cavalleros alcaydes de los reales alcazares*”¹. La pérdida de su funcionalidad defensiva supondrá su abandono y progresivo deterioro a lo largo del siglo XVII, que llevará al cabildo de la ciudad a resolver solicitar a la Corona, en abril de 1700, la demolición de las maltrechas estructuras que todavía quedaban en pie y la conversión de este espacio en picadero, “*escuela para los caballos y maestranza para los Cavalleros*”². Este uso tampoco habría de perdurar, abandonándose la plaza de Armas definitivamente ya en el siglo XIX, para convertirse a partir de mediados del siglo XX en un barrio de infraviviendas. En este estado se mantenía todavía en 1999 [Fig. 1], cuando se emprendió desde el ayuntamiento ecijano una serie de actuaciones urbanísticas, focalizadas en la recuperación para la ciudad de este recinto fortificado³.

Después de la demolición de las primeras infraviviendas, en 2001 comenzará la primera campaña de excavaciones arqueológicas, que permitirán verificar que la ocupación del denominado cerro de San Gil se remontaba por lo menos al siglo VIII a. C., con una secuencia cronocultural en la que estaban bien representados los períodos tartésico, turdetano y romano. Concluida esta primera campaña de excavaciones arqueológicas, durante los años siguientes siguieron realizándose diferentes intervenciones urbanísticas, encaminadas a completar el proceso de eliminación de infraviviendas y realojo de las familias allí instaladas. Además, se abordó la ejecución de sucesivas fases de actuación sobre los lienzos de muralla perimetrales, así como la restauración de estructuras arqueológicas de diferentes cronologías. Este proceso ha permitido, al día de hoy, la recuperación de la práctica totalidad del recinto amurallado de la plaza de Armas, así como su apertura al público [Fig. 2].

1.2. LA EXCAVACIÓN DE LA *DOMUS* I

En el transcurso de la intervención arqueológica acometida en los años 2001-2002⁴, aparecieron las primeras estructuras correspondientes a la que se denominó entonces Casa del Mosaico

1. AME, AC, Libro 165, Cabildo de 8 de enero de 1748.

2. En las *Actas Capitulares* se describe elocuentemente el estado en que se encontraba el alcázar, “*totalmente demolido y arruinado y estar este sitio ynavitable sin conthener en sí avitazion alguna sino es becho un corral grande lleno de montones de tierra que en las ruynas an quedado allí*”. AME, AC, Libro 117, f. 67v, Cabildo de 30 de abril de 1700.

3. García-Dils *et al.* 2004.

4. Las excavaciones se llevarán a cabo desde el Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Écija, bajo la dirección de Sergio García-Dils de la Vega, con la coordinación científica de Pedro Sáez Fernández y el asesoramiento de Salvador Ordóñez Agulla.

del Sático-Sileno, en la que años después serán localizados los mosaicos que se describen en las páginas que siguen. En concreto, en 2002 salieron a la luz las trazas de tres posibles estancias, muy maltratados por los movimientos de tierras realizados para la construcción de la fortaleza, además de fosas practicadas para la extracción de material constructivo y la excavación de pozos ciegos⁵. Una de las habitaciones detectadas en la excavación de 2002, identificada como *tablinum*, estaba decorada con un singular pavimento musivo, de traza geométrica, en el que originalmente habría cuatro cuadrados figurados situados en torno a un quinto, su motivo central, que serán objeto del apartado correspondiente.

En el año 2014 se planteó una nueva campaña de excavaciones arqueológicas en la plaza de Armas, destinadas fundamentalmente a terminar de precisar las trazas no visibles de la fortificación medieval⁶. El primer indicio de la existencia de una nueva estancia, decorada con un pavimento musivo, aparecerá el 4 de marzo de 2015, al practicarse un microsondeo destinado a verificar la continuidad de la cota de ocupación romana al oeste de las estancias conocidas de la Casa del Mosaico del Sático-Sileno, en una zona muy afectada por las fosas medievales de extracción de materiales constructivos. Localizamos entonces, en la reducida superficie excavada, un sector decorado enteramente con un patrón uniforme de cubos tridimensionales. Por cuestiones logísticas, la ampliación de la excavación tendría que esperar hasta el 10 de abril del mismo año, hallándose entonces el fragmento conservado de una de las estancias, el verano, que ya daba una idea de la temática y de la magnitud del pavimento musivo. Días después, el 22 de abril, las expectativas despertadas se verán confirmadas por la aparición de una escena que identificamos inequívocamente como un Rapto de Europa⁷. Por fin, la excavación completa de la estancia del mosaico se completará entre los días 4 y 12 de mayo de 2015⁸. El deficiente estado de conservación del mosaico y las patologías que presentaba hacían aconsejable una rápida extracción, que tendrá lugar ya en la primera quincena del mes de julio⁹. Dos años después, el 14 de diciembre de 2017, dividido en treinta fragmentos de diferentes dimensiones, el mosaico será trasladado a Sevilla para ser restaurado en las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH). El proceso de restauración, especialmente complejo y delicado, finalizará un año después, en diciembre de 2018¹⁰. Poco tiempo después el espacio del recinto de la plaza de Armas del alcázar donde se produjo el hallazgo

5. García-Dils 2003.

6. La intervención se ejecutará desde la Oficina Municipal de Arqueología de Écija, bajo la coordinación de Sergio García-Dils, dirigida por Ana Santa Cruz y Cristina Cívico. García-Dils *et al.* 2016.

7. La primicia del descubrimiento será presentada al día siguiente, 23 de abril de 2015, en la conferencia “Excavaciones arqueológicas en la plaza de Armas del alcázar de Écija. Resultados preliminares de la campaña 2015”, a cargo de Sergio García-Dils, organizada por la Real Academia “Vélez de Guevara” de Écija.

8. Realizarán el proceso de excavación, primera intervención y documentación los arqueólogos Ana Santa Cruz, Cristina Cívico, Eleni Sepka y Sergio García-Dils, así como los restauradores Aurélien Lortet, Margarita Hans, M.^a Muñoz y M.^a Jesús Zayas.

9. La extracción del mosaico será llevada a cabo por los restauradores Beatriz Taboada y David Asencio.

10. La intervención sobre el pavimento musivo será ejecutada por las restauradoras Ana Bouzas, Inmaculada Espinosa y May Espejo. Asimismo, en el seno del IAPH se han realizado estudios y analíticas científicas, de la mano de Esther Núñez –estudio histórico–, Esther Ontiveros –petrología–, Auxiliadora Gómez –teselas–, Víctor Menguiano –afecciones biológicas– y Eugenio Fernández –documentación fotográfica–.

será acondicionado de manera que el mosaico pudiera ser recolocado en su ubicación original en noviembre de 2019, donde hoy puede ser contemplado *in situ*¹¹.

Los primeros indicios de la existencia de un pavimento musivo al norte de la estancia identificada como *tablinum*, donde se registró el mosaico del Sátiro-Sileno, se remontan al año 2001. En aquel momento, estimamos que podría tratarse de una nueva habitación de la vivienda, que denominamos provisionalmente como “Estancia C”¹². Desgraciadamente, la fosa de cimentación del lienzo de muralla medieval que cruza la Plaza de Armas de oeste a este en su parte central, había afectado irreparablemente a este mosaico, del que solamente se conservaba poco más que una decena de filas de teselas en una superficie de apenas 40 cm². Nuevas excavaciones arqueológicas realizadas en este sector del recinto arqueológico a partir del año 2015, nos permitieron proponer que el fragmento formaría parte de la decoración del corredor perimetral del patio central de la *Domus I*¹³. Esta hipótesis se verá confirmada ya en 2019, cuando tendremos la oportunidad de excavar el conjunto de este peristilo monumental, verificando que se trataba además del patio central que vertebraba y organizaba el conjunto de la vivienda. De esta manera, la vivienda que es objeto de este estudio se adecúa al modelo arquitectónico de la casa de peristilo, de gran proyección en el mundo mediterráneo, caracterizado por las numerosas y amplias salas y estancias de representación que se organizan en torno al patio central de la *domus*, caracteres acordes a su función como espacios de recepción y acogimiento de ceremonias de la vida social comunitaria. Símbolo del estatus de los grupos dirigentes de la comunidad política y de su identidad como grupo, la casa de peristilo es un reflejo de la existencia de una élite que precisa de un correlato arquitectónico que proyecte su privilegiada posición social y económica, escenario de sus relaciones sociales y clientelares, y marco privilegiado de su exhibición autorrepresentativa a nivel público¹⁴.

11. La construcción de la estructura de protección del mosaico se va a realizar de acuerdo con un proyecto redactado en la Oficina Técnica Municipal de Écija, según un diseño de la arquitecta M.^a del Valle García-Verde, bajo su dirección, con participación asimismo de la aparejadora Adela García y la delineante Ana Alhama.

12. García-Dils *et al.* 2005: 397, Fig. 2a.

13. *CMRE XIV*: nº36, 81, Fig. 69.

14. Sobre este modelo arquitectónico, *vid.* Gros 2001: 148-196.

2.

EL *TABLINUM* MOSAICO DEL SÁTIRO-SILENO

2.1 LA ESTANCIA

La que en el transcurso de la intervención arqueológica de 2001-2002 fue denominada como Estancia A quedaba definida por tres muros, construidos enteramente –en la parte conservada– en mampostería careada de piedra caliza, con revestimiento de estuco en todos los paramentos registrados. La habitación, decorada enteramente con pavimento musivo, tenía unas dimensiones interiores de entre 5.04 y 5.20 m, de norte a sur, y 3.25 m, de oeste a este, esto es, unos 17 x 11 pies romanos. El muro de cierre meridional presenta una falsa escuadra respecto a los flancos de la habitación, que se debe a las distintas fases a que corresponden estas estructuras, como se verá más adelante en el apartado correspondiente al *triclinium*. La estancia contaba con sendos accesos; el primero, que daba acceso al que se denominó como Espacio B, localizado en el extremo septentrional del muro de cerramiento occidental, del que se conservaba el umbral, con unas dimensiones de 1.12 x 0.58 m; el segundo, que daba paso a un espacio que después se verificará que se trataba del ángulo sureste del peristilo de la *domus*, con unas amplias medidas de 1.82 x 0.45 m. Por sus características tipológicas y ubicación en el conjunto de la vivienda, esta Estancia A será identificada con el *tablinum* de la casa.

2.2 ESQUEMA COMPOSITIVO

El mosaico decoraba la totalidad de la superficie de la estancia, de 16.44 m², si bien del muy maltratado tapiz se conserva tan solo un total de 4.55 m². La estancia estaba decorada con un singular pavimento musivo, de traza geométrica, en el que originalmente habría cuatro cuadrados figurados situados en torno a un quinto, su motivo central [Fig. 3].

La parte conservada del mosaico, que cubriría el sector norte de la estancia, se encuentra seriamente afectada por pozos ciegos de cronología Bajomedieval y Moderna, tal como se puede apreciar en Fig. 3, aunque su esquema compositivo sigue siendo perfectamente reconocible. Una banda perimetral de teselas negras rodea el pavimento musivo en su contacto con las paredes; a continuación, una cenefa policroma en forma de trenza de dos cabos enmarcaría este sector norte y, con toda seguridad, el siguiente sector –o sectores– situado al sur, constituyendo un cuadrado perfectamente regular de 3 m de lado. Su interior está decorado con una serie de líneas que se entrelazan formando esvásticas, que configuran una composición con un motivo central cuadrado, de 56 cm de lado, rodeado de otros cuatro recuadros perimetrales regulares, de 36 cm de lado, de los que se han conservado tres. Paralelos de este tipo de composición se encuentran bien documentados en diferentes puntos del mundo romano, estando en Itálica el ejemplo más cercano al astigitano en el mosaico de Hylas¹⁵.

2.3 MÁSCARAS DE TEATRO

De los cuadrados perimetrales, uno de ellos se encontraba completamente perdido, un segundo mostraba la representación de una cabeza humana, cuya interpretación era ya imposible debido a

15. Vid. un listado en *CMRE* XIV: 78; *CMRE* XIII: 43.

una descuidada restauración realizada de antiguo, mientras que en las dos restantes se podían reconocer sendas máscaras teatrales.

Hay que hacer notar aquí que todo el sector noroeste del mosaico, así como parte del mosaico vecino del Espacio B [UEC-1219], fueron reparados ya en época romana o, acaso, tardoantigua. Se trató de reproducir el mismo esquema compositivo, aunque utilizando una técnica muy tosca y sustituyendo las teselas pétreas de color rojo y parte de las negras por fragmentos de ladrillo tallados, de formato muy irregular, tal como puede verse en Fig. 4, con las reparaciones marcadas con los números 1 y 2¹⁶. Así, el recuadro noroeste, tras tan desafortunada restauración, presenta una figura de larga cabellera apenas reconocible [Fig. 5]. El suroeste, por su parte, se ha perdido completamente. El recuadro sureste es el que mejor se conserva, y contiene la representación de una máscara de teatro de tez pálida tocada con una peluca con tirabuzones, para la que se cuenta con numerosos paralelos [Fig. 6]. En este sentido interpretamos también la figura del recuadro noreste, en precario estado de conservación, que podría tratarse de otra máscara, de tez morena y tocado complicado [Fig. 7]. Estas dos últimas figuras están realizadas con una técnica muy cuidada, reproduciendo un conseguido juego de sombras con un vistoso colorido.

La presencia de estas máscaras teatrales y su carácter de atributos del dios Baco constituye una primera evocación del mundo dionisiaco que tan buena representación encuentra en el panorama decorativo de las *domus* astigitanas, también en esta excepcional casa, como se irá viendo en las páginas siguientes.

2.4 EL RECUADRO CENTRAL: UNA IMAGEN DE DOBLE LECTURA

Por su parte, el recuadro central estaba realizado con gran maestría, en *opus vermiculatum*, combinando teselas diminutas de piedra y pasta vítrea, con una rica policromía y logrado juego de sombras [Fig. 8]. En su interior se había figurado una imagen de doble lectura, dependiendo del punto de vista del observador, de manera que desde la entrada de la estancia –al norte– se podía contemplar a un joven portando un *pedum* o cayado pastoril sobre el hombro derecho, y desde el interior –al sur–, a un anciano barbado con un *tympanum* o pandereza báquica, con sus característicos flecos, en la mano derecha¹⁷. Dichos personajes son fácilmente reconocibles, respectivamente, como un joven sátiro y un maduro sileno, acompañados de sus atributos característicos, integrantes ambos del *thiasos* báquico, una temática especialmente querida y representada en los mosaicos de *colonia Augusta Firma*¹⁸.

Y esto nos lleva al punto que probablemente resulte más controvertido con relación al motivo central del mosaico, la identificación de la figura de doble lectura. La presencia de una figura de un viejo y un joven al mismo tiempo nos remite inmediatamente a la común asociación del dios Baco con las ideas de renovación, revitalización, resurgimiento y paso del tiempo, que entroncan con el carácter agrario de esta divinidad de la naturaleza y que está presente también en su inicial denominación en el mundo romano como *Liber Pater*. En un primer momento podríamos estar tentados de

16. Un ejemplo cercano de restauración de un tapiz musivo con teselas de barro cocido puede verse en Itálica, en el mosaico de *Tellus*, *vid.* Mañas 2010: 119-120.

17. Esta imagen fue publicada por primera vez, con motivo de su hallazgo, en el *Diario de Sevilla* de fecha 25 de febrero de 2002. La imagen del mosaico, todavía en curso de excavación, fue reproducida, asimismo, sin previa comunicación a la dirección de la intervención arqueológica, ni autorización por nuestra parte, en Lancha 2003: 50-52, que tampoco cita la procedencia de las imágenes publicadas.

18. García-Dils *et al.* 2005; *CMRE* XIV: n°34, 76-81; López Monteagudo 2006: 282-283; López Monteagudo 2008; García-Dils *et al.* 2011: 775-778; García-Dils 2015: 66, 86-88, 104, 106, 150, 387-392.

identificar la figura con la del propio Baco, que habría sido representado en las fases inicial y madura de su vida. Sin embargo es bien sabido que iconográficamente el dios del vino y los placeres es una figura por lo general fácilmente identificable; así, si ya desde un principio la naturaleza inmortal del personaje apunta en otra dirección interpretativa, la ausencia de los atributos comunes con los que aparece revestida esta divinidad en la iconografía –cintas de pámpanos y racimos de uva, corona de hiedra, *kantharos*, cuernos, panteras–, especialmente el tirso, nos inclinan a optar por otra identificación dentro del círculo de los personajes del ciclo báquico. Efectivamente, una encuesta apoyada básicamente en la musivaria hispana recogida en el *CMRE*¹⁹ así como en las referencias pertinentes colacionadas por C. Gasparri y S. Boucher en el *LIMC*²⁰ muestra que el dios Baco aparece sistemáticamente representado con el tirso, su atributo fundamental, lo que permite pensar que, de haber sido Baco el representado en el recuadro central, el artista musivario habría optado –para evitar confusiones– por hacer figurar este inconfundible atributo y no, como ha hecho, el *pedum* y el *tympanum*.

El *pedum* o *lagobolon* es un bastón o cayado que en la iconografía aparece vinculado siempre bien con personajes relacionados con el mundo rústico, bien con figuras del ciclo báquico, pero no del dios mismo. Así, por prestar atención sólo a figuraciones hispanas, este atributo puede encontrarse en manos de pigmeos²¹, poetas bucólicos²², pastores²³ o faunos²⁴, o de la figura de *Autumnus*²⁵ coronado de pámpanos. Pero sobre todo figura en las representaciones asociado a centauros y sátiros, mayoritariamente en el contexto del ambiente báquico²⁶. En la misma Écija el *pedum* es portado por un joven sátiro en el mosaico del Triunfo de Baco y Ariadna de la avenida Miguel de Cervantes nº34 [Fig. 9]²⁷, por Amphion o Zethos en el pavimento del castigo de Dirce [Fig. 10]²⁸, mientras que en el tapiz del *Tigerreiter* de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate tenemos a *lkarios*, a un sátiro y a dos de los personajes, todos ellos con el *pedum* en sus manos [Fig. 11]²⁹.

El *tympanum*, por su parte, es un conocido atributo de los personajes míticos del ciclo báquico, usualmente asociado a ménades y bacantes, pero también a sátiros y silenos, amantes de la música y la danza, como el mismo Eurípides se encargaba de señalar explícitamente³⁰. En Écija, encontramos representaciones de *tympanoi* en el recién mencionado mosaico del *Tigerreiter* [Fig. 11],

19. Las referencias concretas de esta presencia de Baco con el tirso son *CMRE* I: nº15 (Mérida); *CMRE* II: nº2, 5, 14, 18, 19 (Itálica); *CMRE* III: nº10 (Córdoba); *CMRE* III: nº21 (Alcolea); *CMRE* IX: nº2 (Alcalá de Henares); *CMRE* IX: nº35 (Zaragoza); Cartaya 2001: 302. En la misma Écija, Baco aparece con el tirso en los citados mosaicos de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate y de la avenida Miguel de Cervantes nº34.

20. Gasparri 1986; Boucher 1988.

21. *CMRE* I: nº9 (Mérida).

22. *CMRE* I: nº9 (Mérida); quizá se trate de Teócrito.

23. *CMRE* VIII: nº39 (Hellín).

24. *CMRE* II: nº5 (Itálica).

25. *CMRE* III: nº12 (Córdoba); *CMRE* VIII: nº339 (Hellín); en este último mosaico también porta un *pedum* una divinidad rústica.

26. *CMRE* I: nº15 (Mérida); *CMRE* II: nº1, nº19 (Itálica); *CMRE* III: nº12 (Córdoba); *CMRE* III: nº21 (Alcolea); *CMRE* IX: nº1, nº2 (Alcalá de Henares); *CMRE* IX: nº35 (Zaragoza).

27. *CMRE* XIV: nº2, 37-41, Fig. 4 y 5.

28. *CMRE* XIV: nº1, 35-37, Fig. 1.

29. *CMRE* XIV: nº23, 62-65, Fig. 45 y 47; García-Dils 2015: 350-360.

30. E., *Bz.* 130. Avezou 1919: 559-560; Reuther 1948: 1749-1752.

así como en el pavimento del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago [Fig. 12]³¹, en uno de cuyos tondos podemos observar precisamente el rostro de un Sileno superpuesto a un *tympanum* [Fig. 13]. Esta misma composición cuenta también con otro paralelo astigitano en diferente soporte, en este caso un *oscillum*, recuperado en las excavaciones realizadas en la plaza de España de la localidad [Fig. 14]³².

Consideramos, como resultado de lo anterior, que estaríamos ante una representación doble de dos personajes del *thiasos* báquico, es decir, un joven sátiro portando el *pedum* y a Sileno con el *tympanum*. Sin embargo, si se acepta que en la composición se ha querido representar el paso del tiempo, se podría ir más allá, y proponer que se trata de un sátiro, o incluso del mismo Sileno, en dos momentos de su vida –adolescencia y vejez–, dado que ambas figuras, sátiros y Silenos, terminaron confluyendo en la mitología, en la iconografía y en la literatura como figuras adscritas al dios de las fiestas y los placeres, de la vida alegre y festiva, pero también de los encantos de la existencia, de la fantasía y la ambigüedad³³. A Sileno, el preceptor de Dioniso, se le representa siempre con la faz de un viejo calvo y barbudo³⁴, y quizá esta figura, asociada también en numerosas ocasiones a disfraces y máscaras teatrales –máscaras que, por otro lado, se portan en las procesiones báquicas– que remiten simbólicamente a la Comedia, fuera la que estuviera en la mente del autor o la del comendatario del pavimento, que insistió, como podemos intuir del mosaico de la ménade de la habitación vecina, en utilizar la imaginería báquica como fuerza generadora en el ámbito festivo y lúdico que es propio de las estancias de algunas de las *domus* más lujosas de la aristocracia astigitana de la época. En este sentido no puede descartarse tampoco una intencionalidad humorística en el juego visual de esta representación, que nos remite a la extendida popularidad de la figura de Sileno viejo en el drama satírico y, especialmente, al gusto de los artistas plásticos por las imágenes de los sátiros adultos enfrascados en bromas inocentes y juegos. Y este tipo de cosas, como señala P. Veyne³⁵, sólo era posible hacerlo en el ámbito de la religión dionisiaca, cuya imaginería de época romana, por otro lado, se fue alejando cada vez más del núcleo inicial de la leyenda báquica.

Con relación a los paralelos formales en la musivaria³⁶ que pueden aducirse para el motivo central del mosaico, resulta llamativo que sólo en otros cinco puntos del Imperio se han localizado similares motivos de doble lectura: son los casos de los mosaicos de Ascoli Piceno, Pomezia, Populonia y Luni, en la península itálica, y de Diekirch, en Luxemburgo.

En la antigua *Asculum*³⁷ son escasos y puntuales los hallazgos arqueológicos relativos a la edificación doméstica. Durante la construcción en 1939-1940 del Palacio de Justicia de Ascoli Piceno y la adecuación en años sucesivos de las áreas circundantes, se localizaron algunos elementos de una notable estructura de carácter doméstico –varios peristilos y ambientes anejos– cuya excavación será ampliada años después, en 1956-1957, lo que permitirá establecer que se trataba de dos lujosas *domus*, quizá incluso tres, pavimentadas con mosaicos. De las estancias excavadas, la más relevante,

31. *CMRE* XIV: n°8, 45-50, Fig. 15; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

32. Rodríguez Gutiérrez *et al.* 2008: 184-194.

33. *Cf.* las sugerentes apreciaciones relativas al mundo dionisiaco de Veyne 2003.

34. Nicole 1911; Simon 1997a.

35. Veyne 2003: 118.

36. Para una relación de testimonios escultóricos y de otra índole iconográfica de estas representaciones contrapuestas, especialmente el mundo de las *hermae* decorativas, López Monteagudo 2006: 283; *CMRE* XIV: 79. *Vid.* además, Franken 2007, para una aproximación al fenómeno de las imágenes invertidas en la iconografía helenística y romana y su asociación con el concepto de enigma y acertijo visual.

37. Pasquinucci 1975: 67-68, fig. 90; De Marinis & Paci 2000: 98-99, fig. 148.

anexa al Peristilo oriental, o A, situado hoy día en gran parte bajo el ala este del Palacio de Justicia, era la que, a 3.50 m al sur del peristilo, estaba decorada con un mosaico hoy expuesto, como el resto de los aparecidos en el mismo contexto, en el Museo Archeologico Statale de Ascoli Piceno [Fig. 15]³⁸, del que no se ha realizado ningún estudio específico. El ambiente central, denominado A1, de 5.60 x 8.60 m, presentaba un pavimento musivo fabricado con teselas en blanco y negro formando hexágonos, un gran círculo enmarcado por un festón vegetal y decorado con un motivo de escamas biconvexas y ondas en su margen, y por fin la figura central, polícroma y de 0.36 m de diámetro, que muestra la cabeza de un personaje masculino con dos imágenes diferentes según sea la posición del observador: vista desde el norte representa la imagen barbada de un anciano calvo, desde el sur la de un joven imberbe con una densa cabellera. Con respecto a su fecha, se ha señalado, en función de las características de la musivaria, que el complejo edificio ha de datarse en los primeros decenios del siglo I d. C. En palabras de G. de Marinis y G. Paci, “*el motivo, que aquí no aparece como caricaturesco, haría pensar en un concepto filosófico mucho más complejo, como el del iuvenis-senex, probablemente fruto de una sociedad culta que encargaba los trabajos de la propia casa con la mirada atenta a las modas de Roma*”. En opinión de Becatti, se trataría de una dúplice imagen de Sileno, o de un sátiro, joven y viejo³⁹. La llamativa apertura de la boca de los personajes representados podría hacer pensar, a nuestro parecer, que se trata de una máscara de teatro de doble lectura, que acaso hubiera podido existir en representaciones teatrales reales.

El denominado *Vexiermasken-Mosaik* de Diekirch (Luxemburgo)⁴⁰, en la Galia Bélgica, fechado en la primera mitad del s. III d. C., fue localizado en 1950 en el transcurso de una excavación arqueológica realizada en una villa galo-romana enclavada en la actual rue de l’Esplanade, y que hoy se exhibe en el Musée municipal des Mosaiques Romaines de la localidad [Fig. 16]. El mosaico, de 3.50 x 4.75 m, representa flores estilizadas enmarcadas por formas geométricas. El recuadro central muestra, rodeado por unos ángulos abiertos en cada esquina, la cabeza de una imagen masculina con toda la apariencia de ser una máscara burlona de doble lectura. Por un lado, se observa un joven imberbe, por el otro, un anciano barbudo. Si bien se ha propuesto en alguna ocasión datar este mosaico en una fecha del tercer cuarto (Parlasca) o en la segunda mitad del siglo II d. C. (Stern), investigaciones más recientes han permitido proponer unas fechas más precisas para su esquema compositivo, a partir del paralelo que ofrece el mosaico nº3 de la Casa I en Orbe-Boscéaz, entre los años 220-225, exactamente en los mismos años en que se ejecutan los pavimentos astigitanos de la *Domus I*⁴¹.

En la *domus* tardoantigua que salió a la luz fruto de las excavaciones realizadas bajo la basílica cristiana de Luni, conocida como la *domus* de Océano, se localizó en 1991 un interesante paralelo del mosaico que nos ocupa en el denominado “corredor g”. En este espacio se documenta un pavimento musivo de ambiente marino fechado en el siglo IV d. C. en el que, en uno de sus recuadros, se representa una máscara que se ha identificado como un “doble Sileno”, anciano barbado si se contempla desde un extremo del pasillo, y joven desde el extremo opuesto [Fig. 17]⁴².

38. Donde está registrado con el nº de inventario SAM 64672.

39. Becatti 1975: 176, Pl. LX.1.

40. Parlasca 1959: 19-20 Taf. 23.2 y 24.1; Stern 1960: 44-45, n.º 187, fig. 28-29; Fischer 2010.

41. Fischer 2010: 75-77.

42. Vay 1996. La autora del estudio identifica esta imagen con Sileno joven y viejo, señalando una función apotropaica, propósito genérico de las representaciones de máscaras que quedaría reforzada por la presencia, junto a esta figura, de una imagen de la Gorgona.

En la localidad de Santa Palomba, cerca de Pomezia, en una *uilla* situada al pie de la *uia Ardeatina* a una veintena de kilómetros al sur de Roma, se localizó en 2006 otro mosaico polícromo de ambiente dionisiaco en una *domus* construida en los siglos I-II d. C. El cuadro central de la composición se compone de un espléndido emblema con el Gorgoneion en un escudo de escamas, disponiéndose lateralmente una banda rectangular con tres paneles. En el central, y nuevamente por medio de un efecto óptico, la imagen de un anciano barbado se transforma en la de un joven imberbe con cabellos largos al cambiar la posición del observador [Fig. 18]. La imagen está asociada a un *pedum*, un tirso y una vasija, posiblemente un *skypchos*, elementos vinculados con el mundo báquico. En los dos paneles vecinos figuran, respectivamente, un recuadro con un busto joven, posiblemente Baco coronado de pámpanos, así como una composición de cinco rostros masculinos en torno a meandros de esvásticas cuyo esquema centralizado y conceptual es muy semejante al empleado en el mosaico astigitano del Sátiro-Sileno. El pavimento se ha fechado en la fase del siglo III d. C. de la *uilla*⁴³.

El último paralelo que traemos a colación, ya fuera de la esfera báquica, es el de un motivo concreto de un mosaico de Populonia con la escena de un naufragio marino y peces, que fue descubierto en 1842 en la *uilla* de Le Logge y que ha sufrido una azarosa existencia [Fig. 19]⁴⁴. Se trata de un mosaico tardohelenístico de influencia nilótico-alejandrino y claramente dependiente de los mosaicos de Pompeya y Palestrina, datado estilísticamente entre 75 y 50 a. C. El mosaico, que posiblemente ornaba uno de los espacios de un santuario como exvoto, recoge una escena de naufragio con una barca en trance de ser engullida por las olas, y a la que rodean, en una imagen de género, imágenes de peces y moluscos. Tres personajes en la barca elevan sus manos al cielo hacia la figura de una paloma, interpretada como símbolo de la guía de los navegantes, Afrodita, a la que imploran su salvación. Lo interesante, como ha señalado D. Manacorda, es la ambigüedad de la imagen de la paloma de Venus, pues si desde la perspectiva de los navegantes se observa esta ave sobrevolando la barca, en cambio, para el espectador que entraba en la estancia, lo que se aprecia es un molusco en su concha. En ese sentido, se combinan las ideas apotropaicas asociadas a la veneración de Afrodita (paloma) como diosa del mar y la navegación y la del Tritón y su *bucina* (molusco) como protector frente a las tempestades y las olas amenazantes. Por tanto, nos encontraríamos aquí de nuevo con una imagen de doble lectura en función de la posición del observador y con un evidente doble sentido en su significado.

En definitiva, con la aparición del ejemplar astigitano, son seis, a nuestro conocimiento, el corpus de mosaicos romanos en los que, a través de alguno de los motivos utilizados en su composición, se inserta una propuesta de juego óptico e ilusionista al espectador mediante el empleo de imágenes invertidas, un género que podría remontarse a época altohelenística y que se plasma en la musivaria desde el cambio de Era, proyectándose a las provincias entre las épocas augustea y severiana⁴⁵.

43. Merrony 2006; *CMRE* XIV: 79-80. El mosaico se expone hoy día en el Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano en Roma.

44. Shepherd 1999; Manacorda 2002; Shepherd & Manacorda 2002; Manacorda 2004.

45. Franken 2007: 127: "...handelt es sich bei den Umkehrbildern, als einer besonderen Spielart des Vexierbildes, um ein erstmals in der hochhellenistischen Reliefkeramik nachweisbares Thema, das spätestens in augusteischer Zeit in Italien auf Mosaikfußböden erscheint. Möglicherweise innerhalb dieser Gattung strahlt das Thema im Verlauf der folgenden zwei Jahrhunderte in die Provinzen aus und findet sich dort schließlich –fast gleichermaßen selten– auf Mosaiken und in der bronzenen Hausausstattung".

3.

EL *TRICLINIUM*

MOSAICO DE LOS AMORES DE ZEUS

3.1. LA ESTANCIA

La estancia que decoraba el mosaico tenía unas dimensiones de entre 7.42 y 7.91 m, de norte a sur, y entre 4.62 y 4.71 m de oeste a este, esto es, unos 25 x 15 pies romanos. Contaba con un único acceso, situado en el extremo septentrional del muro de cierre oriental, de 1.55 x 0.56 m. Los muros oeste y este de la habitación estaban alineados conforme a la trama colonial⁴⁶, mientras que el muro norte estaba ligeramente desviado al sur, y el meridional mostraba una dirección totalmente divergente, configurada respecto al trazado de la terraza que limitaba la *domus* al sur. La posición de la estancia, conformando el ángulo suroccidental de la vivienda, la ubicación de su acceso, sus notables dimensiones, sus proporciones⁴⁷, así como el esquema compositivo del mosaico, indican que, verosímilmente, se trataba de un *triclinium*, un espacio particularmente adaptado a la exposición de la riqueza del propietario, a la exhibición de su imagen y a los ceremoniales de la vida social en el seno de la parte pública de la *domus*⁴⁸.

La conservación del pavimento musivo se debe a una serie de afortunadas circunstancias, toda vez que el nivel de arrasamiento general de la estancia es realmente notable, no quedando apenas restos emergentes de los muros que la configuraban. Asimismo, una fosa medieval de saqueo destruyó todo el ángulo suroriental de la habitación, provocando además la pérdida parcial de la subbase del mosaico, lo que habría de causar numerosas grietas y patologías [Figs. 20 y 21].

3.2. ESQUEMA COMPOSITIVO

El mosaico decoraba la totalidad de la superficie de la estancia, de 37.05 m², cubriendo además el umbral de acceso. La composición general del mosaico, que combina paneles figurados y geométricos, establece una simplificación del esquema típico de los triclinios en “T” + “U”, configurando un diseño de escuadras o “L” invertidas y contrapuestas [Fig. 22].

De fuera hacia dentro, el esquema compositivo parte de una banda perimetral de teselas blancas, decorada con crucetas o rosetas [Fig. 22-A]. Se forma así un campo blanco en el contacto con los paramentos y en el umbral de entrada a la habitación, con florecillas en negro distribuidas de forma anárquica y realizadas de forma descuidada. Claramente, esta banda

46. La orientación de la trama colonial es de 335.4° NG. García-Dils 2015: 145.

47. Las dimensiones interiores medias de la estancia son de 7.66 x 4.66 m, lo que supone una proporción de 1.64:1. Es decir, sigue los conocidos parámetros teóricos de la proporción áurea, de 1.62:1.

48. Sobre la planta y caracterización de estancias en otras *domus* de *colonia Augusta Firma*, *vid.* García-Dils *et al.* 2009. *Vid.* Dunbabin 2010 para la importancia de los *triclinia* y el banquete en la vida social de las élites urbanas.

perimetral, de anchura variable, se ejecutó al final del proceso, para rellenar el espacio que quedaba entre el tapiz y las paredes, compensando la irregularidad de la planta de la estancia, utilizando para ello teselas sobrantes de diversas formas y tamaños.

Tras una línea blanca formada por dos filas regulares de teselas, de 2 cm de anchura, le sigue otra negra de las mismas características y una cenefa de postas que cierra la totalidad del pavimento por sus cuatro extremos, con una anchura de en torno a 17 cm [Fig. 22-B]. Tras una línea constituida por tres filas de teselas blancas, de 3 cm, a continuación, en la parte septentrional del mosaico encontramos una lograda cenefa de cestería o de múltiples cabos que enmarca un campo con escenas relacionadas con la producción del vino y la fertilidad agrícola, con una anchura de entre 23 y 25 cm [Figs. 22-C y 23]. Con este marco entronca una cenefa de tres cabos [D], que configura el campo que contiene las escenas centrales. El encuentro entre los patrones trenzados está especialmente bien resuelto.

Después de un filete dentado en blanco y negro, de 2 cm, se extiende el campo [Fig. 22-E], con planta en “L”, tapizado con cubos tridimensionales. La configuración de este ámbito y su posición en el conjunto de la estancia apuntan a que la decoración geométrica debe interpretarse como un marcador de uso, destinándose este espacio verosímilmente a los *lecti* de los comensales⁴⁹.

Este esquema compositivo, especialmente en lo que se refiere a los cubos tridimensionales, cuenta con paralelos directos en la misma Écija, con casi idéntica resolución. En primer lugar, encontramos una secuencia similar de motivos geométricos en el mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago, en este caso intercalando una orla de esvásticas entrelazadas formando un meandro [Fig. 12]⁵⁰. Este pavimento presenta además sendas escenas, Leda y el cisne y un dioscurio con caballo, muy similares en composición y ejecución a las que aparecen en el ejemplar de la plaza de Armas, lo que permite establecer con seguridad que ambos serían obra del mismo taller musivo.

Otros paralelos se han documentado en el mosaico de Briseida o con escena de la *Iliada*, de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate [Fig. 24]⁵¹, y en el mosaico de cubos de la plaza de España⁵².

Encontramos en el mosaico claros marcadores espaciales, como los denomina I. Mañas⁵³, concretamente los patrones geométricos de cubos tridimensionales, que indican que nos hallamos más propiamente ante un *biclinium*, con los *lecti* dispuestos en “L”, en ángulo recto, en el extremo SW de la estancia. Conscientes de ello, usamos el término “*triclinium*” en su acepción genérica y por su amplio uso tanto en las fuentes antiguas como en la historiografía.

Para evaluar la densidad del teselado, hemos llevado a cabo un muestreo sistemático en todos los sectores representativos y bien conservados del mosaico, constatando que varía notablemente según los motivos representados en el tapiz. Así, los patrones geométricos y zonas de relleno presentan unos valores homogéneos que se mantienen en torno a 135 teselas/dm², con piezas de mayor

49. Sobre la relación de los esquemas decorativos de los mosaicos con el uso de las estancias domésticas y la ubicación del mobiliario, *vid.* Mañas 2007-2008. Con respecto a los diseños geométricos en los pavimentos de *colonia Augusta Firma*, *vid.* Vargas 2014.

50. *CMRE XIV*: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

51. *CMRE XIV*: n°26, 67-68; García-Dils 2015: 350-360.

52. *CMRE XIV*: n°40, 84-85; García-Dils *et al.* 2011.

53. Mañas 2007-2008: 97-99.

tamaño y recorte regular, colocadas con un ajuste escrupuloso entre ellas. Por su parte, las partes figuradas tienen una densidad que oscila entre 200 y 230 teselas/dm², con un tamaño de teselas muy variable y contorno irregular, dependiendo de su función dentro del dibujo, dejándose llagas amplias que, en algunos casos, superan el tamaño de las propias teselas.

3.3. LAS ESTACIONES DEL AÑO

El recuadro figurativo central está compartimentado a su vez en nueve casetones en torno a un décimo cuadro central. En los ángulos se disponen, en el sentido contrario al de las agujas del reloj, las estaciones del año. Se puede deducir de las tres figuras reconocibles que se trata de bustos femeninos, representados de frente, con la mirada posada en el ángulo suroeste de la estancia, en el vértice de la “L” de cubos tridimensionales [Fig. 22-E], como también haría consecuentemente la cuarta, que se ha perdido.

La temática estacional está especialmente bien documentada en los mosaicos de *Baetica*⁵⁴, contando Écija con tres pavimentos más en los que es posible reconocer representaciones de este tipo con seguridad. Efectivamente, se han conservado el verano y el otoño en el ya mencionado Triunfo de Baco de la plaza de Santiago [Fig. 12]⁵⁵; el otoño y el invierno en el mosaico del rapto de Europa de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate⁵⁶; la primavera, el verano y el invierno en el mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes nº35 [Fig. 25]⁵⁷. En los tres, la secuencia se muestra en el sentido contrario a las agujas del reloj.

Quizá se puedan añadir a este listado el fragmento con un amorcillo localizado en la Casa 2 de la avda. Miguel de Cervantes nº34⁵⁸ y el fragmento 2 del mosaico con busto alegórico de la avda. Miguel de Cervantes nº26-28 esquina a calle Cava⁵⁹, si se interpretan como representaciones alegóricas de la primavera. También, el personaje, tocado con un pétaso, que aparece en el ángulo conservado del mosaico de roseta de triángulos de la calle del Conde nº8⁶⁰, quizá pueda asociarse con el verano. Por último, en el mosaico de *Okeanós* exhumado en la plaza de España se podría proponer que las cuatro aves que aparecen posadas en ramas de árbol serían evocaciones estacionales⁶¹.

54. Para un estado de la cuestión reciente sobre esta temática en *Hispania*, con una revisión de los atributos de las respectivas representaciones estacionales en los numerosos testimonios que de este motivo se conocen en la península Ibérica, *vid.* Duran Kremer 2011; Rueda 2011. Un marco general sobre esta temática en Abad 1990a; Abad 1990b.

55. *CMRE XIV*: nº8, 45-50; Fernández Gómez 1997; Rueda 2006: 76-96; García-Dils 2015: 295-296.

56. *CMRE XIV*: nº21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360.

57. *CMRE XIV*: nº32, 73-75, donde se confunden el otoño y la primavera; *cf.* Rueda & López 2011: 794; García-Dils 2015: 380-386.

58. *CMRE XIV*: nº6, 43; García-Dils 2015: 287-294.

59. *CMRE XIV*: nº18, 56-57; García-Dils 2015: 339-345.

60. *CMRE XIV*: nº30, 69-72; García-Dils 2015: 368-369.

61. *CMRE XIV*: nº45, 88-90; García-Dils *et al.* 2011.

Como en el resto de *Hispania*, la tipología más representada es la de bustos o cabezas femeninos, ocasionalmente con el otoño como un personaje masculino, mostrados frontalmente o en tres cuartos, y con las figuras ordenadas en el sentido contrario al de las agujas del reloj⁶².

Coherentemente con los patrones habituales, en el nuevo mosaico ecijano se puede reconocer inmediatamente la primavera [Fig. 22-1], en un recuadro de 68.5 cm (O-E) x 63.0 cm (N-S)⁶³, caracterizado como una mujer representada frontalmente y con la cabeza ligeramente vuelta a su izquierda, engalanada con un collar, tocada con una corona floral y rodeada de cardos en flor, alegorías características de la primavera [Fig. 28]. La disposición de los cardos, asomando tras los hombros de la figura, recuerda a la representación de la primavera en el mosaico italicense de los Bustos Báquicos⁶⁴. Puede adscribirse al Grupo 2 de las representaciones de esta estación establecido por Duran Kremer en su estudio de las representaciones de mosaicos estacionales de la península Ibérica⁶⁵.

A su derecha, se conserva parcialmente una representación del verano [Fig. 22-2], también con el cuello enjoyado, enmarcada en un campo conservado en 69.0 cm (O-E) x (45.0)cm (N-S) [Fig. 27]⁶⁶. A pesar de su estado de conservación, se identifica sin dificultad como la estación estival a partir de su posición en relación a las demás, así como por la presencia de espigas cereales tras el hombro de la figura, vestida además con una túnica ligera que deja al descubierto el hombro derecho.

Por su parte, el otoño [Fig. 22-3] se ha perdido por completo, salvo un pequeño sector en blanco del ángulo noroccidental del recuadro que nada aporta a reconocer la representación, con unas dimensiones preservadas de (25.0) cm (O-E) x (10.0) cm (N-S)⁶⁷.

Por último tenemos el invierno [Fig. 22-4], en el interior de un recuadro de 71.0 cm (O-E) x 63.0 cm (N-S), caracterizado como una mujer con la cabeza cubierta, abrigada con una pesada *palla*, coronada de unos juncos representados muy esquemáticamente [Fig. 28]⁶⁸. Junto a la figura

62. Para la iconografía habitual de las estaciones, *vid.* Simon 1966: 468-473 y Parrish 1984: 19-42. Sobre el significado de las estaciones como entidades de carácter benéfico y profiláctico y símbolos de fertilidad y regeneración y renovación de la naturaleza, trasunto de la prosperidad de los usuarios de sus representaciones y las connotaciones positivas y de felicidad que iban a asociadas a este tipo de motivos y alegorías, *vid.* Dunbabin 1978: 158 ss.; Levi 1971: 85 ss., 161 ss., 230 ss.; Levi 1963: 227: “*la diffusione dei mosaici delle Stagioni ... può dipendere anche da un'altra ragione: dal significato magico e profilattico che è stato loro attribuito in un certo momento di evoluzione delle speculazione e della superstizione degli antichi*”, esto, aparte del hecho de que “*La frequenza dei m. con le quattro stagioni è dovuta, in parte, alla convenienza della distribuzione di quattro figure angolari nella divisione dei pavimenti a scompartimenti poligonali; così la frequente divisione dei m. nel sistema esagonale, ottagonale, e via dicendo, fa prediligere la scelta di figure allegoriche o astratte associate in gruppi*”.

63. Las dimensiones que se recogen en adelante en el texto están tomadas entre los centros de las líneas negras que delimitan los recuadros respectivos, que tienen en todo el pavimento una anchura de dos *tessellae*.

64. *CMRE* II: n°3, 27-28, Lám. 13.1. No está de más recordar aquí la fama y precio de los cardos producidos en *Corduba* –Plin., *HN* 19.152–.

65. Duran Kremer 2011: 192. Una relación de la representación de esta estación en mosaicos hispanos puede verse en Rueda 2011: 161.

66. Originalmente tendría 61.0 cm (N-S). Paralelos en la musivaria hispana de la representación del verano se registran en Rueda 2011: 160.

67. Sus medidas completas serían de 71.0 cm (O-E) x 61.0 cm (N-S).

68. Como se puede ver, por ejemplo, en sendos bustos estacionales italicenses –*CMRE* II: n°1, 25-26 y Lám 7.3; n°25.3, 44 y Lám. 51.1–, se trata propiamente de juncos –alusivos a la humedad de la estación– o, más bien, de unas ramas secas sin hojas, también asociadas al invierno. En la misma Écija, una representación de juncos puede verse en la figura invernal, muy dañada, del ya citado mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes n°35 [Fig. 25] –*CMRE* XIV: n°32, 73-75–.

aparece un motivo vegetal que cabe identificar como una rama de olivo con algunos frutos, alusiva a la cosecha de aceitunas propia de esta estación⁶⁹.

Desde el punto de vista iconográfico, la alegoría ecijana recuerda especialmente a la representación del invierno que encontramos en el mosaico de los Amores de Cástulo⁷⁰ [Fig. 29]. Bajo esta figuración, esta imagen en el nuevo pavimento astigitano puede adscribirse tipológicamente al Grupo 1 de las imágenes del invierno determinado por Duran Kremer⁷¹.

La representación de las estaciones en forma de bustos fue un tipo muy popular de motivo decorativo en los pavimentos musivos, especialmente desde mediados del siglo II d. C. como se aprecia en los mosaicos de Italia, de la franja siropalestina y de África, donde conocen una gran expansión⁷². Precisamente la composición que sitúa a las estaciones en las esquinas de los cuadros, como es el caso que nos ocupa, parecen ser típicas de la segunda centuria en África⁷³. Se ha señalado que es a partir de esta cronología cuando el ciclo de las estaciones se vincula con el emperador, celebrándose su acceso al poder como manifestación de la *Felicitas Temporum*⁷⁴.

Además de ser una iconografía recurrente, los Amores de Zeus tradicionalmente guardan también una relación simbólica con algunas constelaciones o fases del año, dadas las connotaciones de deidad de los cielos, dios nutricio, maestro de la lluvia y dios de la agricultura, también una faceta de Zeus-Júpiter en relación con la vendimia y la fabricación del vino⁷⁵.

En *Baetica* contamos con otros ejemplos de la asociación de la representación de las estaciones con episodios mitológicos de los Amores de Zeus, entre los que destaca por su nivel de conservación y número de escenas el mosaico de esta temática recuperado en *Italica*⁷⁶, además de sendos pavimentos musivos que recogen el rapto de Europa, localizados respectivamente en Fernán Núñez⁷⁷ y en la propia Écija, en la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate⁷⁸.

69. En mosaicos africanos se trata de un motivo recurrente vinculado al invierno, como señala Parrish (1984: 32): “Both the reed and the olive appear as floral attributes of the Winter season in African pavements”. Entre los paralelos africanos, cabe citar al respecto el mosaico argelino de las Cuatro Estaciones de Aïn-Babouch –Parrish 1984: n°4, 99-101 y Pl. 7a–. La asociación del olivo con el invierno puede verse, en la misma Écija, en el antes mencionado mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes n°35 [Fig. 25] –CMRE XIV: n°32, 73-75–. También en el mosaico cordobés de Eros y Psique –CMRE III: n°7, 23-24 y Lám. 9; Rueda 2011: 160, con una relación de este motivo en mosaicos hispanos–. Para una perspectiva general sobre las representaciones oleícolas en el arte antiguo, *vid.* López Monteagudo 2007.

70. López Monteagudo 2014.

71. Duran Kremer 2011: 194.

72. Parrish 1984.

73. Parrish 1984: 59-63.

74. Hanfmann 1951: I, 169, 172-173 y 176; Quet 1981: 146-148 y 193-196; Abad 1990b: 11-13.

75. *Vid.* el 11 de octubre en el *Kalendarium* de Amiterno –CIL IX 4192–, fiesta de las *Meditrinalia* o del vino nuevo –Varro, *Ling.* 6.16–, y otra fiesta del vino asociada a Júpiter, las *Vinalia priora* –Ov., *Fast.* 4.898; Plin., *HN* 18.287–.

76. CMRE II: n°1, 25-26.

77. CMRE III: n°32, 50-54 y Lám. 39A; Blázquez *et al.* 1986: 109 y Fig. 15; Wattel-de Croizant 1986: 180-183 y Fig. 2; Abad 1990b: 16-17; Wattel-de Croizant 1995: 151-153 y Pl. XVII.

78. CMRE XIV: n°21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360.

3.4. RAPTO DE EUROPA

En el recuadro central del pavimento, con unas dimensiones de (2.64) m (N-S) x 1.48-1.50 m (O-E)⁷⁹, aparecen dos escenas a campo abierto. En la primera de ellas se puede reconocer uno de los Amores de Zeus de los que más testimonios artísticos y literarios nos han llegado, el Rapto de Europa [Fig. 22-5]⁸⁰, representada en el momento de sentarse a la amazona a lomos del toro [Figs. 22-6 y 30]. La princesa sidonia aparece completamente desnuda, adornada con un collar y sendos brazaletes, así como un tocado sobre el pelo⁸¹, que lleva peinado recogido tras la nuca. La posición del personaje transmite movimiento y dinamismo, impresión que enfatiza el manto, que ha colocado previamente sobre el lomo del animal y sobre el que va instalada. La prenda le cae sobre el muslo izquierdo, mientras con la mano diestra lo levanta por encima de su cabeza en un grácil gesto, sirviéndole la mano izquierda para asirse a uno de los cuernos del bóvido. El astado, por el contrario, se muestra dócil y apacible, inmóvil, levantando apenas su pata derecha. Frente a él se encuentran las tres acompañantes de Europa [Figs. 22-7, 8 y 9], representadas también desnudas, ornadas con collares y brazaletes, mientras sus mantos aparecen recogidos a la altura de los muslos. La primera de ellas [Fig. 22-7] sostiene con su mano derecha una cuerda atada a los pitones del animal, al que le ofrece para comer unas hierbas, presentadas bajo su morro. Sobrevuela la escena Hermes [Fig. 22-10], cuya representación sigue escrupulosamente los cánones iconográficos de tipo romano, caracterizado como un joven que cubre su desnudez únicamente con una clámide, calzado con unas sandalias de las que parten alas a la altura de los tobillos, tocado con un pétaso también alado y portando en su mano derecha el caduceo [Fig. 31]. La presencia bajo las figuras de un cesto en un campo florido, sobre el que el toro proyecta su sombra de forma esquemática, así como la presencia al fondo de una edificación que completa la escena, subrayan que la escena transcurre todavía en tierra [Fig. 30].

El conjunto de la representación, desarrollada en un ambiente relajado y distendido, deja claro que nos encontramos con los momentos iniciales del mito. Zeus ha visto a Europa mientras ésta estaba con sus compañeras en la orilla del mar. Para conseguir su propósito, el dios pide ayuda a Hermes para preparar el encuentro y posterior rapto. Hermes se encargará de conducir el rebaño de bueyes del rey desde los altos prados hasta la playa cercana, donde Zeus sabía que Europa y otras doncellas de Tiro iban a pasear. En la escena narrada por Ovidio⁸², Júpiter hace partícipe a Mercurio de su amor secreto por la princesa sidonia, solicitándole su concurso como confidente y cómplice. Su presencia en la iconografía de Europa no es muy frecuente, siendo este caso un *unicum* en *Hispania*. Podemos recordar ciertos vasos griegos en los que figura formando parte de la escena del rapto y, así, por ejemplo, una hydria campana del siglo IV a. C. presenta a Hermes guiando el cortejo en la travesía marina⁸³. Cuando llega el toro, Europa siente miedo, pero aun así se acerca a acariciarlo, colocándole unas guirnalda en los cuernos y subiéndose a su lomo. No hay tampoco sorpresa

79. Antes de su destrucción parcial, el panel tendría 2.77 m (N-S).

80. Hom., *Il.* 14.321-322; Hes., *Th.* 357 y fragm. 52; Hdt. 1.2 y 4.45; Mosch. 2.1-152; Ov., *Met.* 2.836-875; Ov., *Fast.* 5.603-620, *Her.* 4.55, *Ars am.* 1.23 y 6.103-107; Hor., *Carm.* 3.27; Nonnus, *Dion.* 1.46 ss. Pincelli 1960: 542-545. Una perspectiva general sobre la plasmación musiva de este mito en Wattel-de Croizant 1995, que incluye el estudio de 44 pavimentos. *Vid.* también López Monteagudo & San Nicolás 1995 y San Nicolás 2005-2006: *passim*.

81. Quizá se trate de un pequeño gorro frigio, representado muy esquemáticamente.

82. Ov., *Met.* 2.836-846.

83. Robertson 1988: n°58, vol. 1, 80 and vol. 2, 37; Wattel-de Croizant 1995: 32 y Fig. 10.

ni agitación en la actitud de las acompañantes, pues aún Júpiter no ha manifestado sus verdaderas intenciones, una tranquilidad que reflejan Ovidio⁸⁴ y Nonno de Panópolis⁸⁵.

En cuanto al paisaje y los elementos que rodean la escena, el ambiente encaja con los “prados floridos” a los que se alude en el poema *Europa* del literato siciliano Moschos⁸⁶. La figuración de la hierba y las flores es testimonio del interés del musivario por conseguir una ambientación de la escena mediante un recurso decorativo muy simple y de fácil ejecución técnica, pero ciertamente efectivo a la hora de conseguir el efecto deseado de contextualizar la escena en un ámbito campestre, pero sin incluir árboles, arbustos, rocas, aguas u otros elementos de la naturaleza tan habituales en estos escenarios abiertos⁸⁷. Por su parte, podría interpretarse la banasta con flores que aparece entre el toro y las compañeras de Europa como aquella a la que se alude en el mismo texto⁸⁸, el cesto de oro que llevaba la princesa para recoger las flores de la pradera, que estaba decorado precisamente con una escena de la metamorfosis de Io en ternera.

Un detalle llamativo es la presencia, al fondo de la escena del cortejo del toro, de una imagen arquitectónica, probablemente representando la puerta de una ciudad, que en este caso cabe identificar verosímilmente con Tiro, de donde Europa era princesa [Fig. 30]. No obstante, no hay evidencia alguna de la orilla del mar, como suele ser habitual en los mosaicos que representan escenas que tienen lugar junto a éste. Sin duda, no cabe plantearse que se trate de una puerta de *colonia Augusta Firma*, pues este tipo de motivos arquitectónicos suelen responder a fórmulas de carácter genérico, estereotipado y convencional, como es frecuente en época altoimperial en relación con el mundo urbano⁸⁹, en las que se documentan varias representaciones arquitectónicas, tal vez villas o edificaciones cuyas características hacen alusión a las ciudades en las que tienen lugar estos mitos, y en la musivaria africana de cronología tardía en lo tocante al ámbito rural⁹⁰. En cualquier caso, las representaciones de ciudades en la musivaria hispana no son muy frecuentes. Prácticamente sólo podemos traer a colación el mosaico llamado “de las Murallas” hallado en Pamplona, que recoge la representación de una muralla de grandes bloques con almenas y varias torres y una puerta⁹¹, así como un ejemplar de Martos (Jaén)⁹², otro de Mérida⁹³, los dos hallados en la zona de Murcia⁹⁴,

84. Ov., *Met.* 2.857-861.

85. Nonnus, *Dion.* 1.52-53.

86. “λειμώνας ἐς ἀνθεμόεντας”, Mosch. 2.63. Cf. Ov., *Met.* 2.841, “*montano gramine*”.

87. Vid. sobre éstos en la musivaria hispana Durán Penedo 2011.

88. Mosch. 2.44-45. “*La propia Europa llevaba una cesta dorada, admirable, gran maravilla, magnífico trabajo de Hefesto, que lo dio como regalo a Libia, cuando fue al lecho del que sacude la tierra. Y Libia lo había dado a la muy bella Telefaasa, que era de su sangre. Y Telefaasa, madre de Europa, le había remitido este renombrado presente, cuando aún estaba sin casar. En él se habían labrado muchos trabajos de orfebrería que brillaban como el mármol. Estaba labrada en oro Io, hija de Inaco, en el tiempo en que aún era una ternera y no tenía el aspecto de mujer*”. Trad. de López Rodríguez 1990.

89. Estos esquemas iconográficos proceden en última instancia de los modelos pictóricos del mundo helenístico, que se proyectan a época romana y llegarán a alcanzar la Edad Media. Sobre la representación en la musivaria de ciudades anejas al mar, vid. Neira 1997, así como López Monteagudo 1994, con atención al aspecto idealizado de las imágenes de ciudades y *uillae* anejas a las orillas marítimas en los mosaicos del norte de África. Sobre la representación de ciudades en época tardoantigua en Oriente, particularmente en la zona jordana, vid. López Monteagudo 1993.

90. Dunbabin 1978: 50, 56-57, 57-58, 59, 119-121, 122, 129, Lám. 12 n°23, 16 n°34-35, 18 n°40, 43 n°109, 44-45 n°111-113, 50 n°126-127.

91. *CMRE* VII: n°34, 54-55, Lám. 33.

92. *CMRE* III: n°42, 62, Lám. 51.

93. *CMRE* I: n°63, 51, Fig. 4, Lám. 93b.

94. *CMRE* IV: n°53, 61, Fig. 20; n°84, 77-78, Lám. 36.

el de Rielves (Toledo)⁹⁵ y el de El Reguer (Lleida)⁹⁶, todos ellos con motivos de arcadas y pórticos, con alguna edificación añadida, más que visiones de muros y puertas como se aprecia en nuestro pavimento y en otro de *Ilici*, con muralla y torres almenadas, pero de carácter y técnica helenística y cronología tardorrepública⁹⁷.

La representación de las sombras en el suelo en este mosaico, tanto en esta escena particular como en otras que se señalarán en su momento, muestra la intención del musivario de poner a los personajes en relación con el espacio, acrecentando la impresión de realidad de la escena y evitando así la sensación de flotar en el aire y de falta referencia espacial cuando el escenario se reduce al mínimo. La plasmación de las sombras bajo los protagonistas trae a la mente algunos ejemplos de pavimentos musivos, particularmente del entorno africano como los de Tipasa, El Djem, *Carthago*, Susa o Útica⁹⁸, pero especialmente el célebre de Smirat, fechado en el segundo cuarto del siglo III d. C., que recoge el *munus* costado por *Magerius*, con un profuso empleo de este recurso decorativo⁹⁹. Podemos traer también a colación el mosaico de la caza del oso procedente del entorno de *Baiae* y fechado en el siglo IV, hoy en el J. Paul Getty Museum¹⁰⁰, o las escenas con felinos representadas en Ostia, en los *Horrea Epagathiana et Epaphroditiana*¹⁰¹. En la musivaria bética se observa este recurso en algunos pavimentos italicenses, como en ciertos cuadros del mosaico báquico del edificio de Neptuno¹⁰² y otros en el mosaico de Baco y Ariadna en la Casa del Planetario¹⁰³. Como era de esperar a la vista de su más que probable procedencia de un mismo taller, también en *Astigi* encontramos testimonios de esta peculiar forma de representar la sombra de algunos de los personajes que figuran en el mosaico del Triunfo de Baco en la Plaza de Santiago, como Leda, el dioscurio y Orfeo [Figs. 12, 38 y 42]¹⁰⁴. Algún otro pavimento, como el del *Tigerreiter* de la espléndida *domus* de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate [Fig. 11]¹⁰⁵, refleja igualmente el empleo de esta fórmula decorativa. Su función parece ser la misma que la que O. Wattel-de Croizant atribuyó a este motivo en el mosaico de Fernán Núñez, tan cercano al astigitano en tantos sentidos: “*les ombres se profilent sous les sabots du taureau, ou les pieds de chacun des personnages qui l’encadrent, pour les rendre plus stables et amorcer une légère perspective*”¹⁰⁶. Añade la estudiosa que este procedimiento es frecuente en época severiana, aunque puede encontrarse en tiempos constantinianos en mosaicos africanos.

En Écija contamos con dos pavimentos más que recogen el Rapto de Europa, localizados en sendas casas excavadas respectivamente en la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate [Fig. 32]¹⁰⁷ y en la calle San Juan Bosco nº8 y 10 [Fig. 33]¹⁰⁸. Ambos reproducen la tercera fase del rapto, la más habitual, con la princesa sidonia a lomos del toro, que ya la ha raptado y corre sobre la superficie de

95. *CMRE* V: 72, Fig. 40.

96. *CMRE* VIII: nº21, 21-23, Lám. 9.

97. Ramos Folqués 1975: 73 y Fig. 2; Ramos Fernández 1991.

98. Dunbabin 1978: Pl. III.7, VI.12, XI.22, XIII.26, XXVII.69, XXXII.83, 39.100.

99. Beschaouch 1966: 134-157; Dunbabin 1978: 67-69, Pl. XXII.53; Beschaouch 1987; Blanchard-Lemée *et al.* 1995: 209-216.

100. Belis 2016: nº2, 10-14.

101. Becatti 1961: Tav. XCI-XCII.

102. *CMRE* XIII: nº12, 33-35, Lám. V-VI.

103. *CMRE* XIII: nº63, 67-68, Lám. XXI, Fig. 131.

104. *CMRE* XIV: nº8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

105. *CMRE* XIV: nº23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

106. Wattel-de Croizant 1986: 181; Wattel-de Croizant 1995: 152.

107. *CMRE* XIV: nº21, 59-62; García-Dils 2015: 350-360.

108. *CMRE* XIV: nº65, 110-113; García-Dils 2015: 303-309.

las aguas rumbo a Creta. Entre los paralelos italicenses, reproduce este mismo episodio, con gran semejanza compositiva, el ejemplar conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla¹⁰⁹, mientras que el de la casa de la Condesa de Lebrija¹¹⁰ presenta los prolegómenos del rapto. La imagen representada en el pavimento de Mérida corresponde al comienzo de la fuga por mar, con la costa todavía visible, sugerida por una florida franja de tierra¹¹¹. Por su parte, la escena que recoge el mosaico de Fernán Núñez¹¹², expuesto en Madrid en el Museo Arqueológico Nacional, se sitúa en el mismo instante del rapto, con Eros guiando a la pareja fugitiva ante la sorpresa de las doncellas sidonias [Fig. 34].

Entre los paralelos iconográficos conservados, cabe mencionar además el fresco pompeyano de la casa de Jasón o de los Amores Fatales, conservado en el Museo Archeologico Nazionale de Nápoles [Fig. 35]¹¹³. Presenta notables similitudes con el nuevo mosaico ecijano como representación de la fase inicial del mito, con Europa recién subida a lomos del toro, al que cabalga a la amazona instalada sobre su manto, asida con la mano izquierda y con la diestra levantando el paño sobre su cabeza, mientras el bóvido es atendido por sus tres acompañantes, discurriendo la escena en una atmósfera apacible.

Como interpretación alternativa de la imagen de la tercera doncella [Fig. 22-9], se ha propuesto que se trata en realidad de Io, indicando que “*las pérdidas que sufre la figura del personaje no permiten vislumbrar con detalle si fue plasmada con pequeños cuernos en la frente*”¹¹⁴. En esta línea, se asociaría a la hija de Ínaco con Hermes [Fig. 22-10], que correría a su encuentro como libertador. Hay que señalar al respecto que se ha conservado completa la frente de la doncella, pudiéndose descartar con seguridad que presente en la cabeza atributo alguno que permita identificarla con Io. Por otra parte, la doncella está perfectamente integrada en el cortejo de Europa, y además representada claramente en un plano secundario y a exactamente la misma escala que las otras dos mujeres; simplemente se la ha representado a otro nivel por falta de espacio a la derecha del panel y para darle profundidad a la escena. Además, veremos a continuación que no debe extrañar aquí la presencia de Mercurio, perfectamente justificada por su aparición en las narraciones de este episodio del mito de Europa, sin tener que recurrir a artificios argumentales para proponer aquí la narración de ningún mito adicional. Como bien señalaba Guillermo de Occam en su célebre pasaje, de raigambre aristotélica, “*pluralitas non est ponenda sine necessitate*”.

3.5. DÁNAE Y ZEUS

A la izquierda de la imagen anterior, se puede reconocer una escena del mito de Dánae [Figs. 22-11 y 36]. La protagonista, de abundante cabellera, aparece representada de espaldas, con los brazos extendidos, manos abiertas y mirada elevada para recibir la lluvia. Lleva el manto al aire anudado al cuello, descubriendo la espalda y las nalgas. En el suelo se proyecta su sombra, plasmada en una pequeña figura oscura en forma semiovalada, junto con una somera vegetación, a modo de flores o

109. CMRE XIII: n°78, 81-83, Lám. XXVII, Fig. 164.

110. CMRE II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 3b; Blázquez *et al.* 1986: 110 y fig. 16; Wattel-de Croizant 1974: 285 ss., Pl. 1-2 d; Wattel-de Croizant 1986: 175-180, Fig. 1; Wattel de Croizant 1995: 145-149, Pl. XVIa.

111. CMRE I: n°4, 28, Lám. 5; Blázquez *et al.* 1986: 109; Wattel-de Croizant 1986: 183-185; Wattel-de Croizant 1995: 149-151, Pl. XVIIb.

112. CMRE III: n°32, 50-54, Lám. 39c; Blázquez *et al.* 1986: 109 y fig. 15; Wattel-de Croizant 1986: 180-183, Fig. 2; Wattel-de Croizant 1995: 151-153, Pl. XVII.

113. Casa IX.5.18. Zevi 1964; PPM 9, 670-719; Wattel-de Croizant 1995: 57-60, Pl. IIa.

114. Vargas *et al.* 2021: 218.

hierbas muy estilizadas. Mientras que el uso habitual en la iconografía antigua es mostrar a Dánae recluida en el interior de su mazmorra, sentada, reclinada o echada sobre una *kliné*, en el mosaico astigitano aparece en campo abierto, de pie, recibiendo a Zeus. Éste [Fig. 22-12] está representado en forma de nube, reclinado sobre el codo izquierdo¹¹⁵. Sostiene a Zeus un erote o pequeño Amor [Fig. 22-13], símbolo del amor de Zeus por la princesa argiva¹¹⁶. No parece que, como en otras representaciones de Eros en este mito en época romana, el pequeño personaje esté vertiendo la lluvia desde una vasija. Más bien, ésta, representada con teselas a modo de pequeñas gotas, cae directamente desde la nube en que se aloja Zeus [Fig. 36]. Sobre la cabeza de Dánae y junto al erote se ha figurado una escena arquitectónica, una puerta urbana flanqueada por dos torres y sendos paños laterales del recinto murado, con presencia de una torre más y otra insinuada.

El mito de Dánae¹¹⁷ se incardina en el más amplio de Teseo, precisamente en la parte inicial del mismo, que conocemos en su forma más desarrollada a través de los pasajes de Ferécides y Apolodoro relativos al nacimiento del héroe¹¹⁸ así como por otras fuentes¹¹⁹. Hija única del rey de Argos, Akrisios, y de Eurídice, fue encerrada por éste, junto con su nodriza, en una cámara subterránea protegida por verjas de bronce dado que un oráculo en Delfos había revelado que sería asesinado por el hijo de su hija. Seducido por la belleza de la muchacha, Zeus, a través de una abertura del techo, descendió sobre su seno bajo la forma de lluvia de oro para fecundarla y dar nacimiento a Perseo.

Según cierta tradición, recogida por Horacio y Ovidio, más que en un edificio subterráneo con cámara de bronce, Dánae habría sido encerrada en una torre, donde habría tenido lugar el descenso de Zeus transformado en lluvia áurea. Cabe preguntarse si podríamos ver una alusión a esta variante del mito en la figuración arquitectónica de nuestro mosaico, esa puerta con fuertes torres laterales asociada estrechamente en la composición a la figura de Zeus y de la misma Dánae. Horacio¹²⁰ señala “*A Dánae, recluida en su broncínea torre, las puertas de roble y las siniestras guardias de perros siempre en vela bien a salvo la tenían de amantes nocherniegos, ...*”; Ovidio se pregunta “*¿Quién conocería a Dánae si siempre hubiese estado encerrada y se hubiera quedado escondida en su torre hasta llegar a vieja?*”¹²¹, mientras que en otros pasajes de *Amores* refiere que “*Si Dánae no hubiera estado encerrada nunca en una torre Júpiter no la hubiera hecho madre*”¹²², y que “*las puertas eran de bronce y la torre de hierro*”¹²³. Es posible sugerir, en nuestra opinión, que esta imagen literaria quizá estuviera en la mente del artífice musivario al componer esta escena, un detalle de la poesía culta y refinada que practicaban las elites romanas y que está a tono con el carácter aristocrático y lujoso de la *domus* donde se encontraba el pavimento.

El pasaje del mito de Dánae relativo a la lluvia de oro ha sido plasmado en numerosos soportes en época grecorromana, no faltando entre ellos, además de la pintura mural, las gemas, los

115. Maffre 1986: nº20 –con dudas–, 22 and 23a, vol. 1, 329.

116. Maffre 1986: nº5, 7, 9a, 14, 16, 28, 35, vol. 1, 327-330, con Eros sobrevolando o junto a la figura de Dánae.

117. Escher 1904: 2084-2086; Cressedi 1960: 1-2; Maffre 1986: vol. 1, *passim*.

118. Pherec. *ap. FGrH* 3 F 10-12; Apollod., *Bibl.* 2 [26] 2 y 2 [34-48] 4, 1-4.

119. Soph., *Ant.* 944-950; Pind., *Pyth.* 12.17; Isoc., *Orat.* 10.59; Men., *Sam.* 766-769; Ov., *Met.* 4.610-611 y 698, 11.117; Nonnus, *Dion.* 7.120, 8.290 y 302, 25.113-114; *Anth. Pal.* 5.64; Paus. 2.23.7, 10.5.11.

120. Hor., *Carm.* 3.16.1. Trad. de J. L. Moralejo.

121. Ov., *Ars am.* 3.415-416. Trad. de V. Cristóbal.

122. Ov., *Am.* 2.19.27. Trad. de V. Cristóbal.

123. Ov., *Am.* 3.8.32. Trad. de V. Cristóbal.

relieves, los recipientes de lujo y los pavimentos musivos¹²⁴. En la península Ibérica, hasta la aparición del mosaico que aquí estudiamos, el episodio inicial del mito de la concepción de Perseo sólo se había documentado en uno de los medallones del ya mencionado mosaico de Itálica trasladado a la casa de la Condesa de Lebrija que recoge igualmente diferentes cuadros del ciclo mítico de los amores de Zeus¹²⁵. En este testimonio Dánae figura sentada, al estilo de las representaciones griegas más antiguas, frente a la moda de presentarla de pie, como vemos en el mosaico astigitano; por el contrario, un aspecto común entre ambos es la representación de Zeus sobre una nube dejando sólo a la vista la cabeza y la parte superior del torso desnudo. También el mosaico de la Casa de los Caballos de *Carthago*, fechado hacia 300 d. C., recoge el busto de Zeus sobre una nube descargando la lluvia¹²⁶. En esta ocasión Dánae está también en pie y con el cuerpo parcialmente desnudo, como en Écija, aunque la calidad de la representación astigitana es bastante superior.

Sobre la figura de Zeus, se ha propuesto alternativamente que estaría aquí representado como “una figura recostada junto a una roca o fuente de la que mana agua, con la iconografía típica de los dioses-ríos”, siendo la presencia del eros la que convierte esta agua en lluvia de oro¹²⁷. Hay que señalar al respecto que no hay nada que recuerde a este tipo de iconografía en el mosaico astigitano, a no ser por un indicio tan vago como que la figura está recostada. Del personaje solamente se han representado el torso, el brazo izquierdo y la cabeza, circundados por el mismo manto oscuro que cubre la cabeza del dios; a la derecha, la imagen que encontramos es perfectamente compatible con la representación esquemática de una nube, por lo que no cabe ver aquí una fuente o una roca que surque los cielos, y mucho menos que el agua mane de aquí, ya que las gotas de lluvia parten directamente de la propia imagen de Zeus.

3.6. LEDA Y EL CISNE

Se representa aquí el momento de la unión de Leda con Zeus, transformado en cisne, dentro de un recuadro de 91.0 cm (N-S) x 71.0 cm (O-E). Se trata del segundo episodio del mito, el de la hierogamia, el más representado en los pavimentos musivos romanos que han llegado hasta nosotros y en otro tipo de figuraciones plásticas¹²⁸. Como es habitual, Leda [Fig. 22-14] aparece representada en pie, semidesnuda, con el manto abierto y caído sobre el hombro izquierdo y bajo las nalgas, arremangado sobre el brazo izquierdo. En este caso, extiende su brazo derecho sobre el cisne [Fig. 22-15], al que agarra firmemente del cuello y atrae hacia sí, mientras el ave busca con el pico los labios de Leda, aferrándose con su pata izquierda a la cadera de la princesa [Fig. 37]. El juego de tonalidades de las *tessellae* consigue dotar de volumen a la representación de la mujer. Se trata de una escena de gran dinamismo, enfatizado por el movimiento del manto de Leda, la sombra que proyecta ésta sobre el suelo y, sobre todo, por las alas explayadas del cisne, que agita en el aire cubriendo buena parte del cuadro. Tal como es usual, el cisne se ha representado fuera de escala, prácticamente del tamaño

124. Maffre 1986: n°18-22, vol. 1, 329; López Monteagudo 1998: 441-446, a propósito de los de Beirut, Casa de los Caballos en *Carthago*, Ouled Agla y Piazza della Victoria en Palermo, todos ellos con diferentes escenas del ciclo de los amores de Zeus.

125. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 7a; Maffre 1986: n°22, vol. 1, 329.

126. Salomonson 1965: 67 y 120, n°48, Fig. 52, Pl. XLVIII.3; Maffre 1986: n°20, vol. 1, 329; López Monteagudo 1998: 442-443.

127. Vargas *et al.* 2021: 217-218.

128. San Nicolás 1999; San Nicolás 2005; San Nicolás 2011: 328-330.

de Leda, lo que permitiría hablar aquí del motivo del cisne-gigante, en la línea de lo señalado por A. Balil al respecto de esta escena en ciertas representaciones paralelas¹²⁹. Creemos que ésta sería la única fórmula operativa para poder situar a la misma altura a los dos protagonistas, lo que se refleja además en el recurso de disponer al cisne en vuelo y con un tamaño muy superior al real, y no en el suelo y a tamaño natural. De esta manera, queda bien reflejado en el aspecto formal la superioridad de la divinidad, su fuerza y potencia, que terminará por lograr su propósito.

Esta particular representación del mito en el momento preciso de ser tomada Leda por el ave es realmente poco frecuente desde el punto de vista iconográfico y únicamente se encuentra documentada en dos mosaicos romanos más. El primero de estos paralelos se localiza en la misma *colonia Augusta Firma*, en el ya citado mosaico de la plaza de Santiago, con el que comparte numerosas características formales, no solamente en la composición de la escena, sino incluso en detalles como la forma de la sombra proyectada sobre el suelo o el talón izquierdo ligeramente levantado¹³⁰ [Figs. 12 y 38]. En este caso, agarra el cuello del cisne con la mano izquierda. Como ya se ha puesto de relieve¹³¹, lo llamativo de la representación, tanto en éste como en el pavimento que presentamos ahora, es la figuración de Leda en pie y de espaldas justo en el momento de ser poseída por el cisne de un tamaño equivalente al de la reina. Con la aparición del nuevo mosaico astigitano la figura de la plaza de Santiago deja de ser un *unicum* en la iconografía musivaria de la península Ibérica. El segundo ejemplo que puede traerse a colación lo encontramos en el mosaico del *cubiculum* AN de la denominada Casa de los *Coiedii* de Suasa, datado a comienzos del siglo III, aquí con Leda a la derecha de la escena [Fig. 39]¹³². Cabe añadir un tercer paralelo en cuanto a la representación de Leda en pie y de espaldas, en este caso separada del cisne, en un momento inmediatamente anterior o posterior a las escenas precedentes, tal como aparece en el ejemplar chipriota de *Palaepaphos* (Kouklia), fechado a fines del siglo II o a comienzos del III [Fig. 40]¹³³.

Como se ha mencionado anteriormente, hay abundante documentación en las artes plásticas grecorromanas de esta fase de la *hierogamia* entre Leda y el cisne, tanto en la relivaria como en la musivaria, que demuestra la popularidad de este tema¹³⁴. Por el contrario, en el ámbito de la musivaria hispana la representación de esta escena mitológica de la unión entre la reina y el cisne no es muy abundante, pues, aparte del nuevo testimonio que nos ocupa y del pavimento astigitano mencionado líneas arriba, sólo en otras tres ocasiones se ha podido documentar su empleo. Así, contamos con los testimonios de la villa de Quintanilla de la Cueva, con una cronología del siglo IV¹³⁵, de *Complutum* (Alcalá de Henares), de fines del IV o inicios del V, incluyendo una inscripción identificativa de la escena¹³⁶, y, por fin, de *Italica*, en la colección de la condesa de Lebrija y fechado en la segunda mitad del siglo II, donde en este caso Leda aparece recostada en el acto de la posesión¹³⁷.

129. Balil 1989: 119-124.

130. *CMRE* XIV: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

131. San Nicolás 2005; San Nicolás 2011: 329; Lancha 2011: 814.

132. Dall'Aglio & De Maria 1994-1995: 144-149, Fig. 22; San Nicolás 1999: 369, Fig. 18; San Nicolás 2005: 987, Fig. 6.

133. Michaelides 1987: n.º 20, Lám. IX; Saliou 1990: 370, Fig. 1-2.

134. Kahil *et al.* 1992: vol. 1, 231-246. En este sentido, cabe señalar la reciente aparición en la *Regio V* de Pompeya de una sobresaliente representación pictórica de este episodio mitológico en un *cubiculum* de la denominada Casa de Leda (V.6.12); *vid.* Osanna 2019: 493-503 y Fig. 12 y 14.

135. Blázquez *et al.* 1986: 108-109, Fig. 13; Balil 1989: 119-124; San Nicolás 2005: 975, Fig. 2.

136. *HEp* 1, 463; Fernández-Galiano 1984: 203-213, Fig. 13-14, Lám. CIX-CXII; Blázquez *et al.* 1986: 108-109, Fig. 14; Gómez Pallarés 1997: 106-107 M2; San Nicolás 2005: 975, Fig. 1; San Nicolás 2011: 341, Fig. 10.

137. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 2a; Blázquez *et al.* 1986: 109-110, Fig. 16; San Nicolás 2005: 976, Fig. 3.

En las narraciones de la mitografía¹³⁸, Leda figura como hija de Testio, rey de Etolia, y de Eurítemis, hermana de Hipermestra y Altea, y se la presenta unida al monarca espartano Tindáreo para engendrar a Timandra, Clitemnestra, Phoebe, Helena y los Dioscuros. Su extrema belleza atrajo no solo al exiliado espartano sino también al rey del Olimpo, que bajó con forma de cisne para lograr su propósito de unirse a ella la misma noche de los desposorios bajo las cumbres del Taigeto, por lo que sus hijos, de glorioso destino, los Dioscuros o Tindáreos Cástor y Polideuces, son al tiempo hijos de Zeus y de Tindáreo. No es casualidad que uno de los recuadros vecinos de nuestro mosaico recoja precisamente la figura de uno de ellos, en una curiosa asociación narrativa.

3.7. DIOSCURO Y CABALLO

En un recuadro situado al noroeste del anterior, con una dimensiones de 79.5 cm (O-E) x 64.0 cm (N-S), encontramos a un dioscuero [Fig. 22-16], representado de frente, desnudo, cubierto únicamente con la clámide en la espalda cayendo sobre su hombro y brazo izquierdo y tocado con el *pileus* –en este caso, no coronado por una estrella–, que no oculta una cabellera abundante. Sujeta con su mano izquierda la lanza, en actitud de expresión de soberanía, mientras que con la derecha agarra las riendas del caballo [Fig. 22-17] que aparece a su lado [Fig. 41]. El equino aparece de costado, mirando hacia la derecha, con la pata diestra levantada, emprendiendo el paso. En ambos casos, el uso de *tessellae* de distintas tonalidades dota de volumen y dinamismo a las figuras. En el recuadro [Fig. 22-18], totalmente perdido a excepción de su ángulo suroeste, de (17.0) cm (O-E) x (12.0) cm (N-S), se puede proponer que acaso se hubiese representado al segundo dioscuero. Si así fuera, las imágenes de los Dioscuros completarían de forma muy eficaz la simetría del conjunto compositivo en torno al rapto de Europa que conforman las estaciones en los recuadros [Fig. 22-1, 2, 3 y 4].

Se trata de un tipo iconográfico bastante frecuente, para el que contamos con numerosos paralelos, tanto en estatuaria como en representaciones pictóricas y numismáticas¹³⁹, pero no en la musivaria, donde sólo un muy reducido número de pavimentos localizados en Nea Paphos (Casa de Dioniso)¹⁴⁰ y *Carthago* (Casa de los Caballos)¹⁴¹ presentan la figuración de los Dioscuros acompañados de sus caballos¹⁴². En lo referente a *Hispania*, sólo podemos traer a colación el pavimento italicense de la Casa del Mosaico del Nacimiento de Venus, fechado a mediados del siglo III d. C., donde las figuras de ambos hermanos en el calendario se presentan como trasunto zodiacal de los Gemelos¹⁴³.

138. Hom., *Il.* 3.426; Hom., *Od.* 11.298 ss.; Hom., *Od.* 4.184; Hes., *Fr.* 23 A8; *Him. Hom.* 17.1-5, 23.2; Apol. Rhod., *Arg.* 1.146; Eurip., *Hel.* 16-22, Eurip., *Iph. in Aul.*, 49-51, 794-800; Eurip., *Or.* 1385-1387; Eurip., *Mel.* 17 ss., 214, 257, 1149; Verg., *Aen.* 8.130; Hor., *Sat.* II.1.26; Hyg., *Fab.* 77; A.P. 147; Str. 10.4.61; Paus. 3.1.4, 13.8, 16.1, 21.2; Apol., *Bibl.* 1.7.10, 3.10.5; *Anth. Pal.* V.36; V. 307.

139. Hermary 1986: vol. 1, *passim*; Gury 1986: vol. 1, *passim*.

140. Daszewski & Michaelides 1988a: 27, Figs. 13-14; Daszewski & Michaelides 1988b: 22, Fig. 7.

141. Salomonson 1965: 125, n°60, Fig. 64, Lám. 51,1; Gury 1986: n°22, vol. 1, 614 and vol. 2, 490.

142. *Vid.* San Nicolás 1999: 372-374, con la bibliografía pertinente, para otras variantes en la musivaria de la iconografía de los dos hermanos y sus símbolos.

143. *CMRE* XIII: n°72, 74-76; Lancha 2011: 815.

En cualquier caso, la presencia de un dioscuro junto a Leda supone una particularidad para la que contamos con un único paralelo, de nuevo localizado en la misma Écija, en el precitado mosaico de la plaza de Santiago, hasta el momento considerado como un *hápax* [Figs. 12 y 42]. En este caso se representó la estrella sobre su cabeza, uno de sus atributos como divinidad celeste y astral, mientras que el caballo está detrás del personaje, forzando la composición la forma octogonal de la escena¹⁴⁴. El evidente parecido formal entre esta imagen y la que aparece en el nuevo mosaico de la plaza de Armas, especialmente en lo que al equino se refiere, viene a reforzar, de nuevo, la propuesta de que ambos pavimentos sean fruto del trabajo del mismo taller.

Los Dioscuros, héroes laconios de personalidad mitológica muy compleja¹⁴⁵, son considerados genérica y etimológicamente hijos de Júpiter, aunque realmente solo Pólux lo sea, y de ahí su inmortalidad frente a la de su hermano de madre. La tradición y la poesía épica griegas han marcado sus personalidades, Pólux como púgil y Cástor como domador de caballos¹⁴⁶, a la vez mortales e inmortales¹⁴⁷. La documentación textual los presenta sobre todo como dioses caballeros o guerreros, y bajo esta faceta intervienen en apoyo de Roma ya desde inicios del siglo V a. C. en el famoso episodio del lago Regilo. Se les representa sobre todo a caballo, sea montados, a pie junto a ellos o llevándolos de la brida, como es el caso que nos ocupa, en el que el personaje, quizá Cástor como hemos dicho, porta los atributos característicos con que los destaca la tradición literaria y el arte clásico: *pileus* o bonete cónico lacedemonio¹⁴⁸, clámide de púrpura al brazo¹⁴⁹, lanza o jabalina¹⁵⁰. En Roma se designan preferentemente como *Castores*, circunstancia que señala la preeminencia de Cástor el caballero, atlético y guerrero, sobre su hermano, que queda más en la sombra, al menos en época republicana. Su valor simbólico y emblemático es patente en la iconografía de época imperial, que refleja eficazmente su polifuncionalidad como caballeros, protectores de la navegación o símbolos de carácter astral. La representación de uno de los *Castores* de pie llevando al caballo por la brida cuenta con numerosos ejemplos en la plástica de época imperial¹⁵¹. Lamentablemente, la pérdida prácticamente completa de la escena del recuadro [Fig. 22-18] impide confirmar la posibilidad de que el segundo de los hermanos figurara en ella –y bajo qué expresión formal concreta–, como podría pensarse que avalara un ejercicio de simetría en la composición y el sentido de ambos hermanos como expresión iconográfica en época imperial de la armonía cósmica y social. Tampoco aquí el paralelismo con la escena del mosaico de plaza de Santiago sirve de ayuda alguna al no haberse podido rescatar la parte del mosaico donde presumiblemente estarían ubicados Pólux y su caballo.

En lo que se refiere a la propia iconografía del dioscuro, encontramos el paralelo más cercano de estas dos representaciones astigitanas en una pintura mural situada tras la puerta de entrada principal de la Casa dei Dioscuri de Pompeya (VI.9.6), actualmente en el Museo archeologico nazionale de Nápoles [Fig. 43]¹⁵².

144. CMRE XIV: n°8, 45-50; Fernández Gómez 1997; García-Dils 2015: 295-296.

145. Bianco 1960; Hermary 1986; Gury 1986.

146. Hom., *Il.* 3.237; Hom., *Od.* 11.300; *Hymn. Hom.* 33.; Ap. Rhod., *Argon.* 1.146; Theocr. 22.2.34; Ov., *Met.* 8.301; Ov., *Fast.* 5.700; Hor., *Sat.* 2.1.267; *Carm.* 1.3.2, 1.12.25-27; Paus. 3.26.3, 4.16.5, 4.27.1-6.

147. Lycoph. 565; Eur., *Hel.* 138; Verg., *Aen.* 6.121.

148. Paus. 3.4.5; 3.24.5; 4.27.2; Catull. 37.2; Thuc. 4.34.

149. Paus. 4.27.2, Just., *Epit.* 20.3; Dion. Hal., *Ant. Rom.* 6.13.1-4.

150. Paus. 4.27.2; Stat., *Theb.* 5.439; Lucian., *Dial. D.* 26.

151. Gury 1986: n°59-73..

152. N° inv. 9455.

3.8. ANTÍOPE Y ZEUS

Encontramos aquí una representación del mito de Zeus y Antíope, en un recuadro de 93.0 cm (N-S) x 71.0 cm (O-E), reconociéndose en el cuadro al dios, metamorfoseado en sátiro, que se abalanza sobre la joven, en cuclillas [Fig. 44]. Antíope [Fig. 22-19] aparece desnuda, casi completamente despojada de una *stola* de tonos azulados que apenas le cubre las piernas, girándose hacia atrás con actitud de sorpresa. Formalmente, destaca la riqueza cromática del manto de la figura femenina, en teselas vidriadas en rojo, naranja, azul y verde, así como los matices en las carnaciones, contrastando con la piel más oscura del sátiro. También es llamativo el efecto pictórico de la sombra que proyecta en el suelo, que aporta perspectiva a la composición.

Por su parte, el sátiro [Fig. 22-20] está representado con la cabellera alborotada¹⁵³ y también desnudo, cubierto únicamente con una piel de felino colocada sobre sus hombros, a modo de clámide, que ondea al viento contribuyendo al dinamismo de la escena. No porta el característico *pedum*. Asalta itifálico a Antíope, a la que agarra desde atrás por la cintura, en una actitud agresiva que más bien sugiere ataque que cortejo. Enmarcando la escena, un árbol de trazado esquemático a la izquierda, y una columna con su basa a la derecha.

Como en el paralelo italicense que se mencionará a continuación, cabe identificar la escena como el momento en que Zeus atrapa a Antíope, después de perseguirla a la carrera, e intenta despojarla de su vestido, mientras ella refleja en su actitud y en su rostro la sorpresa y el temor que la embargan. Corresponde, pues, al primer momento en la fase de la seducción de Zeus que puede observarse en la iconografía del mito, la del acoso y el rechazo tras ser alcanzada, en el primer encuentro de los dos personajes. Se adscribe este cuadro a la iconografía, tantas veces representada en diferentes contextos y personajes del universo estético helenístico y romano, de la “ninfa sorprendida” por el sátiro en el contexto de la seducción amorosa¹⁵⁴.

Se trata de un mito no muy representado dentro de la temática musiva de los Amores de Zeus¹⁵⁵. En *Baetica* contamos con un cercano paralelo iconográfico de este mito y de la escena concreta, contenido en el mosaico de los Amores de Zeus de la casa de la Condesa de Lebrija, procedente de *Italica*, de la segunda mitad del siglo II [Fig. 45]¹⁵⁶. En esta representación el sátiro, coronado de hojas de vid y portando un *pedum*, también se abalanza sobre una Antíope en actitud huidiza, representada en cuclillas o de rodillas, a la que trata de arrancar la *stola*. La representación que aparece en el mosaico malagueño de la *uilla* de la Torre de Benagalbón, del siglo III avanzado¹⁵⁷, por el contrario, más bien sugiere el cortejo de los personajes en un ambiente de persuasión y aceptación del juego amoroso.

Entre los paralelos iconográficos extrahispanos de este episodio mitológico, con una representación similar en cuanto a la sensación de temor y rechazo que exhibe Antíope, contamos con la escena que aparece en el llamado mosaico de Ganimedes, que decoraba el *triclinium* de la *domus* de *Sollertius* de *Thysdrus*, en El Djem (Túnez), conservado en el museo del Bardo y fechado a inicios del

153. Más difícilmente, podría tratarse de una corona vegetal, como las que porta en los mosaicos de Málaga y *Zeugma* citados *infra*.

154. San Nicolás 2010: 498-502.

155. Wernicke 1894: 2495-2497; Simon 1981: 854-857; Bermond 1958: 436; López Monteagudo 2003; Durán Penedo 2008; Rodríguez Oliva 2009: 187-196; San Nicolás 2010.

156. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 4b; Durán Penedo 2008: 1313 y 1315.

157. Mañas & Vargas 2007; Rodríguez Oliva 2009.

siglo III [Fig. 46]¹⁵⁸. En este caso, llama la atención el parecido del árbol situado a la izquierda de los personajes en las dos escenas. También cabe destacar en esta línea sendos mosaicos, uno procedente de Timgad y localizado en las termas de los *Philadelphoi*, con una cronología de inicios del siglo III [Fig. 47]¹⁵⁹, el otro de la ciudad turca de Antakya (Antioquía), en la Casa del Barco de Psique y del siglo VI¹⁶⁰, aunque en ambos parece que la actitud de Antíope –portadora de *tympanum* en los dos casos–, es ya más receptiva, de alguna manera prefigurando la escena de aceptación del juego del cortejo en el siguiente episodio del relato.

El mito protagonizado por Antíope fue teatralizado por Eurípides en su perdida *Antíope* y descrito por Higino¹⁶¹ así como en una serie de referencias de diversos autores¹⁶². Antíope era hija del rey de Tebas, Nícteo, y de Polixo, si bien otras versiones la presentan como hija del dios-río Asopos¹⁶³. Cegado por su extraordinaria belleza, Zeus, metamorfoseado en sátiro, la seduce y posee, unión de la que nacerían los gemelos Zeto y Anfión¹⁶⁴. Considerándose deshonrado por su hija, Nícteo se quitó la vida tras encomendar la captura y correspondiente castigo a su hermano Lico, que le sucede en el trono. En cumplimiento de su voto, Lico y su esposa Dirce apresan a Antíope en Tebas y obligan a abandonar a sus gemelos en el bosque, que serían criados por unos pastores mientras que su madre es sometida a tratos inhumanos durante los años en que éstos van creciendo. La conducta despiadada y cruel de Dirce, celosa de su belleza, será vengada finalmente por sus hijos cuando Antíope logre escapar y refugiarse con ellos en el monte Citerón. El castigo de Dirce atada a un toro hasta su muerte por despedazamiento será un motivo iconográfico muy bien documentado en las artes plásticas.

Hemos incluido el desarrollo posterior del mito por su relevancia en el imaginario clásico, pues son muchas las representaciones en todo el Imperio del Suplicio de Dirce, si bien el número de ejemplos que traten el momento del cortejo es significativamente menor. De hecho, Écija ya cuenta en su amplio repertorio musivo con un Castigo de Dirce, fechado a mediados del siglo II¹⁶⁵. Asimismo, que el dios Baco acabe representando un papel fundamental en el desenlace de la tragedia no nos parece un dato baladí. Es presumible que, dada la especial inclinación y sensibilidad que en *colonia Augusta Firma* parecían sentir hacia los temas dionisíacos a juzgar por la abundancia de representaciones de estos en la musivaria local, decidieran incluir esta metamorfosis y este episodio mítico, menos habitual, del numeroso elenco de aventuras amorosas de Zeus.

3.9. GANIMEDES Y EL ÁGUILA

La siguiente escena se inscribe en un recuadro de 93.5 cm (N-S) x 71.0 cm (O-E). Identificamos a este personaje como Ganimedes [Fig. 22-21] gracias a sus atributos más distintivos: el gorro

158. Rodríguez Oliva 2009: 192, Lám. VIII; San Nicolás 2010: 500, Fig. 4.

159. Germain-Warot 1969: 77-79 n°96; San Nicolás 2010: 501, Fig. 5.

160. Palagia 1986: n°22, vol. 1, 346 and vol. 2, 257; San Nicolás 2010: 501, Fig. 6.

161. Hyg., *Fab.* 7 y 8.

162. Hom., *Od.* 9.260; Apollod., *Bibl.* 3.5.5, 3.41-44 y 3.111; *schol.* Ap. Rhod. 4.1090; Paus. 1.38.9, 2.9.17.4 ss., 10.36.10; Ov., *Met.* 6.110-111; Nonnus, *Dion.* 16.240, 31.218, 33.301.

163. Paus. 2.6.2.

164. Hom., *Od.* 11.260-265; Paus. 1.38.9.

165. *CMRE* IV: n°10, 25-30, Láms. 7-9; Blázquez *et al.* 1986: 119, Fig. 31; *CMRE* XIV: n°1, 35-37, Figs. 1-2; García-Dils 2015: 287.

frigio, la *chlamis* que, en este caso, porta en el brazo izquierdo, y su anatomía de efebo, representado aquí de espaldas [Fig. 48]. Al contrario que en otros casos documentados, no calza botas. Tiende un pequeño cuenco hacia un águila que interpretamos como Zeus, que sedujo a este príncipe de Troya bajo la forma de esta ave, en lo que parece de alguna manera una suerte de anticipación iconográfica de la futura ocupación que le estaba reservada como copero de los dioses en el Olimpo. Así, el momento plasmado en el mosaico no es propiamente el del rapto, sino el cortejo previo, con un confiado Ganimedes ofreciéndole una copa a Zeus metamorfoseado [Fig. 22-22]¹⁶⁶. En la figuración de esta escena se incluye también, a la izquierda del joven, la representación muy simplificada de una estructura que incluye lo que parece un fuste de columna.

De nuevo, en este mosaico se elige una parte menos común iconográficamente del mito. Mucho más habitual es la escena del águila volando con sus garras asiendo firmemente a un desconcertado joven, como, por ejemplo, en un conocido pavimento de la Casa de *Dyonisos* en Nea Paphos [Fig. 49]¹⁶⁷, en muchas ocasiones representado en actitudes dramáticas intentando zafarse del agarre raptor del ave, en otras más bien complacido y alegre por su destino. Por el contrario, en el mosaico astigitano el artista ha preferido centrarse en la escena que antecede al episodio anterior, en la que el joven frigio aparece dando de beber al águila, instantes antes de que ésta alce el vuelo con su presa. Se encuentra esta representación particular en lucernas, relieves de mármol y bronce, inscripciones, entalles y gemas, sarcófagos y esculturas¹⁶⁸, pero sólo ocasionalmente en la musivaria. Podemos recordar al respecto aquí el mosaico de la *House of the Buffet Supper*, de Antioquía¹⁶⁹, en el que Ganimedes aparece representado de frente, situado de tres cuartos sobre un *podium* y ofreciendo una copa al águila, de la que sólo se ha preservado la cabeza [Fig. 50]. También, el pavimento de Ouled-Agla (Argelia)¹⁷⁰, en una variante en la que Ganimedes da de beber al mismo Júpiter, junto al que se encuentra posada el águila. Asimismo en un mosaico procedente de una colección privada belga, en préstamo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, probablemente procedente de una provincia oriental del Imperio Romano¹⁷¹.

En el entorno hispano, contamos con la escena recogida en uno de los tondos del ya mencionado mosaico italicense de la casa de la Condesa de Lebrija, fechado en la segunda mitad del siglo II d. C., donde el protagonista aparece también con clámide a la espalda y gorro frigio, pero con la diferencia de que aquí el águila se posa sobre un ara o pedestal y recibe el contenido de una pátera que le ofrece el joven [Fig. 51]¹⁷². Siglos más tarde, será con esta misma fórmula iconográfica con la que B. Thorvaldsen labrará su famosa representación de Ganimedes dando de beber al águila con un cuenco. También cabe interpretar aquí, como apunta L. Neira¹⁷³, que la escena se desarrolla una vez consumado el rapto, con Ganimedes, ya inmortal, ejerciendo como copero en la esfera olímpica.

166. Hay que matizar, pues, la indicación incluida en la ficha de este mosaico en *CMRE* XIV: n°37, 83 con respecto a la figuración de “*Ganimedes acosado por el águila de Júpiter*”.

167. Michaelides 1987: 18 n°14, Pl. XXI; Daszewski & Michaelides 1988a: 31-32, Fig. 19; Daszewski & Michaelides 1988b: 31, Fig. 13.

168. Sichtermann 1953: Pl. 14.1, 14.2, 15; Wattel-de Croizant 1974: 295-296; Sichtermann 1988: n°138-169, vol. 1, 161-162.

169. Levi 1971: 130-132, Lám. XXIV; Blázquez *et al.* 2004: 311.

170. Wattel-de Croizant 1995: Pl. XXIXa.

171. Neira 2020: 145-146, Fig. 8.

172. *CMRE* II: n°1, 25-26, Lám. 1 y 5b; Blázquez *et al.* 1986: 108.

173. Neira 2019: 353-354; Neira 2020: 145.

Contamos con más paralelos en Hispania, que siguen los modelos más convencionales de plasmación del mito. También en la colección Lebrija, procedente igualmente de *Italica* y fechado ca. 150 d. C.¹⁷⁴, disponemos de otro ejemplar, muy retocado en el transcurso de su instalación en el palacio sevillano, con el protagonista portando lanza y acompañado de un perro. En fin, en esta misma ciudad consta la existencia de un tercer rapto de Ganimedes en un pavimento actualmente perdido, posiblemente procedente de la Casa del Mosaico de Hylas, y cuya única documentación gráfica está en su descripción y dibujo por Demetrio de los Ríos¹⁷⁵. También en la villa de Quintanilla de la Cueva (Palencia), en el pavimento de la habitación 10, del siglo IV d. C., encontramos un pavimento decorado con este motivo mitológico particular, aunque de él solo se conserva una de las alas del águila¹⁷⁶.

En fin, en la misma *colonia Augusta Firma* contamos con un paralelo en el ya mencionado pavimento localizado en la calle San Juan Bosco nº8 y 10 [Fig. 33], en el que se ha representado el doble rapto de Europa y Ganimedes de forma conjunta, aunque lamentablemente de esta última escena se han conservado únicamente los pies del joven frigio y parte de las alas del águila. En este caso, la acción se sitúa en tierra, pero no, como en el mosaico que presentamos, en una actitud amable y tranquila de los dos actores, sino justamente en el momento en el que el águila alza el vuelo con su presa¹⁷⁷.

En la escena del nuevo mosaico astigitano, Ganimedes figura portando una lanza, aspecto de su iconografía que refleja el perfil de cazador con que se le presenta en ciertos testimonios literarios¹⁷⁸, o el de guerrero con el que le vemos en algunas representaciones artísticas¹⁷⁹. Aparece en una actitud similar, con un par de lanzas y un escudo apoyado en un árbol cercano, en el precitado mosaico del *stibadium* de la *House of the Buffet Supper* de Antioquía, en el Hatay Archaeology Museum en Antakya [Fig. 50]¹⁸⁰; en el mismo museo, el protagonista de este episodio mitológico sostiene dos lanzas en uno de los paneles de un mosaico de Tarso, en este caso en el momento de ser arrebatado por el águila de Zeus [Fig. 52]¹⁸¹. También lo vemos sosteniendo una lanza, con una pelta a su lado, en el ya mencionado pavimento de la Casa de Dioniso en Nea Paphos [Fig. 49].

La suerte de ara o pedestal donde parece apoyarse el águila no es muy común en los mosaicos de esta temática, aunque podemos verla en el citado pavimento de *Italica*. Por el contrario, este recurso, proveniente del ámbito de la escultura, está mejor documentado en otras artes plásticas mediante diversos soportes, sean relieves, joyas o medallones, en los que Ganimedes figura sentado junto al águila posada en el mencionado basamento¹⁸².

El rapto de Ganimedes por Zeus¹⁸³ ya fue celebrado por Homero¹⁸⁴, donde figura el príncipe troyano como el más hermoso de los hombres, por cuya belleza fue arrebatado por los dioses desde

174. *CMRE* II: nº4, 28-29, Lám. 14; Blázquez *et al.* 1986: 108, Fig. 12.

175. *CMRE* XIII: nº55, 53-55, Lám. XIV, Fig. 108.

176. Blázquez *et al.* 1986: 108.

177. *CMRE* XIV: nº65, 110-113, Fig. 111A; García-Dils 2015: 303-309; para la excepcionalidad del doble rapto de Europa y Ganimedes asociados en imágenes antitéticas, conjunción sólo constatada en este ejemplo astigitano y en el vaso vítreo de Bagram conservado en el Museo Guimet de París, *vid.* López Monteagudo 2008: 266-268.

178. Verg., *Aen.* 5.253; Stat., *Teb.* 1.549.

179. Sichtermann 1953: 89 nº238; Kyle 1960: 259, Fig. 20.

180. Dunbabin 2010: 159, Fig. 93.

181. Budde 1969: 93, Fig. 169, 172.

182. Sichtermann 1988: nº138, 147, 156, 162a and 165, vol. 1, 161-162.

183. Sichtermann 1960: 788-790.

184. Hom., *Il.* 5.265-267, 20.230-233; *Hym. Hom.* 5.202-217.

el monte Ida para que fuera su copero y viviera entre los inmortales. Se trata de una narración muy frecuentada por los autores clásicos¹⁸⁵, con diversas variantes en la transmisión de la tradición, y que ha tenido una importante repercusión en las artes plásticas grecorromanas, sea en pinturas, relieves, esculturas o mosaicos¹⁸⁶, y también entre las artes menores. Una vez más, un romance con un miembro de la realeza mortal, si bien este caso es más particular por tratarse de un escarceo homosexual. No obstante, la representación de este mito tiene abundantes paralelos en el mundo griego y romano a lo largo y ancho del Imperio¹⁸⁷.

3.10. *TELLUS*

En el extremo septentrional del mosaico, enmarcadas por un recuadro, de 3.30 m (O-E) x 0.72 m (N-S), se desarrollan tres escenas distribuidas a campo abierto [Fig. 53]. En primer lugar, se puede reconocer a *Tellus* [Fig. 22-23]. Aparece representada como una figura femenina recostada sobre una roca, que cubre su voluptuoso cuerpo desnudo con manto que le cae desde la cabeza, coronada de flores [Fig. 54]. Le acompaña un erós [Fig. 22-24], por detrás del cual se encuentra un cesto del que sobresalen algunas ramas, y una parra que actúa como elemento de división con la contigua escena de la vendimia.

En la ficha del *Corpus* de mosaicos astigitanos, S. Vargas puntualizaba que la figura del personaje del que ahora nos ocupamos se correspondería con Ariadna. Esta interpretación se apoyaba en una aparente actitud compungida del erote, que haría alusión al abandono de la joven en Naxos, que mira hacia su derecha consciente de la traición de su amante, Teseo, quien la llevó a la isla desde Creta tras la muerte del minotauro, y al descubrimiento de la misma por Baco. Ello estaría corroborado por la filiación báquica de los dos personajes del extremo derecho de la escena, un “*sátiro viejo con pedum*” y un individuo con túnica corta y corona, que estarían señalando a Ariadna¹⁸⁸. Por nuestra parte, consideramos que aquí tenemos simplemente a la diosa *Tellus* con un niño, como se la suele representar habitualmente, al margen de que no se puede realmente atestiguar el pretendido carácter compungido del erote a partir del escaso número de teselas con que el musivario compone su faz.

La diosa *Tellus* aparece en la escena acompañada de un niño pequeño. Estimamos que debe tratarse de un *karpós*, figura infantil a modo de genio, alada o no, como es aquí el caso, que representa la vinculación con los frutos de la tierra y por ello unas veces figura con una cornucopia, su atributo más común, y otras con cestos de flores, como podemos apreciar en nuestro caso. Además, este personaje se asocia a la representación de *Tellus* como *karpophoros* o *kourotrophos*. Contamos al respecto con un oportuno paralelo en el mosaico de *Ge* y *karpói* del Hatay Archaeology Museum en Antakya, cuya adscripción no deja lugar a dudas, dada su constancia epigráfica como ΓΗ [Fig. 55].

Tellus Mater, la *Gea* o *Ge* griega, es una divinidad de la vegetación, la fertilidad de los campos, la siembra y la cosecha, trasunto de la fuerza creadora de la naturaleza y por tanto generadora de

185. Pind., *Od.* 1.43, 11.105; Eur., *Troy.* 822; Theoc., *Id.* 20.40-41; Verg., *Aen.* 1.28, 5.252-257; Hor. 3.20.16; Ov., *Met.* 10.155-161; Ov., *Am.* 1.10.7; Prop. 2.30.30; Diod. Sic. 4.75.3 y 5; Paus. 5.24.5; Str. 13.1.11; Stat., *Teb.* 1.549; Hyg., *Fab.* 224.4 y 271.1.

186. Sichtermann 1953; más específicamente sobre el motivo en la musivaria, *vid.* Kyle 1960 y Foucher 1979.

187. Neira 2020.

188. *CMRE* XIV: n°37, 81-83; Vargas *et al.* 2021: 226-227.

vida y la abundancia en todas sus dimensiones, animal, vegetal y humana¹⁸⁹. No obstante, hay una vertiente teológica que la considera madre de los dioses, por lo que está estrechamente asociada a Zeus / Júpiter, y en este sentido su presencia en el mosaico astigitano está bien justificada y, en nuestra opinión, mejor avalada que la identificación con Ariadna en Naxos descubierta por Baco tras su abandono por Teseo que se sugiere en la ficha del *corpus* de mosaicos astigitanos. Por otra parte, cabe insistir en que no existe ninguna razón para proponer que el personaje que está en actitud de señalar, situado a la derecha en el otro extremo del panel, señale precisamente a este personaje femenino, en vez de al macho cabrío que tiene inmediatamente delante. Así lo evidencia que tenga la mano ligeramente inclinada hacia abajo, apuntando directamente al cáprido. Además, como se verá más adelante en el apartado correspondiente, contamos con un paralelo directo para identificar a estos personajes con Icaro y uno de sus criados.

La iconografía con la que *Tellus* será representada en época imperial está canonizada desde época de Augusto, cuando se incorpora al panteón estatal bajo la fórmula de *Terra Mater*, a partir de un esquema basado en prototipos helenísticos y alejandrinos: reclinada o acostada sobre el suelo, con el busto erecto y apoyada en un brazo plegado al tiempo que extiende el otro, manto drapeado en torno a las piernas, y, en ocasiones, como parece ser en este caso también, con un velo que se infla detrás de la espalda y la cabeza. En ésta, coronas de espigas, hojas, flores o frutos son también atributos usuales que igualmente encontramos en este pavimento. En cambio, no es posible determinar con seguridad si en el cuello la diosa porta una representación de la serpiente, símbolo de la renovación constante de la naturaleza, que *Tellus* suele llevar en otras imágenes con mayor definición, o si es un simple collar, como asimismo se observa en otras representaciones; realmente solo es distinguible una hilera de teselas azules que marcan un claro contraste con la piel oscura de la divinidad. En fin, su misma actitud mirando hacia atrás está bien atestiguada en la iconografía de *Tellus*, y así se la encuentra, por ejemplo, en un sarcófago de la *Vrbs*, asociada a Prometeo¹⁹⁰. Tampoco faltan testimonios literarios¹⁹¹ ni iconográficos, tanto en la relivaria¹⁹² como en la musivaria¹⁹³, de la asociación de *Tellus* con las Estaciones, como podemos ver en el pavimento astigitano que nos ocupa. De acuerdo con G. M. A. Hanfmann¹⁹⁴, la combinación de *Tellus* y las estaciones del año caracterizaría el arte imperial, y no será atestiguada en ninguna parte antes del siglo III d. C., lo que reforzaría una datación en este siglo para el mosaico¹⁹⁵. Éste es el caso, por ejemplo, del mosaico de *Aion* de *Sentinum*, de comienzos del siglo III d. C., conservado en la gliptoteca de Munich [Fig. 56]¹⁹⁶. También del pavimento de *Tellus* de Cartago¹⁹⁷, de la primera mitad del siglo IV d. C.

Aparte de estos ejemplos, cabe citar, por su cercanía iconográfica en cuanto a la representación de *Tellus*, una pintura de la Catacumba de *Via Latina*, de la primera mitad del siglo IV [Fig. 57]¹⁹⁸, así como sendos relieves, uno de la necrópolis del Vaticano, fechado *ca.* 170 d. C.¹⁹⁹, y otro, de

189. Weinstock 1934; Ghisellini 1994; Gesztelyi 1981. Recordemos simplemente el verso de Hor., *Carm. saec.* 29: “*fertilis frugum pecorisque Tellus*”.

190. Ghisellini 1994: n°85, vol. 1, 886 and vol. 2, 610.

191. Philostr., *Imag.* 2.34.

192. Ghisellini 1994: n°23-27, 29, 46-47, vol. 1, 881-883 and vol. 2, 607.

193. Ghisellini 1994: n°41, 42, 44, 53, 54, vol. 1, 882-884 and vol. 2, 608.

194. Hanfmann 1951: I, 182; II, 82 n. 232; II, 143 n. 81; II, 150, n°151, 152; Quet 1981: 193 n. 777.

195. *Vid. infra*.

196. Gelsomini 1996-1997; Ghisellini 1994: n°42, vol. 1, 883.

197. Parrish 1984: 50-51, 122-125, n°13, Pl. 23; Ghisellini 1994: n°44, vol. 1, 883 and vol. 2, 608.

198. Ghisellini 1994: n°5, vol. 1, 880 and vol. 2, 605.

199. Ghisellini 1994: n°6, vol. 1, 880.

Pannonia, de fines del siglo II d. C.²⁰⁰ Por fin, aunque no se muestra bajo la iconografía presente en el mosaico astigitano, pues sólo aparece su busto adornado de flores, frutas y espigas, cabe señalar en este contexto la presencia de *Tellus* en un pavimento de la Casa de los Pájaros de Itálica, datado entre 150 y 175 d. C., con corona de espigas, flores y frutos, manto y una serpiente enrollada al cuello²⁰¹.

3.11. VENDIMIA

En el centro del recuadro figura una escena de vendimia [Fig. 58]. La escena central se encuentra dedicada a la producción del vino, representada por cuatro personajes que pisan la uva que un quinto vierte en el lagar, al igual que vemos en el mosaico astigitano del *Tigerreiter* de la *domus* de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate [Fig. 11]²⁰². El mosto producido en el lagar se vierte en dos *dolia* a través de sendos orificios rematados en cabezas de felinos. Mientras que uno de los actores de la escena [Fig. 22-25] figura vertiendo un cubo de pámpanos en el lagar, pisan la uva un sileno [Fig. 22-26], un sátiro [Fig. 22-27] y dos personajes más [Fig. 22-28 y 29], todos con su cayado pastoril o *pedum*. Dos parras enmarcan la escena.

En general, como han señalado Balmelle y Brun, la iconografía musivaria vinculada con la cultura de la viña y la fabricación del vino puede ordenarse en torno a dos grandes ciclos iconográficos²⁰³. Por un lado está el ciclo estacional de los trabajos agrícolas, al que sólo muy tangencialmente podría adscribirse nuestro pavimento, dado que sólo una de las operaciones de la cadena de trabajo de producción del vino, el pisado de la uva, se encuentra aquí representada. Efectivamente, no se ha añadido nada relativo a la cosecha del fruto, el transporte de los racimos en los carros o a lomos de animales, la preparación de los *dolia* y la fermentación del mosto, el prensado de la pasta generada en el pisado, etc., aspectos todos ellos bien representados en otros mosaicos del mundo romano, tanto urbanos como rurales, aunque ciertamente no todos ellos al mismo nivel de detalle y precisión²⁰⁴. Por ello, nos parece mucho más evidente asociar nuestro pavimento al otro gran ciclo figurativo, el dionisiaco, como podemos deducir de la presencia inmediata de Icaro y de la inclusión de algunos personajes de su entorno habituales en su cortejo, el sileno y el sátiro, que participan en la escena.

En el cuadro que ahora comentamos se representa una actividad común en las instalaciones agropecuarias, el pisado de la uva previo a la molturación y la fermentación. No obstante, y a pesar de tratarse de un hecho cotidiano, no es en absoluto una acción banal, pues no en vano fue su inventor el mismo Dioniso. De hecho, lo usual es que de todo el proceso de vinificación la iconografía, también la musivaria, seleccione las escenas de pisado como imagen emblemática de todo el trabajo de transformación de la uva en vino, siendo por ello las más frecuentes en las representaciones al tratarse de una operación que de alguna manera simboliza el final de todo un proceso, el de la recolección, que tantos esfuerzos y afanes requería de las poblaciones que tenían en la actividad vitivinícola una

200. Ghisellini 1994: nº16, vol. 1, 880 and vol. 2, 606.

201. *CMRE XIII*: nº19, 38-39, Fig. 56 y Lám. VII, Fig. 57; Luzón 1972: 291-295, Fig. 19.1; Ghisellini 1994: nº13, vol. 1, 880 and vol. 2, 606.

202. *CMRE XIV*: nº23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

203. Balmelle & Brun 2005: 899. Para el tema de la vendimia en mosaicos norteafricanos, Dunbabin 1978: 115 ss.; Blázquez 1993.

204. Como ejemplo significativo y más original de este ciclo podemos recordar el magnífico mosaico de la Vendimia de Cherchel, en Argelia, Dunbabin 1978: 16, Pl. 7-8.

de las claves de su subsistencia²⁰⁵. El personaje que aparece vertiendo el cubo con los pámpanos [Fig. 22-25], evidentemente un *vindemiator* que previamente habría cosechado los racimos maduros en la viña, parece estar manejando una pequeña cesta o canasto sin asas de forma troncocónica –una *corbula*²⁰⁶, más propiamente según el diseño en el mosaico, un *qualus vindemiatorius*²⁰⁷–, aunque también podría tratarse de un cubo de madera si atendemos a los tres aros o zunchos metálicos con los que el musivario ha compuesto el utensilio; en este caso se trataría de una *hama*, contenedor que algunos textos incluyen entre el instrumental de la finca²⁰⁸. Las uvas las está depositando en el lagar, aquí una gran cuba o tanque representado en su forma usual cuadrangular, que los textos de temática agronómica denominan *forum*²⁰⁹, o su sinónimo en algunos textos, *linter*²¹⁰, y en el que mediante la pisa de los racimos se ejecutaba una operación preliminar al prensado, que no aparece ya en nuestro mosaico, y que permitía obtener cómodamente parte del jugo de la uva y por derivación a su vez una pasta aún bien cargada de zumo, denominada *pes*, ésta sí objeto del prensado mecánico mediante alguno de los diversos procedimientos –prensas de palanca o de tornillo– que el mundo romano practicaba²¹¹. En nuestro caso, estos racimos están representados de manera muy esquemática, sin responder a la norma usual de su figuración en la relivaria o la musivaria, que los trata usualmente de forma realista en un esquema triangular de filas superpuestas de uvas redondeadas²¹².

En el interior de este tanque, aparentemente una obra de albañilería, se encuentran cuatro personajes procediendo a la pisa, son los que algunos textos denominan *calcatores* –*ληνοβάται*–, tres de ellos representados portando su respectivo *pedum*, que aquí parece ser más una exhibición de un atributo báquico que los bastones que en otras figuraciones utilizaban los pisadores para evitar caídas en medio tan resbaladizo²¹³. De estos tres, el del extremo izquierdo es un sileno con su prominente calva y poblada barba [Fig. 22-26]; a su lado está un sátiro [Fig. 22-27], identificable por sus característicos cuernos. Los otros dos [Fig. 22-28 y 29], claramente más musculados, deben corresponder a personajes del cortejo báquico que no podemos identificar específicamente.

205. Podemos recordar aquí, por ejemplo, el precepto establecido en las leyes municipales de la Bética que reglamentaba el aplazamiento –*prolatio*–, en la vida pública de las comunidades locales, de los asuntos públicos “*a causa de la siega o la vendimia*”, *Lex Irn.* 49: “*mes[sis vin]demiae causa*”. Durante estos días, los magistrados no podían convocar comicios ni reunir al consejo municipal, ni podían ejercer su jurisdicción; por su parte, tampoco los jueces podían juzgar causas ni recibir quejas de los ciudadanos. Naturalmente, ello estaba condicionado por el hecho de que son precisamente los sectores dirigentes de las ciudades, como grandes *possessores* y terratenientes que son, los máximos interesados en aprovechar al máximo estos días de suspensión temporal de asuntos públicos para atender a sus intereses privados y controlar el trabajo de recolección en sus predios.

206. Varro, *Rust.* 1.15; Columella, *Rust.* 12.52.8. Sobre este recipiente, White 1975: 56-59.

207. *Gloss. Lat.* 5.237.46: “*qualos corbes quibus uvae portantur*”; *Dig.* 33.7.8: “*quali vindemiatorii exceptoriique in quibus uvae comportantur*”. *Vid.* los pormenores relativos a este tipo de cestos en White 1975: 59-61 y, desde punto de vista de la iconografía escultórica, Blanc & Gury 1990.

208. *Dig.* 33.7.12.18, 21; Isid., *Etym.* 20.15.3. Sobre el *instrumentum fundi*, esto es, el equipamiento necesario para la gestión adecuada de una propiedad rural, *vid.* Ligios 1996.

209. “*Forum uinariuum*” es la expresión usada por Varrón (*Rust.* 1.54.2): “*itaque lecta defertur in forum uinariuum, unde in dolium inane veniat*”; Columella, *Rust.* 11.2.71, 12.18.3; Isid., *Etym.* 15.6.8: “*forus est locus, ubi uua calcatur, dictus quod ibi feratur uua, uel propter quod ibi pedibus feriatur*”; *vid.* White 1975: 147-149. Como denominación tardía, en textos de Isidoro, Paladio, Agustín o los glosarios tenemos el gráfico término de *calcatorium*, White 1975: 130-132.

210. Tib., *Eleg.* 1.5.23-24: “*aut mihi seruauit plenis in lintribus uuas / pressaque ueloci candida musta pede*”. White 1975: 164-165.

211. Columella, *Rust.* 12.40; Cato, *Agr.* 19, 26; White 1975: 112-113; Peña 2010, para la documentación hispana al respecto de las prensas de vino; *vid.* pp. 67-68 y 107, 116 para las estructuras de pisado de la uva –*calcatoria*– conocidas mediante metodología arqueológica en la península Ibérica.

212. Braemer 1990.

213. Esta apreciación es señalada por White 1970: Pl. 60. En otras ocasiones, los *calcatores* figuran asidos a cuerdas pendientes del techo de la estancia en la que trabajan.

Al contrario de lo que suele ser norma en las representaciones relivarias, aquí los recolectores no están representados tomándose de la mano, sino que cada uno figura moviéndose a su aire. Todos ellos aparecen danzando, siguiendo el ritmo de la música que la información textual nos dice que solía acompañar a este estadio del proceso de fabricación del vino²¹⁴, también ocasionalmente reflejado en la iconografía²¹⁵. En fin, todos ellos van descalzos y desnudos, lo que nos remite claramente al contexto simbólico báquico bajo el que hay que considerar esta escena, puesto que, al menos en textos tan expresivos sobre las recomendaciones de higiene que hay que seguir para la pisa en el lagar como es el de los *Geoponica*, se señala que “los pisadores deben también estar vestidos y tener calzones, debido al sudor que segregan”²¹⁶.

Como se ha dicho, el mosto mana hacia los *dolia* a través de sendos orificios de la cuba que van ornados con cabezas de león. Este motivo puede observarse también en otros pavimentos, como por ejemplo en uno de los cuadros de un mosaico de Cherchel con el tema de la vendimia, cierto es que de una fecha ya muy tardía, fines del siglo IV o inicios del V²¹⁷. Se ha señalado, por otro lado, que esta decoración se ha constatado como elemento constitutivo en los dispositivos de desagüe de las instalaciones vinícolas romanas del entorno de Alejandría²¹⁸, y no faltan tampoco en la documentación figurativa de bulto redondo en el occidente romano²¹⁹. En cualquier caso, encontramos aquí en *Astigi*, como es usual, una simplificación de las operaciones de pisa y obtención del mosto, puesto que lo usual era que éste afluyera del lagar a cubas menores y de ahí fuera trasvasado a los contenedores para su fermentación. Aquí el musivario, en su afán de simplificación, ha optado por hacer recoger el líquido directamente a los *dolia*. Estos, aparte del paralelo de Cherchel mencionado líneas arriba, han sido representados de manera similar a la que podemos observar en otros mosaicos que presentan esta misma escena, a los que se hará referencia a continuación.

Las escenas de la pisa de los racimos son relativamente frecuentes a partir del siglo III en la musivaria mediterránea. Por ello no faltan escenas similares a la de nuestro pavimento, que son abundantes tanto en *Hispania* como fuera de ella. Disponemos de un excelente paralelo en la misma ciudad de Écija en el ya citado mosaico del *Tigerreiter* [Fig. 11]²²⁰. En él figura, entre otras escenas de

214. Así, un pasaje de las *Dionistacas* de Nono de Panópolis –Nonnus, *Dion.* 12.350-355, 366-369– recoge al mismo Dioniso danzando en la cuba mientras pisaba los frutos de la vid al tiempo que los sátiros “*entonaban al unísono el cántico de báquico son*” y “*daba(n) saltos al oír el terrible mugido del batido pandero*”; trad. de S. D. Manterola y L. M. Pinkler. *Vid.* también Longus 2.36.

215. Por ejemplo, el mosaico de Saint-Romain-en-Gal, del siglo III d. C., donde dos personajes pisan la uva al son de la doble flauta que toca un tercer *calcator*; *vid.* imagen en Tchernia & Brun 1999: 83, Fig. 107. También el mosaico tardoantiguo de la iglesia de Lot y Procopio de Khirbet el-Mukhayyat en Jordania, de mediados del siglo VI, presenta un flautista tocando junto a los pisadores en la cuba –Tchernia & Brun 1999: 76, Fig. 95; Balmelle & Brun 2005: 909, Fig. 12c–. O la terracota helenística guardada en el Museo de Genève con sendos sátiros danzando mientras pisan la uva al son de la flauta que toca un tercero, mientras un sileno aporta un capacho de racimos al lagar –Brun 2005: 236–. En fin, también algunas placas Campana incluyen escenas de pisado con sátiros flautistas amenizando el trabajo.

216. *Geop.* 6.11. Trad. de Meana *et al.* 1998: 255. Posiblemente son consideraciones originariamente de origen religioso, al hilo de lo señalado en el pasaje de Plin., *NH* 14.119.

217. Dunbabin 1978: 116, Lám. 105; Ferdi 2005: 106-108, n°86, Pl. XXXIX, n°86; Balmelle & Brun 2005: 908, Fig. 11c.

218. Brun 2004: 153-157, *uillae* de Huwariya y Burg el-Arab; Balmelle & Brun 2005: 907-908; Tchernia & Brun 1999: 84-85, Fig. 110.

219. *Vid.* por ejemplo el bajorrelieve del Museo del Louvre con escena de pisado de los racimos en una cuba dotada con dos aliviaderos con cabeza de león, Tchernia & Brun 1999: 52, Fig. 53. O el mismo motivo en uno de los lagares de la *uilla* de Molard (Drôme), Brun 2005: 47.

220. *CMRE* XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

contenido dionisiaco, una representación, lamentablemente muy mutilada, de la pisa de la uva en el lagar por tres personajes tomados de la mano –uno de ellos, el único conservado, a su vez asido a una cuerda pendiente sobre su cabeza– mientras el mosto fluye hacia tres *dolia* de manera muy realista a través de los correspondientes orificios en la cuba.

Podemos mencionar también en este sentido el mosaico italicense con *thiasos* dionisiaco de la colección Ibarra, fechado en la segunda mitad del II o inicios del III, en uno de cuyos cuadros octogonales figuran tres faunos portando cada uno su *pedum* pisando la uva mientras mana el mosto de la cuba [Fig. 59]²²¹. De Mérida, de la Casa del Anfiteatro, procede otro pavimento musivo, fechado en el siglo III d. C., en el que figuran tres operarios ocupados en un lagar poco profundo, tomados de la mano mientras dos de ellos se apoyan en sendos bastones [Fig. 60]²²². En fin, un pavimento del siglo IV procedente de *Complutum* muestra a tres cosechadores cogidos de la mano, dos de ellos con su *pedum*, todo ello en un evidente contexto báquico por la presencia de Dioniso, sátiros y ménades²²³.

Otros paralelos extrahispanos pueden traerse a colación a este respecto, sin que nos detengamos aquí en esta representación en el campo del relieve sobre sarcófago, bien atestiguada y con amorcillos como protagonistas²²⁴. En el campo de la musivaria un nutrido conjunto de pavimentos están ilustrados con esta misma escena, con las lógicas variantes que imponen el gusto personal del comitente y la habilidad del artesano. En *Caesarea* (Cherchel), uno de los pavimentos de la Casa del Mosaico Báquico, de fines del siglo III o inicios del IV, presenta a tres obreros asidos de la mano que pisan los racimos al tiempo que otro cuarto suministra más uvas al lagar²²⁵. Con una datación en el primer tercio del siglo III d. C. tenemos un mosaico de *Thysdrus* (El Djem); en este caso son solo dos operarios, asidos a cuerdas colgando de una barra, otra de las fórmulas para evitar resbalones durante la operación de la pisa²²⁶. Pasando a la península Itálica, en *Minturnae* son tres los personajes empleados en estos menesteres mientras el mosto fluye a los *dolia* de almacenamiento²²⁷, mientras que en la propia Roma, en uno de los mosaicos que adornan la bóveda del mausoleo de Constantina, hija de Constantino, en la iglesia de santa Constanza, figuran tres vendimiadores armados cada uno con su *pedum*²²⁸. Ya en la Galia, uno de los cuadros (XXIV) del conocido mosaico de St.-Romain-en-Gal, del primer cuarto del siglo III d. C., pavimento que recoge un sumario de las diversas actividades de la vendimia y el proceso de vinificación, incluye la escena de la pisa y la decantación del mosto en cuatro *dolia*²²⁹. En el Musée de la Civilization Gallo-Romaine de Lyon se conserva un mosaico, fechado hacia 150 d. C., con un vendimiador pisando racimos en la cuba conectada mediante tubos de plomo a los *dolia* de recogida²³⁰. En el mosaico de *Sepphoris* (Israel), son sátiros los que se emplean en la pisa de la uva a

221. *CMRE* II: n°5, 29-30, Lám. 15-16.

222. *CMRE* I: n°39, 44, Lám. 73; Trillmich & Nünnerich-Asmus 1993: 297, Fig. 67b.

223. Fernández-Galiano 1984: 171-179.

224. Hanfmann 1951: n°470, 471, 475, 480, 492, etc.; Matz 1969; Blázquez 1996: 522-523; Turcan 1999: 114, 156, 164 etc.; Nicolau & Zimmermann 2001: 236-237.

225. Dunbabin 1978: 116, Pl. 105; Ferdi 2005: 60-61, n°45, Pl. XIII, n°45; Blázquez 1996: Pl. X.1.

226. Dunbabin 1978: 111, Pl. 99; Parrish 1984: 158, Pl. 42; Tchernia & Brun 1999: 69, Fig. 80; Foucher 2002: 92-93, Fig. 24; Brun & Tchernia 2004: 244, Fig. 263.

227. Balmelle & Brun 2005: 907, Fig. 11a.

228. Stern 1958: Fig. 33; Oakeshott 1967; Brun & Balmelle 2004: 318, Fig. 350.

229. Tchernia & Brun 1999: 83, Fig. 107; Balmelle & Brun 2005: 908, Fig. 11b.

230. Brun 2005: 58; Brun & Tchernia 2004: 237, Fig. 253.

modo de danza²³¹. En fin, de cronología tardoantigua, en los siglos VI y VII, son algunos pavimentos de iglesias que recogen esta misma escena de pisado de la uva en el lagar. Mencionaremos aquí las de la zona de Siria, donde los *calcatores* se asocian a una prensa de tornillo en posición central²³².

Cabe resaltar aquí los vínculos dionisiacos de esta actividad de la economía agrícola y el simbolismo sagrado de la producción del vino, asociados a la figura de Dioniso y a los conceptos de fertilidad, prosperidad y riqueza ligados a la producción del vino y la explotación de la naturaleza que insufla la ideología y la expresión de los valores de un gran propietario como aparenta ser el dueño de esta monumental *domus* astigitana. También las ideas de placer, alegría de vivir y bebida²³³ se encuentran en la base de las motivaciones de orden dionisiaco que justifican a los ojos del usuario de la estancia la necesidad de incluir en el repertorio musivo una escena del proceso de vinificación.

3.12. ICARIO Y CRIADO

Por fin, a la derecha del recuadro se ve a dos varones que visten la túnica corta característica de los campesinos y pastores, calzando unas botas [Fig. 61]. El de la izquierda, un joven con rizados cabellos, señala una parra con su mano derecha [Fig. 22-30]. Junto a él figura un personaje maduro, barbado, con *pedum* en la mano izquierda y tocado con un pétaso [Fig. 22-31]. Sin duda se trata de Icario²³⁴, el héroe ateniense a través del cual se transmitió el conocimiento del vino a la humanidad. Se le representa llevándose la mano a la boca, en actitud de sorpresa. Frente a ellos se encuentra un macho cabrío [Fig. 22-32], comiendo los racimos que penden de una vid. Aunque pudiera resultar sugerente en el contexto global del mosaico, en general, y de este recuadro en particular, relacionado con la riqueza agrícola y la producción del vino, no identificamos aquí al personaje joven con Dioniso²³⁵, considerando que no porta ninguno de los atributos que le son propios, como la corona de pámpanos, la nebris o el tirso, ni se trata expresamente de una escena relacionada con el ofrecimiento del don del vino²³⁶.

Según las narraciones de la mitografía²³⁷, Icario, padre de Erígone, fue un héroe ateniense que durante el reinado del mítico rey Pandión obtuvo de Dioniso el regalo del conocimiento del cultivo de la vid y la fabricación del vino una vez que el dios quedó enamorado de la muchacha y en agradecimiento por la hospitalidad que se le había dispensado en su visita a Atenas. En otras versiones de la historia²³⁸, Icario es presentado como un jardinero, lo que cuadra mejor con la representación que se hace de él en nuestro mosaico como un campesino o un pastor, y no un personaje de sangre real. Entusiasmado con el nuevo licor, y desoyendo el consejo del dios de que no diera a conocer su descubrimiento por los desastres que le podría acarrear a él y a su familia, Icario compartió a su vez

231. Balmelle & Brun 2005: 907 y 909, Fig. 12a. En este caso, el motivo va acompañado de la inscripción ΑΗΝΟΒΑΤΕ, alusiva precisamente a la pisa de la uva.

232. Brun 2003: 216-217; Brun 2004: 128-129.

233. Arce 1986.

234. Gondicas 1990.

235. Sí valoramos esa posibilidad, a título de hipótesis de trabajo, en el transcurso del estudio preliminar del mosaico, presentado en Ordóñez & García-Dils 2017: 591-593.

236. Gasparri & Veneri 1986: 414-514, especialmente en el apartado dedicado a la visita de Dioniso a Icario, Gasparri & Veneri 1986: 495 n°855-858. También, Augé & Linant de Bellefonds 1986, con Icario en n°103, p. 524; Gasparri 1986.

237. Hyg., *Astr.* 2.4; Hyg., *Fab.* 130; Apol., *Bibl.* 3.14.7; Arist., *Frg.* 515; Ail., *Nat.* 7.28; Eratosth., *Erígone* frg. 22-27. Sobre la figura de Icario, *vid.* Heeg 1914: 973-975; Conticello 1961: 81.

238. Sil., *Pun.* 7.171-176; Aquiles Tat. 2.2; Nonnus, *Dion.* 47.34-39.

un odre de vino con los pastores de su entorno, quienes, embriagados y creyéndose envenenados, terminaron por matarlo, enterrando su cadáver bajo un árbol. Así, la invención de la vitivinicultura le era debida a este dios amable, familiar y cercano por cuya donación la bebida derivada, el vino, permitiría a los seres humanos disponer de una fórmula para olvidar sus inquietudes y angustias de la existencia cotidiana, proporcionando alegría, felicidad y regocijo embriagante en los banquetes, que había, no obstante, que saber controlar si no se quería que desembocara en la violencia y la locura²³⁹.

En lo que se refiere a la escena concreta que aparece en el nuevo mosaico astigitano, creemos que evoca el episodio que aparece en Higino, donde se recoge una tradición relativa a Icario que se remonta a época helenística. Después de haber aprendido éste de Dioniso el arte de la viticultura, “*Cuando hubo plantado la vid e hizo que floreciera con facilidad, habiéndose ocupado de ella con sumo cuidado, se dice que un macho cabrío se arrojó al viñedo y arrancó las hojas más tiernas que vio. Icario, enojado por este hecho, se lo llevó y lo mató. De su piel hizo un odre, lo llenó de aire, lo ató y lo lanzó en medio de sus compañeros, a quienes obligó a saltar alrededor de él. Así dice Eratóstenes: ‘A los pies de Icario se danza por primera vez alrededor de un macho cabrío.’*”²⁴⁰. La actitud sorprendente de Icario, acaso airada, que se lleva la mano a la boca, e incluso la posición de sus piernas, como si fuese a arrancar a correr, reforzarían esta interpretación²⁴¹. No obstante, somos conscientes de que otras interpretaciones también son posibles, siguiendo los textos del mismo Higino. Así, a la luz de otro pasaje del autor, donde se recoge el descubrimiento de la poda: “*una cabra, que había roído una vid, hizo que se produjera más cantidad de fruto; de ahí que se inventara la poda*”²⁴², podría apuntarse en esa dirección, habida cuenta de que las podas de fructificación, con intervención de animales, sea en verde –primavera– o en seco –invierno–, eran bien conocidas en el mundo romano²⁴³. Eso justificaría también la escena del mosaico de la calle Espíritu Santo, donde es el propio Icario el que acerca el racimo de uvas al cáprido [Fig. 11].

Los paralelos de nuestra escena en el ámbito de la musivaria no son ciertamente numerosos. El más significativo sería el panel derecho de un mosaico del siglo IV d. C., expuesto actualmente en el ayuntamiento de Manosque (Alpes-de-Haute-Provence, Francia), recuperado en el *triclinium* de la *uilla* de Pèbre en los alrededores de Vinon-sur-Verdon (Var), en el que aparece una imagen muy similar a la astigitana, tanto en cuanto a la composición como a la vestimenta de los personajes representados, ambos vestidos con túnica corta y calzando botas [Fig. 62]²⁴⁴. Icario, tocado con un pétaso, señala con su mano derecha a un macho cabrío que, encaramado en una vid, está comiendo de sus frutos, mientras su acompañante, identificado como un criado,

239. Detienne 2000.

240. Hyg., *Astr.* 2.4.2. Trad. de G. Morcillo; *vid.* también Ov., *Fast.* 1.354-360.

241. Como ya se ha avanzado *supra* en el apartado referido a *Tellus*, desestimamos la propuesta recogida en *CMRE* XIV: n°37, 81-83, donde S. Vargas puntualizaba que habría que ver aquí “*el descubrimiento por Baco de Ariadna en la isla de Naxos después de ser abandonada por Teseo*”, interpretándose al personaje que identificamos como Icario simplemente como “*un sátiro viejo con pedum*”.

242. Hyg., *Fab.* 274.1. Trad. de G. Morcillo.

243. Varro, *Rust.* 1.31.1-4; Columella, *Rust.* 4.10.

244. Gondicas 1990: n°3, vol. 1, 645-646; Chaillan 1919; Brun 2003: 46; Brun 2005: 77. Bajo el mosaico aparece un dístico elegíaco tomado de Marcial (1.40), “*Qui ducis uultus et non legis ista libenter, omnibus inuideas liuide nemo tibi*” (*ILGN* 48 = *AE* 1921, 17), “*Tú, que tuerces el gesto y lees estos versos de mala gana, ¡ojalá envidies a todos, egoísta, y que nadie te envidie a ti!*”; trad. de A. Bolaños, a quien agradecemos las imágenes proporcionadas de este pavimento musivo, así como su autorizada opinión sobre la interpretación general del mismo; Bolaños 2019: 65-74.

gesticula con las manos. Los contextos generales también son similares, relacionados con el vino y la prosperidad vegetal. En el mosaico ecijano, aparecen contiguas a esta escena la vendimia y *Tellus*, y en el galo, las Tres Gracias –panel central– y Dioniso e Icario –panel izquierdo– [Fig. 63]. A este respecto, hay que llamar la atención sobre la caracterización aquí absolutamente unívoca de Dioniso, coronado de pámpanos, desnudo, cubierto únicamente con un manto sobre el hombro izquierdo, sosteniendo con la mano diestra un ánfora y con la siniestra el tirso²⁴⁵.

En relación con Icario, resulta obligado mencionar de nuevo el mosaico ecijano del *Tigerreiter* [Fig. 11]²⁴⁶, en el que encontramos a este personaje representado como un hombre de edad avanzada, calvo, barbado y canoso, sentado en una roca y rodeado de pámpanos de vid. Viste una túnica corta que deja al descubierto su hombro derecho, así como un manto azulado sobre el izquierdo y calza botas. Sostiene un *pedum* con la mano izquierda, apoyado sobre el hombro, y con la derecha un racimo de uvas, que da de comer a una cabra.

En uno de los paneles de los mosaicos que ilustran la Casa de Dioniso en Nea Paphos (Chipre), fechado a finales del siglo III o principios del IV d. C., encontramos a Dioniso sentado, ofreciendo un racimo de uvas a la ninfa Akme, mientras a su lado tenemos a un Icario que figura como boyero con su carga de odres, así como un par de pastores ebrios a su lado con una leyenda que los identifica como los primeros bebedores de vino [Fig. 64]²⁴⁷. La representación de Icario se ha realizado en la línea de la que aparece en el mosaico del *Tigerreiter*.

245. La imagen del brazo derecho y del recipiente desaparecerán durante el proceso de extracción y traslado del mosaico, aunque conservamos un dibujo en Chaillan 1919: Fig. 1.

246. *CMRE* XIV: n°23, 62-65; García-Dils 2015: 350-360.

247. Gondicas 1990: n°4, vol. 1, 646; Daszewski & Michaelides 1988a: 40-43, Figs. 29-32; Daszewski & Michaelides 1988b: 23-25, Fig. 8.

4.

EL PERISTILO

4.1. EL PERISTILO

Las dimensiones del patio son de entre 11.10 y 12.63 m (N-S) por entre 11.88 y 12.02 m (W-E), cubriendo una superficie total de 140.60 m², de los cuales los 42.69 m² centrales se encontrarían al aire libre, mientras que los 97.91 m² restantes se corresponderían con la galería cubierta perimetral, decorada enteramente con pavimento musivo [Fig. 65].

Examinado desde el centro hacia el exterior, el peristilo se estructura de la siguiente forma. En primer lugar, una pequeña zona ajardinada, dotada en su parte septentrional de una fuente con surtidor, de la que únicamente se ha preservado el basamento, con huellas de aplacado mármoleo²⁴⁸. La fuente se abastecía de agua gracias a una *fistula plumbea* que acometía desde el ángulo noroeste del patio, desaguando hacia el norte de la vivienda por medio de un canal soterrado. De la zona ajardinada, se ha conservado un potente paquete de tierra con abundantes trazas de materia orgánica, provenientes de las especies vegetales con las que contaba. Alrededor, se configuraba, a modo de ninfeo, un canal perimetral, de *opus caementicium* revestido de *opus signinum*, que conducía el agua alrededor del jardín. En este apartado, desde el punto de vista hidráulico, hay que destacar que el patio se dispone deprimido respecto al resto de la vivienda, en torno a 0.50 m más bajo en cota, de manera que se mejore la presión y, por tanto, el rendimiento del surtidor –o surtidores– de la fuente y el ninfeo. Así mientras que el mosaico de los Amores de Zeus, en el *triclinium*, está a una cota de 107.85-107.87 m s.n.m., y el atrio a 107.84-107.95 m s.n.m., el nuevo mosaico del peristilo se desarrolla entre los 107.29 y 107.49 m s.n.m., condicionando a su vez la cota de las habitaciones situadas al norte, este y sur del corredor, de manera que el mosaico del Sátiro / Sileno, en el *tablinum*, se sitúa a 107.50-107.53 m s.n.m.

A continuación, alrededor de esta zona dispuesta al aire libre, se configura una galería perimetral cubierta, techada con *tegulae* cerámicas, sustentada sobre un esquema de 4 x 4 columnas, de las que se han conservado nueve de sus basamentos, consistentes en sillares cúbicos de calcarenita, de los doce que habría originalmente, habiéndose perdido tres de los apoyos del flanco meridional a causa de la afección producida por la excavación de la fosa de cimentación del lienzo de muralla que discurre por aquí. Además, alrededor de los basamentos centrales de las columnas de los costados oeste y este del patio encontramos la huella del expolio en época tardoantigua, tras el abandono de la *domus*, de las *fistulae plumbeae* que suministraban agua a los surtidores que habría aquí, afectando tanto al mosaico como al ninfeo. Esta situación se repite con la tubería plúmbea que abastecía a la fuente central del peristilo, cuyo expolio produjo la pérdida, de desarrollo lineal, de parte del patrón geométrico del ángulo noroeste del patio.

248. Sobre la complejidad y ambigüedad del vocabulario concerniente al uso ornamental del agua en la esfera doméstica, –*lacus, impluvium, piscina*, etc.–, *vid.* Dessales 2013: 54-64.

4.2. ESQUEMA COMPOSITIVO Y RECONSTRUCCIÓN DEL PATRÓN GEOMÉTRICO

La composición del mosaico está condicionada por el encuentro en el peristilo de muros de diferentes fases de la *domus*, que presentan diferentes orientaciones. Así, de los cuatro muros que delimitan el patio, los más antiguos se orientan a 342.8° (N-S) y 72.8° (W-E), localizándose en los costados occidental, meridional y oriental del patio; por su parte, el muro septentrional, correspondiente a la reforma severiana de la vivienda, se alinea con la trama colonial verificada sistemáticamente en el conjunto de la ciudad romana, de 335.4° (N-S) y 65.4° (W-E). Así, en los ángulos noroeste y noreste del patio se generan sendas falsas escuadras, que se intentó disimular gracias a la adaptación del esquema geométrico a esta irregularidad, simulando con gran destreza una fingida simetría.

El conjunto del pavimento musivo se encuentra enmarcado por una cenefa perimetral consistente en una sucesión encadenada de roleos de hiedra, representados de forma estereotipada y esquemática²⁴⁹, utilizando tres colores. Esta cenefa rodea de forma continua el mosaico, cerrándose en dos partes coincidiendo con el canal de desagüe del patio hacia el norte. Llama la atención su ausencia puntual en el flanco este del corredor occidental, que cabe atribuir a un error de replanteo. Contamos con numerosos paralelos de este motivo decorativo en la misma Écija, en diferentes versiones. En primer lugar, en la estancia que se localizaba inmediatamente al sur del peristilo, contigua a la habitación del Sátiro–Sileno [Fig. 3]²⁵⁰; también, en un pavimento de la Plaza de España²⁵¹; en el Mosaico C de la calle San Juan Bosco²⁵²; en la calle Avendaño nº3²⁵³; en la calle Navajas nº3²⁵⁴; en un mosaico de procedencia desconocida, instalado en las casas consistoriales²⁵⁵. Por mencionar un ejemplo de este motivo en otra ciudad de *Baetica*, podemos citar aquí algunos mosaicos de la Casa de *Oceanos* en *Hispalis* (Sevilla)²⁵⁶.

En los costados interiores este y sur, la transición entre los roleos de hiedra y el ninfeo está decorada con una banda consistente en una sucesión de semicírculos tangentes e intersecantes, formando ojivas y escamas en colores negro y ocre sobre fondo blanco²⁵⁷. La orla de ojivas es un motivo ampliamente representado en los mosaicos ecijanos, apareciendo en el pavimento del Triunfo de Baco y Ariadna de la avenida Miguel de Cervantes nº34²⁵⁸; en los dos Raptos de Europa²⁵⁹; en el mosaico de *Oceanos*²⁶⁰; en la calle del Conde, rodeando el panel de los

249. Balmelle *et al.* 1985: Pl. 64f.

250. *CMRE XIV*: nº35, 81.

251. *CMRE XIV*: nº38, 83-84, Fig. 71.

252. *CMRE XIV*: nº67, 114-115, Fig. 113.

253. *CMRE XIV*: nº72, 117-118, Fig. 122.

254. *CMRE XIV*: nº80, 120, Fig. 127.

255. *CMRE XIV*: nº87, 122, Fig. 129.

256. López Monteagudo 2015: 106 and Figs. 37, 39, 47 y 48.

257. Balmelle *et al.* 1985: Pl. 49b.

258. *CMRE XIV*: nº2, 37-41, Fig. 4 y 6.

259. *CMRE XIV*: nº21, 59-62, Fig. 40, 41, 43; *CMRE XIV*: nº65, 110-113, Fig. 111A-111B.

260. *CMRE XIV*: nº45, 88-90, Fig. 79A-79B.

peces en el mosaico de triángulos curvilíneos²⁶¹; en la calle Elvira²⁶². También es bien conocido este motivo en otros mosaicos béticos asociado a peristilos, fuentes y escenas acuáticas, con una datación entre los siglos II y IV, quizá como recreación de las arcadas de un jardín²⁶³.

Por su parte, en el flanco meridional del corredor norte y el flanco oriental del corredor este, encontramos una amplia banda de teselas de color ocre con esquemáticos motivos florales en colores blanco y negro.

El corredor norte, a su vez, está decorado con una composición ortogonal de círculos secantes o cuadrupétalos, con una *tessella* en su punto de tangencia. El encuentro de los cuadrupétalos conforma cuadrados cóncavos, con una esquemática florecilla en su interior²⁶⁴. De nuevo, se trata de un motivo bien documentado en la ciudad, presente en el mosaico del Triunfo de Baco y Ariadna²⁶⁵; también, en la calle Almenillas²⁶⁶; en la calle Cerro de la Pólvora²⁶⁷; en el doble rapto de Europa y Ganimedes de la calle San Juan Bosco²⁶⁸.

En cuanto al resto del patrón geométrico del mosaico, para una mejor comprensión de la cuestión, hemos dividido el pavimento en una serie de módulos, numerados correlativamente en Fig. 66, siguiéndose para su replanteo geométrico las etapas que se describen a continuación, tal como puede verse en Fig. 67. Obviamente, algunas fases se acometerían simultáneamente, o no se realizarían necesariamente en este orden, como se verifica, por ejemplo, en los motivos figurados de los módulos 4 y 5 –*vide infra*–, donde se aprecia claramente que el cuadro que enmarca el personaje central se realizó después de terminada la figura, adaptándose a su contorno, y no al revés, como podría parecer más funcional. En primer lugar, se traza un cuadrado [Fig. 67a], cuyas aristas, como se ha señalado, se van adaptando al contorno del patio. Sus dimensiones varían entre 1.32 m –módulo 6– y 1.42 m –módulos 7 y 10– en las aristas orientales; entre 1.32 m –módulo 5– y 1.42 m –módulo 10– en las occidentales; entre 1.33 m –módulo 6– y 1.39 m –módulo 10– en las septentrionales; entre 1.33 m –módulo 7– y 1.39 m –módulo 11– en las meridionales. Mención aparte tendría el módulo 8, cuyas dimensiones serían de 0.84 / 0.94 m x 1.35 m, dado que se adapta al espacio restante al final del corredor.

A continuación, se subdivide el cuadrado en nueve escaques iguales, formando un esquema de 3 x 3 [Fig. 67b]. En el interior de estos recuadros, se trazan cuatro octógonos en torno a un cuadrado central [Fig. 67c]. Los contornos de los octógonos anteriores se reducen perimetralmente en una franja de una *tessella*, lo que supone en torno a 1.1 cm, manteniendo su alineación con el

261. CMRE XIV: nº30, 69-72, Figs. 58 y 60.

262. CMRE XIV: nº60, 99-103, Fig. 97.

263. López Monteagudo 2015: 109, con ejemplos.

264. Balmelle *et al.* 1985: Pl. 131b, 238f.

265. CMRE XIV: nº2, 37-41, Figs. 4 y 6.

266. CMRE XIV: nº9, 50-51, Fig. 16.

267. CMRE XIV: nº57, 98-99, Figs. 91 y 93.

268. CMRE XIV: nº65, 110-113, Fig. 111A.

contorno exterior del módulo. Por su parte, el cuadrado se reduce también en la misma proporción, manteniéndose su posición central [Fig. 67d]. Se traza una franja interior de dos *tessellae* en los octógonos y el contorno del motivo figurado central [Fig. 67e]. A partir de este esquema, se trazan las líneas maestras básicas del resto de la composición, con una anchura de dos teselas [Fig. 67f]. Los vértices de los octógonos sirven como apoyo al trazado de las escuadras que los unen [Fig. 67g]. A continuación, la línea que une los vértices de los cuadrados permite el trazado de las diagonales [Fig. 67h]. La prolongación de las líneas maestras de las escuadras permite completar el dibujo de las diagonales [Fig. 67i]. Una vez trazadas las diagonales, se establece la delimitación de los rombos regulares que sirven de unión con los módulos contiguos [Fig. 67j]. Para completar los detalles, en una siguiente fase se rellena interiormente con tres filas de *tessellae*, creándose los dibujos interiores [Fig. 67k]. Por su parte, otros motivos se realizan a partir de un relleno interior de dos filas de *tessellae*, reproduciendo la figura geométrica correspondiente a menor escala y con relleno en tonos ocres, rojizos y pardos. En cuanto a los círculos inscritos en los octógonos, mantienen un margen que varía entre una y dos *tessellae* [Fig. 67l].

Este esquema permite la conexión de tantos módulos como sea necesario [Fig. 67m]. Hay que insistir aquí en la destreza de los artesanos, que va adaptando el patrón geométrico a medida que avanza, en función del espacio que va quedando disponible y de las falsas escuadras del patio. La distribución del corredor occidental evidencia que el pavimento fue replanteado y ejecutado de sur a norte y de este a oeste, tal como demuestra que el módulo 8 tuviese que reducir drásticamente su superficie, en su contacto con el ángulo noroeste del patio, mientras que el módulo 9 sí se pudiese ejecutar prácticamente completo.

Entre los paralelos para los que contamos para este tipo de composición geométrica, cabe destacar por su similitud un mosaico procedente de Stabia [Fig. 68a]²⁶⁹; el mosaico con una escena egipcizante del distrito romano de Prima Porta, en el Metropolitan Museum of Art²⁷⁰ [Fig. 68b]; el mosaico de la *villa* Scampton en Lincolnshire [Fig. 68c]²⁷¹. Idéntico esquema encontramos también en el mosaico de Orfeo y las bestias en la *villa* de Woodchester en Gloucestershire [Fig. 68d]²⁷², donde se estructura así la pavimentación del corredor perimetral de la principal estancia de recepción de la *domus*, configurado en este caso en torno a un gran panel central dedicado a Orfeo. En la comparativa, se puede constatar que se trata exactamente del mismo modelo, si bien en el caso ecijano presenta una variación para adaptarse a la mencionada falsa escuadra que hacen los muros del peristilo, reflejada únicamente en el eje vertical [Fig. 68e]²⁷³. Resulta interesante destacar la amplitud temporal –desde el siglo I d. C. hasta época severiana– y espacial –Italia, *Britannia*, *Hispania*– de este peculiar esquema geométrico.

269. Ruggiero 1881: Pl. XVIII.

270. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254535>, acceso: 26 de agosto de 2022.

271. Illingworth 1810: Pl. 6.

272. Lysons 1797: Pl. IX-X; Smith 1973; Dunbabin 1999: 92-94, Fig. 92.

273. La Fig. 68e es una ortofotografía fotogramétrica, de manera que las falsas escuadras que se aprecian en la imagen son las que tiene realmente el mosaico.

Para evaluar la densidad del teselado, hemos llevado a cabo un muestreo sistemático en todos los sectores representativos y bien conservados del mosaico, constatando que varía notablemente según los motivos representados en el tapiz. Así, los patrones geométricos y zonas de relleno se ejecutaron con piezas de mayor tamaño y con recorte regular, colocadas con un ajuste escrupuloso entre ellas, presentando unos valores que oscilan entre 95 y 120 teselas/dm², descendiendo puntualmente hasta 80-90 teselas/dm² en los círculos secantes del corredor norte del patio. Por su parte, las partes figuradas tienen una densidad que oscila entre 180 y 210 teselas/dm², con un tamaño de teselas muy variable y contorno irregular, dependiendo de su función dentro del dibujo, dejándose llagas amplias que, en algunos casos, superan el tamaño de las propias teselas.

4.3. HELIOS

El módulo 1 y la práctica totalidad del 2 se han perdido por la afección de la construcción del lienzo de muralla que parte en dos la *Domus I* [Fig. 66-1 y 2]. Por su parte, en el recuadro central del módulo 3 [Fig. 66-3], a pesar de la laguna existente, se puede apreciar claramente la representación de un personaje con una larga y revuelta melena, ataviado con una vestimenta de ricos colores, que evoca un arco iris, si bien las franjas que aparecen en el mosaico –azul, rojo, verde, amarillo, azul marino– no son las características del fenómeno meteorológico [Fig. 69]. Además, contamos como atributo con la presencia de un látigo o *flagellum*, que sostendría con su mano diestra, o bien se representó en segundo plano, sobre su hombro derecho.

Tres son los argumentos que nos llevan a identificar a este personaje con Helios, en este caso desprovisto de la habitual *corona radiata*. En primer lugar, la representación como un joven personaje que luce una abundante y desordenada cabellera, caída hasta los hombros, que comparte con un buen número de imágenes bien documentadas del Hiperiónida, entre las que caben destacar la del tondo de Helios del mosaico italicense del Planetario, también ataviado con un manto de rico colorido [Fig. 70]²⁷⁴; un segundo tondo, también originario de Itálica, con el busto radiado del dios procedente de un mosaico de planetas hoy parcialmente conservado en la Casa de la Condesa de Lebrija²⁷⁵, o la que se conserva en el Museo Arqueológico de Esparta [Fig. 71]²⁷⁶. En segundo lugar, el látigo, uno de los principales atributos del dios, vinculado a su caracterización como conductor de la cuadriga solar. Así, este elemento aparece, por citar unos ejemplos notables, en el Mosaico Cosmológico de la Casa del Mitreo de Mérida, en su advocación como *Oriens*, el Sol Naciente²⁷⁷; también, en el mosaico de los Planetas o Mosaik V, de la *uilla* de Orbe-Boscéaz [Fig. 72]²⁷⁸; asimismo, en el mosaico tunecino del Zodiaco y de los Planetas de Da Bir-Chana, en el Museo del Bardo²⁷⁹. Por último, la presencia en el mismo pavimento de Selene [Fig. 66-5], viene a reforzar la identificación, así como la más que probable representación de Mercurio [Fig. 66-6], siguiendo un discurso iconográfico cosmológico en el que también aparece un Viento [Fig. 66-4] y un Dioscuro [Fig. 66-8].

274. *CMRE XIII*: nº66, 69-71, Pl. XXII - Fig. 134, Pl. XXIII - Fig. 137.

275. *CMRE I*: nº12, 36-37, Pl. 33.

276. Yalouris & Visser-Choitz 1990: nº134, vol. 1, 1019.

277. Letta 1988: nº341, vol. 1, 615 and vol. 2, 378; Quet 1981; Honikel 2021: 492-494.

278. Letta 1988: nº272, vol. 1, 610; Gonzenbach 1961: 184, 187, Pl. 60-61.

279. Stern 1953: 60; Stern 1981: 171, nº 92, Pl. 34,1; Dunbabin 1978: 161, 249, pl. LXIV, Fig. 162; San Nicolás 2014: 135.

Como se verá más adelante en el apartado correspondiente a la divinidad lunar, resulta frecuente su asociación en un mismo soporte decorativo con Helios-Sol, especialmente en pavimentos relacionados con temática estacional, planetaria o, en general, con el paso del tiempo. Pues, efectivamente, Helios y Selene conforman una pareja divina que representaba el concepto de un cielo ordenado y comprensible. Así, entre los ejemplos más reseñables, estarían de nuevo los pavimentos del Planetario de Itálica y de Da Bir-Chana, así como el mosaico tunecino de Aión y las Estaciones de la Casa de Sileno de El Djem-Thysdrus²⁸⁰.

La figura de Helios no es frecuente en la iconografía musiva de la *prouincia Baetica*, y tampoco en Hispania. A los testimonios ya colacionados en Itálica y Mérida, podemos recordar su posible presencia en un mosaico de Póvoa de Cós (Alcobaça, Leiria)²⁸¹ y la discutida identificación del personaje sedente masculino en la parte central perdida del pavimento de Fernán Núñez²⁸².

4.4. UN VIENTO IMBERBE

La figura del personaje del módulo 4 se encuentra notablemente desplazada hacia arriba en el interior del recuadro que la enmarca, lo que abunda en la cuestión ya apuntada sobre que, por lo menos en algunos casos, las imágenes fueron realizadas antes de rematarse por completo la decoración de patrón geométrico que las envuelve [Fig. 66-4]. Se trata de una figura juvenil de un personaje imberbe, representado de perfil, con la mirada dirigida hacia arriba, con el pelo bien recogido –a diferencia de la imagen que aparece en el recuadro 11 [Fig. 66-11]–, del que parten sendas alitas [Fig. 73]. Estos atributos, además de la representación del aire que exhala de sus labios, nos permiten identificar al personaje con uno de los vientos.

Las identificaciones de los ánemoi inevitablemente se enfrentan a su variedad e indefinición iconográfica²⁸³. Resultaría tentador relacionar los vientos presentes en el mosaico que se han preservado, situados respectivamente en los recuadros 4 y 11, con su posición espacial, es decir, su situación en los corredores occidental y oriental del peristilo. Así, el viento que nos ocupa sería automáticamente el primaveral viento del oeste, Céfiro, mientras que el que estaría al otro lado sería el otoñal viento del este, Euro. Nos previene de hacer esta interpretación el hecho de que el corredor septentrional no tenga representaciones figuradas, y probablemente fuera así también el meridional. Además, se ha perdido un buen número de figuras, circunstancia que nos hurta la posibilidad de tener una imagen global de la iconografía presente en el peristilo, por lo que ni siquiera se podría afirmar que estuviesen presentes los cuatro vientos en el pavimento. Por último, los recuadros 4 y 11 ni siquiera están en una posición simétrica o relacionable espacialmente de forma directa.

280. Dunbabin 1978: pl. LXIII, Fig. 159; Letta 1988: n°400, vol. 1, 619.

281. Mourão 2008: 38-41.

282. Morand 1994: 245, 308-309 n°39; *CMRE* III: n°32, 50-54.

283. Simon 1997b.

Encontramos una iconografía similar, de bustos exhalando los vientos, en los representados en un mosaico de Sant'Agata in Petra Aurea, en la Via Nomentana, hoy en el Museo Vaticano²⁸⁴. También en el mosaico de Aion, Gea y Prometeo de *Philippopolis* (Shahba), actualmente en el Museo Nacional Sirio de Damasco, en el que el texto epigráfico identifica a los dos vientos imberbes como Noto y Euro²⁸⁵. Se puede añadir a estos la representación que encontramos en el mosaico de Océano expuesto en el Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique de Faro (Portugal), que ha sido interpretada como Céfiro, con la que comparte similitudes en cuanto a su ejecución, aunque sin el aire exhalado en este caso²⁸⁶. Cabe mencionar, por último, no tanto por la iconografía de los vientos, como por su asociación con Helios y Selene –además de los signos del Zodíaco–, un mosaico localizado en la finca de Alikakos, en la calle Triakosion de Esparta²⁸⁷.

El pelo recogido y bien peinado, además de la presencia juvenil y lampiña, sugieren que se trata de un viento sosegado, suave, acaso Céfiro, el calmado viento oeste de la primavera, que es precisamente la identificación propuesta para el paralelo portugués. En cualquier caso, en ausencia de texto epigráfico expreso, cualquier identificación resulta gratuita, pues ya hemos visto cómo los vientos imberbes del mosaico sirio son inequívocamente Noto y Euro.

En lo que se refiere a la propia Écija, solamente encontramos representaciones de los vientos en el Mosaico de la Alegoría, localizado en la avenida Miguel de Cervantes nº35²⁸⁸. Aparecen en las esquinas, su ubicación habitual en los pavimentos musivos, de frente, con una iconografía de máscaras de *Oceanus*, tocadas con cascos alados.

4.5. SELENE

En el recuadro 5 [Fig. 66-5], encontramos representado a un personaje femenino, ataviado con una túnica en tonos azules, cerrada por un broche sobre el hombro derecho, con el cuello adornado con un collar [Fig. 74]. El creciente lunar situado detrás de la figura nos remite a Selene, en una actitud que se populariza en época helenística, cuando lo que había sido usualmente un círculo o semicírculo situado sobre la cabeza deviene en un creciente ubicado, bien sobre la misma cabeza, bien a su espalda, como se representa precisamente en el mosaico astigitano que presentamos y que es similar a la que figura en las representaciones de las diosas lunares del Próximo Oriente²⁸⁹. No aparecen otros atributos propios de la diosa, como la antorcha o la fusta²⁹⁰, el velo rodeando su cabeza o, su atributo principal en época romana, el carro con dos caballos con el que cruza el cielo nocturno²⁹¹ y con el que suele aparecer representada en una serie de mosaicos.

284. Simon 1997b: nº4, vol. 1, 188 y vol. 2, 129.

285. Simon 1997b: nº8, vol. 1, 188; Blázquez 2008: 20, Fig. 18.

286. *CMRP* II.2: nº27b, 205, 215-219, Pl. XIII-XIV; Lancha 1985: 160-161; Lancha 2008: 83-84.

287. Yalouris & Visser-Choitz 1990: nº290, vol. 1, 1026; Panayotopoulou 1998: 114, Fig. 10.2, 117; Hachlili 2009: 53, Fig. III-15; Panagiotopoulou 2011: 63; San Nicolás 2014: 138.

288. *CMRE* XIV: nº32, 73-75, Fig. 64.

289. Gury 1994.

290. Auson., *Cupido Cruciatum* 42.

291. Pind., *O.* 3.19; Hom., *h. Ven.* 32.9-11; Ovid., *Met.* 2.208-209.

La figura se sale del recuadro por arriba y por la derecha. Evidentemente, se hizo primero la figura, y luego se le adaptó el recuadro alrededor, lo que resultó en el corte del peinado en su parte superior, lo que unido a las pérdidas en esa zona nos impide saber si, como es usual en otras representaciones musivarias, iba tocada con un moño alto y diadema. Porta una vestimenta azul, en contraste con las descripciones poéticas que le adjudican una brillante blancura, trasunto del reflejo lunar.

El paralelo más directo con el que contamos, muy similar tanto en la propia iconografía y composición como en la actitud del personaje, se localiza en el ya mencionado mosaico del Calendario de la Casa del Planetario de Itálica [Fig. 75]²⁹². Como diferencia más destacable, se puede señalar que en el ejemplar astigitano los cabellos de la diosa están recogidos detrás de la cabeza y no caen sobre los hombros, además de la propia escala del creciente lunar respecto a la figura. Desgraciadamente este cuadro ha sufrido la pérdida de la parte superior, por lo que no sabemos si tendría el característico mechón de pelo sobre la frente, como en el caso de la Selene italicense. También resulta cercano en cuanto a su iconografía el ya mencionado mosaico de la Casa de Sileno de El Djem-Thysdrus, con un peinado similar y un creciente lunar de escala equivalente, aunque aquí cubierta con una *palla* que deja los hombros al descubierto²⁹³.

Recientemente, M. P. San Nicolás ha realizado una sistematización de las diferentes figuraciones con las que aparece Selene / Luna en la musivaria romana a partir de los 24 ejemplares catalogados por la autora, estableciendo la existencia de siete esquemas compositivos mediante los que esta deidad aparece en los pavimentos²⁹⁴. Serían los siguientes: relación con los Planetas, con los meses, con las estaciones, su atributo astral aislado, con su hermano Helios/Sol, con otros dioses y, finalmente, la evocación de sus amores con Endimión. De todos ellos, el que más se acerca a la representación astigitana es aquel en el que Selene figura en el pavimento junto a su hermano Helios / Sol en su calidad de divinidades asociadas a las ideas de orden cósmico y renovación perpetua del ciclo de la vida y el tiempo.

4.6. MERCURIO

El módulo 6 resulta atípico dentro del conjunto del mosaico, ya que es el único del patio enmarcado por una triple banda de teselas alrededor [Fig. 66-6], lo que acaso permite insistir en que, por lo menos en algunos casos, se hicieron las figuras antes que los recuadros y, como aquí quedaba espacio de sobra, se hicieron tres bandas en vez de dos. O bien, simplemente se trató de un despiste del artesano.

Esta imagen se ha perdido en su práctica totalidad, aunque se puede reconocer una figura cuya cabeza, vista de tres cuartos y vuelta hacia la derecha del recuadro, está rematada por sendos apéndices, que podemos sin dificultad identificar como alas [Fig. 76]. Se ha conservado también un pequeño apéndice de teselas negras sobre el hombro izquierdo de la figura, que quizá se corresponda

292. *CMRE* XIII: n°66, 69-71, Pl. XXII - Fig. 134, Pl. XXIII - Fig. 138.

293. Dunbabin 1978: pl. LXIII, Fig. 159; Letta 1988: n°400, vol. 1, 619; San Nicolás 2014: 136-137.

294. San Nicolás 2014.

con alguno de los atributos del personaje o, acaso, con parte del manto que viste o del broche que lo cierra. Descartamos aquí que se trate de un viento, ya que los otros dos conservados están representados completamente de perfil.

El contexto iconográfico inmediato, relacionado con los planetas, permite proponer que se trataría de Mercurio, el patrón de los mercaderes y comerciantes, de los negocios y las transacciones, e igualmente mensajero de los dioses²⁹⁵, todas ellas características que cuadran en el perfil sociológico de *colonia Augusta Firma* y de sus elites dirigentes, fácilmente proclives a identificarse con este dios garante del éxito de sus empresas comerciales y productivas y a emplear su imagen en el repertorio iconográfico de sus mansiones. No obstante, hasta el presente la evidencia relativa a esta divinidad en *Astigi* se reducía al hallazgo de un pequeño bronce con la figura del dios desnudo sentado en una roca plasmado según modelos clásicos del ámbito griego, hallada fortuitamente en las inmediaciones del casco urbano de la ciudad²⁹⁶. Muy probablemente procedía de algún larario doméstico²⁹⁷. También, en soporte musivo, en el ya descrito mosaico del *triclinium* de esta misma *Domus* I, con el dios asociado al episodio inicial del Rapto de Europa.

En las líneas precedentes ya han sido mencionados pavimentos musivos cuya temática e iconografía es similar al nuevo mosaico ecijano. De entre ellos el paralelo más pertinente lo encontramos, de nuevo, en *Italica*, en el mosaico del Planetario, donde el dios aparece representado sin el caduceo, como el busto de un joven con alas en la cabeza, cubierto con un manto recogido con una fíbula sobre el hombro derecho, que queda al descubierto [Fig. 77]²⁹⁸. Citemos también el busto de Mercurio en el mosaico tunecino del Zodiaco y de los Planetas de Da Bir-Chana, en el que esta divinidad aparece con un caduceo muy simplificado, pero sin alas en la cabeza²⁹⁹.

Merece especial mención, en este caso, que la destrucción casi completa de la imagen cabe atribuirle a un episodio de iconoclastia cristiana, que habría tenido lugar en el transcurso del ya mencionado expolio de las *fistulae* que discurrían por el patio. En el momento de la extracción de las tuberías, buena parte del mosaico se encontraba cubierto por el derrumbe de la cubierta de la galería perimetral. Al despejarse la zona para arrancar la *fistula*, quedaron al descubierto esta imagen y la del módulo 7 [Fig. 66-7], que fueron destruidas entonces, quedando las *tessellae* alrededor, grabándose a continuación un tosco crismón sobre la base del mosaico en el caso de este módulo 6³⁰⁰.

295. Baratta 2001.

296. Merchán 2015: 49-50 n.º 30, 117-118.

297. Sáez *et al.* 2004: 210 n. 95.

298. *CMRE* XIII: n.º66, 69-71, Pl. XXII, Fig. 134, Pl. XXIII, Fig. 140.

299. Stern 1953: 60, 184 and pl. XXXIV.1; Stern 1981: 171, n.º 92, Pl. 34,1; Dunbabin 1978: 161, 249, pl. LXIV, Fig. 162; San Nicolás 2014: 135.

300. Esta destrucción intencionada, de carácter iconoclasta, ha sido objeto de un estudio monográfico por los autores de este trabajo, que actualmente se encuentra en curso de publicación.

4.7. DIOSCURO

Como se ha mencionado, el módulo 7 muestra también una destrucción intencionada, de carácter iconoclasta, como la del módulo 6, vinculada cronológicamente al expolio tardoantiguo de las *fistulae* que discurrían bajo el pavimento musivo, en el lateral correspondiente al basamento de las columnas del peristilo [Fig. 66-7]. En este caso es especialmente evidente, dado que se conserva perfectamente el recuadro y el patrón geométrico que lo rodeaba, y exclusivamente fue dañada la parte figurada.

A continuación, se localiza el módulo 8, en el que, debido a la falsa escuadra del patio, solamente se materializa medio módulo geométrico [Fig. 66-8]. Encarnado por un personaje masculino, juvenil, de largos cabellos, encontramos aquí una representación canónica de un dioscurio [Fig. 78]. Sus atributos son los habituales, tocado con el *pileus* coronado por una estrella, cubierto con una clámide que le deja ambos hombros al descubierto y portando una lanza apoyada sobre su brazo derecho. La lanza cambia de tonalidad en la parte que sobresale por encima del hombro, para distinguirse del fondo. Para los paralelos oportunos en relación con la iconografía de los gemelos, nos remitimos al apartado correspondiente ya tratado en relación con el mosaico de los Amores de Zeus.

En todo caso, cabe señalar dos cuestiones en relación con la nueva aparición de un dioscurio en la *Domus* I, que se añade a la figura documentada en el *triclinium* de esta misma vivienda. En primer lugar, llama la atención que se trate de un motivo especialmente representado en las obras de este taller musivo astigitano, que opera en época severiana, al que se añade la imagen del denominado mosaico del triunfo báquico de la Plaza de Santiago [Figs. 41 y 42]³⁰¹, con lo que se elevan a tres las representaciones de *dioskouroi* en *colonia Augusta Firma*, quizá en atención al carácter profiláctico de estos personajes. Esto sorprende todavía más si se tiene en cuenta las escasísimas representaciones musivas de los Gemelos. En segundo lugar, en este nuevo mosaico encontramos la primera plasmación musiva segura de un dioscurio en este formato de busto, frente a todas las demás registradas en las que, o bien aparecen de cuerpo entero, ya sea en solitario –mosaico de la Casa de los Dioscuros (III.9.1) en Ostia³⁰²–, o asociados al habitual caballo –los dos ejemplares reseñados en Écija, uno de ellos en el *triclinium* de esta misma *domus*; el mosaico del *tablinum* (habitación nº4) de la casa de Dioniso de Nea Paphos³⁰³; el Mosaico de los Caballos en la Casa de los Caballos de Cartago³⁰⁴–, o bien aparecen únicamente sus atributos, como el *pileus* coronado por una estrella –mosaico del pasillo central del Mitreo de *Felicissimus* (V.9.1) en Ostia³⁰⁵; mosaico de los baños de la *Insula* IV en Tíndaris (Mesina)³⁰⁶–, o bien, incluso, todavía dentro del huevo del que nacerán –mosaico de los Misterios de Kornmarkt (Tréveris), en el Rheinisches Landesmuseum, aquí como trillizos, acompañados de Helena³⁰⁷–.

301. *CMRE* XIV: nº8, 45-50; García-Dils 2015: 295-296.

302. Gury 1986: nº10, vol. 1, 613 y vol. 2, 489; Dunbabin 1999: 64-65.

303. Daszewski & Michaelides 1988a: 26-27, Figs. 13-14.

304. Gury 1986: nº22, vol. 1, 614 y vol. 2, 490; Dunbabin 1999: 116, 118, Fig. 119.

305. Gury 1986: nº134, vol. 1, 625 y vol. 2, 500; Dunbabin 1999: 64.

306. Dunbabin 1999: 130.

307. Gury 1986: nº145, vol. 1, 626 y vol. 2, 501; Dunbabin 1999: 85, Fig. 85.

4.8. DIONISO

Pasando al corredor oriental, encontramos que se ha perdido el módulo 9, por efecto de la afección de una fosa de saqueo de cronología medieval andalusí, vinculada a la extracción de materiales para la construcción del recinto del alcázar [Fig. 66-9]. A continuación, encontramos, parcialmente conservado, el módulo 10, cuya trama geométrica fue objeto de una intervención de restauración muy desafortunada todavía en época romana o, quizá ya en la Tardoantigüedad, que descompone en varios puntos la trama original [Fig. 66-10].

Se nos presenta en este cuadro una imagen habitual de Dioniso: imberbe, tocado de corona de pámpanos y portando el característico tirso [Fig. 79]. De esta manera, el dios figura aquí bajo una de las formas más empleadas en la musivaria romana, la que le presenta como una figura estática y ausente de contenido narrativo y, en este caso, aislada, a diferencia de otras ocasiones en que se encuentra con acompañantes de su mundo singular –silenos, estaciones, etc.–. Como tal, su imagen está empleada como un motivo convencional y decorativo en el ámbito de las modas y el disfrute visual, sin conexión alguna identificable con las creencias religiosas o las prácticas culturales del comanditario; todo lo más, cabría asociar esta imagen al gusto del dueño de la *domus* por los temas báquicos y sus connotaciones, bien expresadas en otras estancias de la casa, con ideas de abundancia, prosperidad, disfrute de los placeres y el bienestar. Como señaló acertadamente C. Dunbabin con relación a los escenarios dionisiacos norteafricanos, “*in other instances we may suspect that the religious significance of the subject has been dissipated by constant use; in some of the domestic contexts in which it appears, it may well represent nothing more than the triumphant power of the god of wine*”³⁰⁸.

En lo tocante a paralelos registrados en la provincia *Baetica*, este cuadro recuerda al motivo central del mosaico de triángulos y aves zancudas de la plazuela de Santo Domingo nº5-7 esquina a calle Almonas en la misma Écija, en el que, pese a la pérdida de una parte de su integridad, puede identificarse la presencia del busto de Baco o, con menor probabilidad, la de Thetis³⁰⁹. Más clara está su identificación en tres mosaicos de Itálica, que contienen el busto de la divinidad³¹⁰.

Entre los paralelos cercanos iconográficamente a la imagen astigitana fuera de la península ibérica mencionaremos los siguientes bustos de esta divinidad: en la Lugdunense, con tirso a la espalda y coronado de hiedra, en la *villa* de Goiffieux en Saint-Laurent d’Aigny³¹¹. También, el plasmado en el triclinio de la *domus* del boulevard de la République en Aix-en-Provence³¹². Asimismo, coronado de pámpanos en sendos mosaicos de la *Villa Dionysus* de Cnoso en Creta³¹³. Además, en la Villa Constantiniana de Antioquía –hoy en la Rhode Island School of Design–,

308. Dunbabin 1978: 182.

309. *CMRE* XIV: nº47, 91-92, Figs. 81 y 83.

310. *CMRE* II: nº2, 26-27, Pl. 8-10; *CMRE* II: nº3, 27-28, Pl. 11-13; *CMRE* II: nº14, 38, Pl. 37; Blázquez 1984.

311. Balmelle & Darmon 2017: 90-91, Figs. 113-114.

312. Balmelle & Darmon 2017: 143, Fig. 173.

313. Dunbabin 1999: 211-212; Sweetman 2013: 49, 159-160, Pl. 1, 162-164, Pl. 3.

con su habitual *atrezzo* de *pardalis* y racimos de uvas en el cabello³¹⁴. Por fin, el procedente de un estanque ornamental de Zeugma, actualmente en el Gaziantep Mosaic Museum³¹⁵.

La temática propia del universo dionisiaco es la más frecuente en la musivaria astigitana, acorde a la inmensa popularidad de esta divinidad en todo el orbe romano. Son numerosos los mosaicos con la representación de esta divinidad en sus diversas hipóstasis que se localizan en salas y espacios de representación con vocación pública en el interior de las mansiones y *domus*. Como divinidad compleja su presencia en los repertorios iconográficos se justifica por diversas razones³¹⁶, que van desde su consideración como un dios extranjero, un *xenos* al que ha de dispensársele acogida acorde a las leyes sagradas de la hospitalidad y la *xenophilia* de las que el dios es patrón, hasta la consideración de su papel salvador de la humanidad de la que se considera protector privilegiado, pasando por la que subraya preferentemente su papel como deidad transmisora del conocimiento del cultivo de la viña y la producción del vino, faceta muy bien representada en la musivaria hispana, en general, y en la astigitana, en particular³¹⁷.

4.9. BÓREAS

Encontramos en el módulo 11 una figura masculina barbada representada de perfil, con una larga y desordenada cabellera [Fig. 66-11]. El propio viento está claramente representado por unas telas de color azulado que exhala de sus labios [Fig. 80]. Como ya se ha mencionado *supra* en relación al recuadro 4, las identificaciones de los ánemoi inevitablemente se enfrentan a su variedad e indefinición iconográfica.

En el aspecto iconográfico, dentro de los paralelos ya citados *supra*, cabe insistir en la similitud del viento representado con el identificado como Bóreas en el mosaico de Océano de Faro³¹⁸. Recordamos asimismo que en el mosaico de Aion, Gea y Prometeo de *Philippopolis* (Shahba), el texto epigráfico identifica a los dos vientos barbados como Céfito y Bóreas respectivamente³¹⁹. A la vista de estas adscripciones y de las características iconográficas de la figura del nuevo pavimento ecijano, nos inclinamos por identificar también aquí al fiero viento del norte, Bóreas.

4.10. RETORNO DE LA CAZA

El panel nº12 se encuentra ampliamente dañado [Fig. 66-12], aunque se puede reconocer una serie de elementos que permiten proponer que se trata de una escena posterior a un episodio de caza –no una *uenatio* propiamente dicha–, en la que se presentan las piezas cazadas a un personaje sedente, situado a la izquierda de la composición [Fig. 81].

314. Levi 1971: 245-248, Pl. CLXII; Augé & Linant de Bellefonds 1986: nº54, vol. 1, 519 y vol. 2, 411.

315. Basgelen & Ergeç 2000.

316. Dunbabin 1978: 173-187; Detienne 2000.

317. *CMRE* XIV: 19-24; Blázquez 1984; Mañas 2007-2008: 102-103.

318. *CMRP* II.2: nº27b, 205, 215-219, Pl. XIII-XIV; Lancha 1985: 161; Lancha 2008: 84.

319. Simon 1997b: nº8, vol. 1, 188; Blázquez 2008: 20, Fig. 18.

Trataremos a continuación de cada una de las figuras que se pueden reconocer en la escena, de derecha a izquierda. En primer lugar, tenemos a un personaje ataviado con una túnica corta y calzado con botas, de las que penden por delante unos cordones que nos permiten identificarlas con unos *cothurni uenatici* [Fig. 66-12A], las propias de los cazadores según algunas fuentes literarias³²⁰. Se le ha representado portando un animal sobre la espalda, del que se han preservado los cuartos traseros. La figura está encorvada, para evidenciar que está soportando un gran peso, echando atrás su brazo izquierdo para asir mejor la pieza cazada por el vientre. A juzgar por el tamaño de la pieza, las proporciones estilizadas de las patas, las pezuñas hendidas, la cola diminuta, el color pardo en el lomo que va clareando y se torna blanco en el abdomen y las patas, así como la piel moteada, se trata claramente de un gamo (*damma*)³²¹.

Junto a los pies de la figura anterior se conservan los cuartos traseros de un perro visto de costado caminando en la dirección de la marcha, hacia la izquierda, sin duda uno de los participantes caninos de la cacería [Fig. 66-12B]. Su piel se ha compuesto con teselas de tonalidades negruzcas. Resultaría aventurado precisar la raza a partir de datos tan escuetos como el rabo y los cuartos traseros, al contrario que en otros mosaicos, donde ello sí es factible, y así, por ejemplo, puede determinarse la presencia de galgos en algunas escenas de caza norteafricanas³²². En todo caso, la silueta del can sería perfectamente compatible con la de un galgo español, una raza ibérica autóctona.

A la derecha de las dos figuras anteriores, sobre un arbolito sin hojas, encontramos posada una golondrina [Fig. 66-12C], representada esquemáticamente, pero con gran realismo en cuanto a sus proporciones y los detalles de su colorido, como la garganta rojiza. La presencia del árbol y otros elementos vegetales evidencian un entorno paisajístico campestre como marco en el que se desarrolla la escena.

A continuación, podemos distinguir un caballo [Fig. 66-12D], del que se ha conservado parte de la cabeza, de las dos patas delanteras y de una de las traseras. El casco delantero derecho está ligeramente levantado y se superpone al casco trasero izquierdo, lo que nos permite reconocer que el equino estaría en posición estática, prácticamente de frente, con el cuerpo dirigido hacia la derecha, mientras que gira la cabeza hacia la izquierda de la escena. Bajo el caballo, aparece una forma imprecisa, que acaso se corresponda con otra pieza cazada, o quizá alguno de los instrumentos usados en la cacería. Frente al equino, avanza un personaje descalzo [Fig. 66-12E], que porta una liebre en la mano derecha, en actitud de ofrecérsela al personaje sentado [Fig. 66-12F].

Remata la escena, en el extremo izquierdo, el personaje sedente [Fig. 66-12F], del que podemos reconocer el pie derecho, calzado con unas sandalias, así como la rodilla derecha, flexionada y cubierta por un manto multicolor, en tonos pardos. El estado del mosaico nos impide saber con seguridad sobre qué tipo de mueble o soporte estaría instalado el personaje, aunque a partir del pequeño volumen de teselas negras que se localiza bajo el mismo, terminado en su base en ángulo recto, podría proponerse que se trata de un asiento con respaldo.

320. Aymard 1951: 204; Serv., *ad Aen.* 1.337: “*coturni sunt calciamenta etiam uenatoria, crura quoque uincientia, quorum quiuvis utriusque aptus est pedi*”. En su comentario sobre Virgilio, Probo (*Ad Verg. G.* 2.8) se refiere a este calzado como el típico de los cazadores: “*cothurni sunt calceamentorum genera uenatorum, quibus crura etiam muniuntur, cuius calceamenti efigies est in simulacris Liberi et Dianae*”.

321. Aymard 1951: 18-19.

322. Dunbabin 1978: 49, 257, pl. 22; Aymard 1951: 235-293.

La vegetación reconocible en el cuadro –árbol escuálido, matorjos desnudos– apunta a que la escena se desarrolla en invierno, si bien la presencia de la golondrina sugeriría que nos encontramos ya en el tránsito a la primavera. La figura del ave posada en la rama del árbol trae inmediatamente a la memoria las imágenes que rodean al personaje central del mosaico de *Oceanos* en una de las *domus* de la Plaza de España en Écija, y en el que cabe además suponer una connotación de carácter estacional a la vista de las claras diferencias en la frondosidad de los árboles³²³. Por otra parte, el esquematismo y estilización con que se ha representado el árbol puede relacionarse directamente con los elementos vegetales presentes en el mosaico anejo de los Amores de Zeus, del *triclinium* de esta misma *domus*. También, en otros pavimentos musivos ecijananos, como los que aparecen en el Triunfo de Baco de la plaza de Santiago [Fig. 12], concretamente en las escenas de Orfeo y Narciso, obra de este mismo taller musivo astigitano, aunque en estos dos casos se han representado con mayor exuberancia³²⁴. Además, en tres de los semicírculos que rodean la escena central del mosaico del Rapto de Europa de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate³²⁵, donde figuran respectivamente una ménade con tirso y dos personajes masculinos del cortejo báquico con *nebrys*, siringa y *pedum*, en torno a los cuales se ubican unos matorrales o arbustos, o incluso arbolillos, de ejecución muy similar a la de nuestro mosaico. En fin, un arbusto de similar convencionalidad encontramos igualmente en la figura central de otro mosaico astigitano, muy fragmentado, procedente de una *domus* de la calle Cerro de la pólvora nº 9-11 y calle Maritorija³²⁶. Todos ellos son ejemplo de cómo un motivo ornamental específico puede permitir atribuir diferentes pavimentos musivos al mismo grupo de artesanos o a grupos vinculados entre sí por sus formas de trabajo, en este caso en la misma comunidad urbana astigitana.

En lo que se refiere a las piezas cobradas, no citaremos aquí los numerosos paralelos musivos existentes para el momento de la propia caza, o con los animales todavía en libertad, sino específicamente los relacionados con la escena que nos ocupa. Con respecto al gamo, contamos con testimonios textuales hispanos sobre la caza de cérvidos. Por ejemplo, en un ara marmórea dedicada a Diana, en su advocación de diosa de la caza, por un legado de la *Legio VII Gemina*, el texto inscrito refleja la actividad cinegética del personaje, mencionando a *caprae* (corzos) y *cerui* (ciervos)³²⁷. Marcial, por su parte, señala que se cazan *dammae* (gamos) en sus tierras tarraconenses de Laletania, precisando que se hacía con el auxilio de redes³²⁸. Aymard, el autor de referencia en materia cinegética, reflexiona sobre la introducción por parte de los romanos del gamo en Europa occidental, procedente de Europa Central u Oriental, en un estado de domesticación parcial, lo que encaja bien tanto con la cronología del mosaico que presentamos, como con la posible relevancia que se le quiere dar a la pieza en el pavimento musivo, acaso procedente de una reserva propiedad de la familia comitente³²⁹. En cuanto a la forma de acarrear el gamo, por parte de un solo personaje, y en lo que hemos podido documentar, constituye un *unicum*. En general, para piezas de mayor porte, como son los cérvidos, lo usual es que fueran porteados por dos personas, como se puede ver, por ejemplo, en el mosaico de la villa romana de East Coker, en el Museum of Somerset³³⁰.

323. *CMRE* XIV: nº45, 88-90, Figs. 79A y 79B.

324. *CMRE* XIV: nº8, 49-50, Fig. 15.

325. *CMRE* XIV: nº21, 59-60, Fig. 41.

326. *CMRE* XIV: nº57, 98, Fig. 91-92.

327. *CIL* II 2660 = *HEp* 2002, 317.

328. Mart. 1.49.23; cf. Aymard 1951: 67, 165, 212, 252, 353.

329. Aymard 1951: 18-19, 67, 98, 110, 113, 115, 212, 252, 353.

330. <https://somersetcollections.org.uk/object/ttncm-a-266/>, acceso: 24 de agosto de 2022.

Por su parte, respecto a la liebre, contamos con un buen número de paralelos para la representación de personajes sosteniendo un ejemplar. En contextos de retorno de la caza, contamos, por ejemplo, con el mosaico de la Maison de la Chasse de Utica³³¹; también, con el mosaico de la Maison de Bacchus de Djemila³³²; además, con una de las escenas del mosaico de la Pequeña Caza en la villa del Casale en Piazza Armerina, en la que encontramos un cazador barbado llevando una liebre en su mano izquierda y *uenabulum* en la derecha, al término de la caza³³³. También nos ofrecen imágenes similares las representaciones relacionadas con la vendimia³³⁴, como vemos en el mosaico del *Dominus Iulius* de Cartago, en el Museo Nacional del Bardo³³⁵, o en el mosaico con escenas de la vendimia de Cherchel³³⁶. En fin, tampoco está de más recordar la consideración de la carne de liebre como un manjar delicioso, una de las razones del aprecio de su caza en la Roma antigua, como podemos ver en textos de Marcial³³⁷.

A modo de conclusión sobre las piezas cobradas, también se puede señalar que la caza del gamo y de la liebre encajaría bien en las fechas invernales que proponemos para la escena, como relata expresivamente Virgilio, entre otros autores, al referirse a las actividades propias de esta estación: “(es el tiempo) de tender lazos a las grullas y redes a los ciervos y de perseguir las liebres orejadas; es el momento de herir los gamos...”³³⁸. Quizá quepa interpretar en este sentido la posible presencia del frío viento del norte, Aquilo / Bóreas, en el cuadro precedente del mosaico, tal como señala Marcial: “Pero cuando el canoso diciembre y la implacable bruma sopla con el ronco Aquilón, buscarás las soleadas costas de Tarragona y tu querida Laletania. Allí sacrificarás gamos enredados en finas redes y jabalíes de la tierra, y romperás a la astuta liebre con un fogoso corcel y dejarás los ciervos para el granjero”³³⁹.

En lo que se refiere a la composición y actitud de los personajes y animales presentes en el pavimento ecijano, nos remiten a escenas bien conocidas, como una de las representadas en el ya mencionado mosaico de la Pequeña Caza en la villa del Casale de Piazza Armerina, en este caso en relación con la presentación de ofrendas a Diana. Así, la posición del caballo en la escena siciliana sería muy similar a la que cabe reconstruir en el nuevo pavimento ecijano, con el cuerpo representado de tres cuartos, orientado a la derecha, mientras gira su cabeza, asido por las riendas, hacia el lado contrario.

331. Dunbabin 1978: 57, 62, Fig. 33.

332. Dunbabin 1978: 62, 76, 118, Fig. 45, 66.

333. Lavin 1963: Fig. 110; Carandini *et al.* 1982: 178 y Fig. 95, foglio XXIV; Dunbabin 1999: 133, Fig. 137.

334. Dunbabin 1978: 116-117, n. 27; *cf.* Hachlili 2009: 154-155.

335. Dunbabin 1978: 119-121, Fig. 109; Parrish 1979; Parrish 1984: 111-113 n° 9, pl. 15, 16b; Dunbabin 1999: 118-119, Fig. 122.

336. Dunbabin 1978: 116, Pl. D, Fig. 107.

337. Mart. 13.92.2: “*inter quadrupedes mattea prima lepus*”. “Hare coursing may be regarded a natural ingredient of Mediterranean life”, Akerström-Hougen 1974: 91.

338. Verg. *G.* 1.307-308. Trad. de T. A. Recio García; Aymard 1951: 115, 165, 353.

339. Mart. 1.49.19-26.

En cuanto a la posible representación sentada del *dominus* o *domina*, a la izquierda de nuestra composición, a quien se le ofrecen los resultados de la caza, evoca un ambiente como el del mosaico del *Dominus Iulius*, que muestra al señor y a la señora de la finca sentados junto a los edificios de su *uilla*, recibiendo los regalos de sus productos de temporada, una liebre entre ellos. Son conocidos los usos y convenciones visuales que se emplean en la iconografía romana, en general, y en los pavimentos musivos, en particular, de los asientos para marcar la diferenciación social y el rango estatutario: esclavos, sirvientes y dependientes, de pie; señores, damas, dueños de las mansiones y dignatarios, sentados³⁴⁰.

En definitiva, se trata del primer ejemplo de una escena relacionada con la caza dentro del amplio repertorio musivo de *colonia Augusta Firma*. La caza como motivo iconográfico en la musivaria se desarrolla especialmente desde comienzos del siglo III, particularmente en el norte de África e Italia, con notables ejemplos también en la península ibérica³⁴¹. Es precisamente la época de los Severos la que asiste a la decidida proyección del tema en la musivaria occidental, utilizando además una técnica expositiva centrada en la yuxtaposición de cuadros narrativos presentando diversos episodios de la cacería frente al uso de los *emblemata* propios del mundo helenístico³⁴². Con anterioridad, este tipo de escenas con ejemplos de la vida campestre y motivos de caza son poco frecuentes en la musivaria hispana, al contrario que en época tardorromana, donde este tema iconográfico será muy representado desde los tiempos severianos.

Lamentablemente la escena de nuestro pavimento está muy deteriorada, y nos impide poder profundizar en la idea del mensaje que el comitente del mosaico quería manifestar con el empleo de unas referencias iconográficas vinculadas con la caza, uno de los intereses característicos de la aristocracia y modelo de su ideal de vida, de su personalidad, su filosofía vital y su espíritu como clase social privilegiada y orgullosa: expresión de su estatus de riqueza y capacidad económica reflejadas gráficamente en la musivaria, ocupación de soberanos y dinastas, especialmente a partir del siglo III³⁴³. El empleo de este motivo iconográfico está también relacionado con la invocación a la buena fortuna, o *felicitas temporum* que da forma a los valores aristocráticos del *otium* de las clases acomodadas, uno de cuyos mejores reflejos se encuentra en sus grandes residencias. La *uirtus* del gran propietario se manifiesta por ejemplo en la actividad cinegética de la que se ufanan en tantos mosaicos en sus moradas los miembros de las clases dirigentes. Presentes este tipo de escenas en múltiples pavimentos de toda época, se difunden sin embargo notablemente en tiempos tardoimperiales, como símbolo del status social y de la práctica, por los grandes señores en sus propiedades, de la actividad cinegética, considerada como una de sus principales aficiones e igualmente concebida como uno de los más eficaces mecanismos identitarios de su clase social³⁴⁴. A través de las representaciones en el arte musivo de la caza como comportamiento

340. Bermejo 2018: 86-88.

341. En cualquier caso, las representaciones de escenas de caza, como en general ocurre con las de tipo costumbrista o de vida cotidiana, tampoco son muy numerosas en *Baetica*; cf. López Monteagudo & Neira 2010: 156-158

342. López Monteagudo 1991; Blázquez & López Monteagudo 1990: 61; Durán Penedo 2011: 315-316.

343. Morand 1994.

344. Aymard 1951; Lavin 1963; Levi 1971: 236-244; Dunbabin 1978: 46-64; Blázquez & López Monteagudo 1990; López Monteagudo 1991; Neira 2007: 267-270.

ritualizado, las elites dirigentes proyectan una imagen de poder y autorrepresentación de su valor en el ejercicio de su virtud, identificada con la victoria y el triunfo sobre los animales salvajes y como alegoría de la gloria triunfante, una ética de sentido heroico característica del comportamiento señorial del gran *dominus*, especialmente desde el siglo IV en adelante.

No obstante, lo poco conservado de la escena nos permite observar un tratamiento realista de las figuras, tanto animales o humanos, con detalles naturalistas extraídos de los intereses y la realidad cotidiana del comitente del pavimento, imbuido al parecer de las nuevas tendencias realistas que se propagan en la musivaria desde inicios del siglo III, particularmente en el periodo de los Severos, cuando se difunde la moda de la representación de temas tomados de la vida contemporánea³⁴⁵.

Habida cuenta de que no se trata propiamente de la representación de una *uenatio*, cabe preguntarse si se está plasmando aquí un episodio mitológico, siguiendo la tónica general de la decoración musiva de esta *domus* y el predominio de estos temas y narraciones en el panorama musivo provincial. En este caso, podría considerarse la posibilidad de relacionar la escena con el mito protagonizado por Atalanta y Meleagro, que suele ir combinado con escenas de caza³⁴⁶. Descartamos esta opción a la vista de que en la parte conservada del nuevo mosaico astigitano no aparece ningún indicio de la presencia del jabalí de Calidón, que debería ser uno de los ejes centrales de la composición. Además, los dos únicos personajes susceptibles de portar sus despojos ya acarrear sendos animales de poco porte que nada tienen que ver con el desarrollo de esta historia.

Otra opción que deseamos es que estemos ante una ceremonia como los “*honneurs du pied*” que algunas fuentes literarias e iconográficas grecorromanas recuerdan asociadas a la práctica más común y mejor atestiguada de dedicar a las divinidades de los santuarios rústicos la cabeza, defensas, dientes o cornamenta de los animales cazados³⁴⁷.

4.11. EL VERANO

En el módulo 13 volvemos al esquema geométrico general del resto del mosaico [Fig. 66-13]. Aunque muy dañado, podemos reconocer aquí el busto de un personaje femenino, de tres cuartos, con una hoz vuelta hacia dentro del recuadro, superpuesta sobre el hombro derecho de la figura [Fig. 82]. El vestido deja el hombro derecho al descubierto. Parece llevar un collar al cuello, de color azul intenso.

Se puede proponer que se trate de la personificación de *Aestas*, el Verano. En ese caso, por analogía con el personaje [Fig. 22-2] que vemos en el vecino mosaico de los Amores de Zeus, cabría esperar que las habituales espigas de cereal aparecieran tras su hombro izquierdo³⁴⁸.

345. Dunbabin 1978: 112, 114.

346. Apollod. 1.8.2-3; 3.9.2; Ov., *Met.* 8.270 ss., Hyg., *Fab.* 175.

347. Aymard 1951: 508-512; *Sch. Ar. Pl.* 943a-c; Chantry 2009: 342-343.

348. Sobre la iconografía relacionada con las estaciones, en general, y con el verano, en particular, *vid.* Abad 1990a; Abad 1990b; Dennert 2009; para *Hispania*, Rueda 2011: 161-162.

Contamos con numerosos paralelos para esta representación estereotipada, como ya se vio en el apartado correspondiente a las estaciones del vecino mosaico de los Amores de Zeus. En la misma Écija, podemos mencionar de nuevo el mosaico de la plaza de Santiago, donde la personificación de la estación estival lleva un manto de color azul que le cubre el hombro izquierdo, la hoz sobre el derecho y corona de espigas adornando la cabeza [Fig. 12]³⁴⁹; también, el mosaico de la Alegoría de la avda. Miguel de Cervantes nº35, donde el eros que representa el verano sostiene una hoz en su mano diestra [Fig. 25]³⁵⁰. En Itálica, en el mosaico de las Estaciones Ibarra, el busto correspondiente, coronado de espigas, también presenta la hoz superpuesta al hombro derecho³⁵¹; por su parte, en el mosaico con Bustos Báquicos, vemos al Verano tocado con una corona cereal, con la hoz sobre su hombro diestro y la horquilla de aventar o biello sobre el siniestro³⁵². En fin, en el mosaico cordobés de Baco, donde *Aestas* está simbolizado en un busto de ropaje azulado cuya cabeza va coronada de amarillas espigas, con una hoz sobre el hombro izquierdo como símbolo asociado³⁵³.

Entre los paralelos africanos, citamos aquí por la similitud en la representación del instrumento agrícola el mosaico argelino de las Cuatro Estaciones de Aïn Babouche, con corona cereal y la hoz superpuesta sobre el hombro derecho³⁵⁴.

349. *CMRE* XIV: nº8, 48, Fig. 15.

350. *CMRE* XIV: nº32, 74, Fig. 64.

351. *CMRE* XIII: nº79, 83-84, Lám. XXVIII, Fig. 171.

352. *CMRE* II: nº3, 27-28, Lám. 11-13.

353. *CMRE* III: nº12, 30, Lám. 13.

354. Parrish 1984: nº4, 99-101 y Pl. 6 y 7b.

5.

ALGUNAS NOTAS FINALES

5.1. EL ESPACIO B, ¿UN SALÓN ABIERTO DE RECEPCIÓN?

Al oeste de la estancia identificada como *tablinum*, donde se localiza el mosaico del Sátiro-Sileno, se ubica un ámbito –denominado en el transcurso de su excavación, en 2002, Espacio B– que sufrió con mayor intensidad las afecciones de cronología andalusí y bajomedieval cristiana. Debido a la excavación de grandes fosas de acopio de materiales, destinados a la construcción de las estructuras defensivas de la plaza de Armas, solamente se ha conservado el muro [UEC-1222], que comparte con el *tablinum*, en cuyo extremo septentrional se abre un vano, con umbral de piedra caliza, que comunicaba ambos ámbitos. La tipología de este potente umbral, con la característica elevación hacia el exterior de la habitación para impedir la entrada de polvo o aguas pluviales, es la típica que encontramos en la *colonia*, en general, y en esta *domus*, en particular, cuando se da paso a un espacio abierto al aire libre, como se verifica en el conjunto del peristilo. Además, a diferencia del caso del *tablinum*, en este espacio no encontramos ningún vestigio de muro de cierre que lo separase del patio central de la vivienda, rebasando el mosaico [UEC-2019], hacia el norte, el punto donde debería encontrarse dicho muro. De este modo, cabe proponer que el denominado Espacio B se correspondería con un amplio salón, cubierto total o parcialmente, que se abriría al peristilo por su flanco meridional sin más separación del mismo que acaso un umbral corrido o alguna solución semejante.

De la decoración musiva de este Espacio B, únicamente se han conservado *in situ* sendos fragmentos del pavimento [UEC-1219]. La parte de mosaico que se conserva adosada al muro [UEC-1222] [Fig. 4], representa una cenefa perimetral a base de roleos vegetales, diferentes en este caso de los que decoraban el corredor perimetral del peristilo, enmarcada por una línea roja [Fig. 83]. Aquí se detecta, como también en otros pavimentos de la *domus*, una reparación de época, que no se preocupa de reproducir dicha línea. En el otro fragmento musivo que ha llegado hasta nosotros, se pueden apreciar restos de dos tondos rodeados por una trenza policroma de dos cabos. El tondo norte contiene la representación de una figura femenina prácticamente desnuda, apenas cubierta por unos paños vaporosos que le cuelgan por la espalda y cubren también parte de las piernas, dejando el torso al descubierto. En función de lo conservado y de la actitud de la figura, con el brazo derecho levantado y las piernas en movimiento, ésta puede identificarse fácilmente con una bacante o ménade en plena danza, acorde con el ambiente dionisiaco presente en otras estancias de la casa [Fig. 84]. En el otro círculo apenas es posible apreciar la presencia de una rama³⁵⁵.

355. El fragmento de la ménade se encuentra en el Museo Histórico Municipal, en proceso de restauración. *Vid. CMRE XIV: n°35, 81, Figs. 68-69.*

5.2. CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS

En un reciente trabajo, I. Mañas ha sintetizado las características principales de la producción musivaria hispana entre los siglos II y primera mitad del III³⁵⁶: predilección por los diseños polícromos frente a los pavimentos bícromos en blanco y negro de la etapa anterior, alineada con el gusto itálico de los comitentes, composiciones centralizadas en torno a hexágonos u octógonos, compartimentación de la superficie pavimental en pequeños espacios cuadrangulares, también hexagonales u octogonales, asociados a decoración geométrica o vegetal, siendo en esta última preferidos los diseños a base de trenzas, nudos de salomón, peltas y formas vegetales esquematizadas. Como se ha visto a lo largo de las líneas precedentes, gran parte de estos presupuestos se cumplen en el caso del mosaico que presentamos, lo cual ya en principio nos ofrece una primera aproximación a la delimitación cronológica de este pavimento.

Los mosaicos presentados en este trabajo ilustran la interesante cuestión sobre la pavimentación como elemento jerarquizador del espacio doméstico, además de como indicador del movimiento y marcador decorativo del uso del espacio, tal como señala acertadamente I. Mañas³⁵⁷. Así, vemos un notable contraste entre espacios de paso, como el atrio, y algunas estancias secundarias, que presentan una sobria pavimentación de calcarenita apisonada con mortero de cal y arena, y los ricos mosaicos que se presentan aquí, correspondientes a espacios de recepción y representación.

Cabe interpretar como áreas destinadas a la instalación del mobiliario aquellas con presencia exclusiva de patrones geométricos. Éstas serían tanto la “L” de cubos tridimensionales del mosaico de los Amores de Zeus en el *triclinium*, como la parte trasera de la estancia decorada con el pavimento del Sátiro-Sileno, que identificamos como *tablinum*, donde a partir de los indicios conservados podemos reconstruir un gran recuadro con decoración geométrica. También, en el corredor septentrional del peristilo, que nos sugiere el uso estacional de esta zona, acaso como comedor de verano. Hay que señalar que tanto en el mosaico del *triclinium* como en el corredor norte se aprecia un mayor desgaste de uso, con marcas puntuales de deterioro que indican la presencia de patas de muebles.

En el caso del *triclinium* resulta especialmente evidente el efecto que se pretendía producir en los comensales, ya que la orientación de las escenas del panel central convergen hacia el ángulo donde se instalaban los *lecti*, algo especialmente visible en el caso de las figuras de las estaciones ubicadas en los ángulos, cuyas representaciones no miran hacia el interior del panel principal, como suele ser habitual.

En lo que se refiere específicamente al peristilo, hay que señalar que llama la atención la presencia de paneles figurados, especialmente el del retorno de la caza, en zonas eminentemente de paso, algo que parece más bien propio de la parte oriental del Imperio, como se puede ver en la Casa de Dioniso en Nea Paphos³⁵⁸.

No se observa una lógica discursiva en el conjunto iconográfico conservado. Los vientos no ocupan una posición definida dentro del conjunto, como podrían ser los habituales ángulos, que tampoco están ocupados por las estaciones, tal como evidencia la presencia de un Dioscuro en el ángulo noroeste. Se alternan indistintamente vientos, astros, planetas y personajes mitológicos.

356. Mañas 2019: 154-155.

357. Mañas 2007-2008: 93-99.

358. Mañas 2007-2008: 94.

Vemos cómo concurren en esta *domus*, en época severiana, diferentes talleres musivos, ejecutando obras de una temática similar, aunque aportando sus propios puntos de vista y recursos iconográficos, que son diferentes en los casos analizados. Sí podemos afirmar, una vez más, que se puede proponer una presencia estable o, como mínimo, prolongada, de la *officina* que ejecuta el mosaico de los Amores de Zeus y otros pavimentos astigitanos, como los ya mencionados Triunfo de Dioniso de la plaza de Santiago, el de Briseida de la calle Espíritu Santo a barrera de Oñate y el mosaico de Cubos de la plaza de España. Se suscita así, una vez más, la sugerente cuestión de la itinerancia de estos artesanos por las principales ciudades y *uillae* de *Baetica*, así como de la circulación de cartones de los modelos representados, tal como han llamado la atención L. Neira³⁵⁹ e I. Mañas³⁶⁰ en documentados trabajos sobre el particular.

5.3. CRONOLOGÍA

El estudio de los repertorios cerámicos recuperados en las sucesivas excavaciones arqueológicas realizadas en la *Domus I*, junto con las relaciones estratigráficas de las estructuras documentadas, nos permite acotar con precisión la cronología de los pavimentos que se han presentado en las páginas precedentes. Como punto de partida, podemos establecer que la decoración musiva de la *domus* se corresponde con la renovación general acometida en la casa en época severiana, vinculada a la transformación urbanística de este sector de la ciudad, que incluyó, por ejemplo, la reparación y mejora del suministro de agua³⁶¹.

Ya en la campaña de excavaciones de 2001-2002, propusimos una cronología para estas estructuras domésticas en el siglo III³⁶², sin que los materiales registrados nos permitieran establecer mayores precisiones. Será más adelante, en 2014-2015, con ocasión del descubrimiento del mosaico de los Amores de Zeus, cuando nueva evidencia posibilitará avanzar en la adscripción cronológica de la reforma de la *domus* y, consiguientemente, de su decoración musiva. Así, además de las cuestiones estilísticas que se podían deducir de la caracterización de los diferentes personajes que aparecían en este excepcional mosaico, que se han expuesto en los apartados anteriores, el principal indicio directo de la datación del pavimento de los Amores de Zeus [UEC-15219] lo aportaban los materiales cerámicos recuperados en su subbase [UEC-15244] y en el nivel de relleno situado inmediatamente debajo de la misma [UED-15275]. En este caso, teniendo especialmente en cuenta la presencia de *sigillata* africana, se podía situar la construcción de la estancia a partir de la segunda mitad del siglo II d. C., en función de los paralelos tipológicos conocidos. Partiendo del *terminus post quem* que aportaba el estudio ceramológico y considerando los temas representados, así como los paralelos iconográficos y estilísticos del mosaico, situamos la ejecución de este pavimento ya en época severiana³⁶³.

Será poco antes de escribirse estas líneas, con motivo de una intervención de diagnóstico y conservación realizada sobre los mosaicos y pinturas murales de la *Domus I*³⁶⁴ cuando, en el transcurso

359. Neira 2019; Neira 2020.

360. Mañas 2010: 124-125; Mañas 2011.

361. Ordóñez & García-Dils 2021.

362. García-Dils *et al.* 2005: 397.

363. García-Dils & Ordóñez 2019: 47.

364. La intervención, desarrollada en junio de 2022, será dirigida por la conservadora-restauradora Delia Eguiluz, contando en su equipo con las especialistas Sandra Caballero y Adriana Molina.

de la intervención arqueológica aparejada a la misma³⁶⁵, tendremos la feliz oportunidad de recuperar reveladores materiales cerámicos sellados bajo los niveles estratigráficos correspondientes a la construcción del ninfeo y el mosaico. La evidencia cerámica, especialmente las marcas sobre ánforas Dr. 20 y Keay 16, nos permitirán afinar todavía más las cronologías propuestas anteriormente, situando la reforma general de la *domus* en torno a los años del gobierno de Alejandro Severo (222-235 d. C.). Esta cronología casa bien con el panel principal del peristilo, dedicado a la caza, tema que, como señala G. López Monteagudo se introduce en Occidente en tiempo de los Severos³⁶⁶.

365. La actuación arqueológica será dirigida por Joan Oller, en el marco del programa de actuaciones coordinado por el director del recinto arqueológico, Sergio García-Dils.

366. López Monteagudo 1991: 499.

6.

BIBLIOGRAFÍA

6.1. OBRAS GENERALES

- CMGR II = Henri Stern, Marcel Le Glay (eds.) 1975. *La mosaïque gréco-romaine. Actes du IIe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique. Vienne (30 août-4 septembre 1971)*. Paris.
- CMGR IX = Hélène Morlier (ed.) 2005. *Actes du IXe Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale. Rome, École française / Palazzo Altemps (5-10 novembre 2001)*. Roma.
- CMGR X = Virgílio Hipólito Correia (ed.) 2011. *O mosaico romano nos centros e nas periferias. Originalidades, influências e identidades. Actas do X Colóquio Internacional da Associação Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo (AIEMA). Museu Monográfico de Conimbriga (29 de Outubro a 3 de Novembro de 2005)*. Conimbriga.
- CMRE I = Antonio Blanco Freijeiro 1978: *Corpus de Mosaicos de España I. Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid.
- CMRE II = Antonio Blanco Freijeiro 1978: *Corpus de Mosaicos de España II. Mosaicos romanos de Itálica (I). Mosaicos conservados en colecciones públicas y privadas de la ciudad de Sevilla*. Madrid.
- CMRE III = José M.^a Blázquez Martínez 1981. *Corpus de Mosaicos de España III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid.
- CMRE IV = José M.^a Blázquez Martínez 1982. *Corpus de Mosaicos de España IV. Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*. Madrid.
- CMRE V = José M.^a Blázquez Martínez 1982. *Corpus de Mosaicos de España V. Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*. Madrid.
- CMRE VII = José M.^a Blázquez Martínez y M.^a Ángeles Mezquíriz Irujo 1985. *Corpus de Mosaicos de España VII. Mosaicos romanos de Navarra*. Madrid.
- CMRE VIII = José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo, M.^a Luz Neira Jiménez y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz 1989. *Mosaicos romanos de Lérida y Albacete*. Madrid.
- CMRE IX = José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo, M.^a Luz Neira Jiménez y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz 1989. *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- CMRE XIII = Irene Mañas Romero 2011. *Corpus de Mosaicos Romanos de España XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)*. Madrid-Sevilla.

- CMRE XIV = Sebastián Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo y Sergio García-Dils de la Vega 2017. *Corpus de Mosaicos Romanos de España XIV. Mosaicos romanos de Écija (Sevilla)*. Madrid-Écija.
- CMRP II.2 = Janine Lancha, Cristina Fernandes de Oliveira 2013. *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal, II. Conventus Pacensis, 2. Algarve Este*. Faro.
- EAA = AA.VV. 1958-. *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*.
- Dar.-Sag. = Charles Victor Daremberg y Edmond Saglio (eds.) 1877-1919. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. Paris.
- LIMC = AA.VV. 1981-. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*.
- PPM = Giovanni Pugliese Carratelli (ed.) 1990-1999. *Pompei. Pitture e Mosaici*. Roma.
- RE = August Friedrich Pauly, Georg Wissowa y Wilhelm Kroll (eds.) 1893-1980. *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart.

6.2. BIBLIOGRAFÍA POR AUTORES

- ABAD 1990a: Lorenzo Abad Casal. "Kairoi / Tempora anni". *LIMC* V.1, pp. 891-920 y *LIMC* V.2, pp. 576-596.
- ABAD 1990b: Lorenzo Abad Casal. "Iconografía de las estaciones en la musivaria romana". En *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990*. Guadalajara, pp. 11-28.
- AKERSTRÖM-HOUGEN 1974: Gunilla Akerström-Hougen. *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography*. Stockholm.
- ARCE 1986: Javier Arce. "Dyonisus-Bacchus in Roman Spain". En Lilly Kahill, Christian Augé y Pascale Linant de Bellefonds. *Iconographie classique et identités régionales*. Athenes-Paris, pp. 167-173.
- AUGÉ & LINANT DE BELLEFONDS 1986: Christian Augé & Pascale Linant de Bellefonds. "Dionysos (in periphéria orientali)". *LIMC* III.1, pp. 514-531 y *LIMC* III.2, pp. 406-419.
- AVEZOU 1919: Charles Avezou. "Tympanum". *Dar.-Sag.*, pp. 559-566.
- AYMARD 1951: Jacques Aymard. *Les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*. Paris.
- BALIL 1989: Alberto Balil Illana. "Algunos mosaicos de tema mitológico". *BSAAV* 55, pp. 113-145.
- BALMELLE & BRUN 2005: Catherine Balmelle y Jean-Pierre Brun. "La vigne et le vin dans la mosaïque romaine et byzantine". *CMGR* IX, pp. 899-912.
- BALMELLE & DARMON 2017: Catherine Balmelle, Jean-Pierre Darmon. *La mosaïque dans les Gaules Romaines*. Paris.

- BALMELLE *et al.* 1985: Catherine Balmelle, Michèle Blanchard-Lemée, Jeannine Cristophe, Jean-Pierre Darmon, Anne-Marie Guimier-Sorbets, Henri Lavagne, Richard Prudhomme, Henri Stern. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine I*. Paris.
- BARATTA 2001: Giulia Baratta. *Il culto di Mercurio nella Penisola Iberica*. Barcelona.
- BASGELEN & ERGEÇ 2000: Nezhil Başgelen, Rifat Ergeç. *Belkıs/Zeugma. Halfeti. Rumkale. A Last Look at History*. Istanbul.
- BECATTI 1961: Giovanni Becatti. *Scavi di Ostia, Vol. 4. Mosaici e pavimenti marmorei*. Roma.
- BECATTI 1975: Giovanni Becatti. “Alcune caratteristiche del mosaico policromo en Italia”. *CMGR II*, pp. 173-192.
- BELIS 2016: Alexis Belis. *Roman Mosaics in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles.
- BERMEJO 2018: Jesús Bermejo Tirado. “La representación de la servidumbre en los mosaicos romanos”. En José M.^a Álvarez Martínez, M.^a Luz Neira Jiménez (coords.). *Estudios sobre mosaicos romanos. Dimas Fernández-Galiano In memoriam*. Madrid, pp. 73-98.
- BERMOND 1958: Giovanna Bermond Montanari. “Antiope. 2”. *EAA I*, p. 436.
- BESCHAOUCH 1966: Azedine Beschouch. “La mosaïque de chasse à l’amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie”. *CRAI* 1966, pp. 134-157.
- BESCHAOUCH 1987: Azedine Beschouch. “A propos de la mosaïque de Smirat”. En Attilio Mastino (ed.). *L’Africa romana. Atti del IV convegno di studio. Sassari, 12-14 dicembre 1986*. Sassari, pp. 677-689.
- BIANCO 1960: Vera Bianco. “Dioscuri”. *EAA III*, pp. 122-127.
- BLANC & GURY 1990: Nicole Blanc y Françoise Gury. “Étude typologique des corbeilles de vendange sur les sculptures de Gaule romaine”. En *Archéologie de la vigne et du vin. Actes du Colloque*. Paris, pp. 31-56.
- BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1995: Michèle Blanchard-Lemée, Mongi Ennaïfer, Hédi Slim y Latifa Slim. *Sols de l’Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*. Paris.
- BLÁZQUEZ 1984: José M.^a Blázquez Martínez. “Mosaicos báquicos en la península ibérica”. *AEspA* 57, pp. 69-95.
- BLÁZQUEZ 1993: José M.^a Blázquez Martínez. “Temas de mitología pagana en iglesias cristianas del Oriente”. En José M.^a Blázquez Martínez. *Mosaicos romanos de España*. Madrid, pp. 551-562.
- BLÁZQUEZ 1996: José M.^a Blázquez Martínez. “Técnicas agrícolas representadas en los mosaicos del Norte de África”. En Mustapha Khanoussi, Paola Ruggeri y Cinzia Vismara (eds.). *L’Africa romana. Atti dell’XI convegno di studio. Cartagine, 15-18 dicembre 1994*. Ozieri, pp. 517-528.
- BLÁZQUEZ 2008: José M.^a Blázquez Martínez, “Der Einfluss der Mosaiken des vorderen Orients auf hispanische Mosaiken am Ende der Antike”. *JMR* 1-2, pp. 7-31.

- BLÁZQUEZ & LÓPEZ MONTEAGUDO 1990: José M.^a Blázquez Martínez y Guadalupe López Monteagudo. "Iconografía de la vida cotidiana: temas de caza". En *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990*. Guadalajara, pp. 59-88.
- BLÁZQUEZ *et al.* 1986: José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo, M.^a Luz Neira Jiménez y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "La mitología en los mosaicos hispano-romanos". *AEspA* 59, pp. 101-161.
- BLÁZQUEZ *et al.* 2004: José M.^a Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "Representaciones mitológicas, leyendas de héroes y retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia Menor". *Antigüedad y Cristianismo* 21, pp. 277-371.
- BOLAÑOS 2019: Alberto Bolaños Herrera. *Carmina Latina Epigraphica de la Galia Narbonense. Edición y estudio*. Tesis doctoral. Sevilla.
- BOUCHER 1988: Stéphanie Boucher. "Bacchus (in periferia occidentali)". *LIMC* IV-1, pp. 908-923.
- BRAEMER 1990: François Braemer. "L'iconographie de la grappe de raisin". En *Archéologie de la vigne et du vin. Actes du Colloque*. Paris, pp. 71-75.
- BRUN & BALMELLE 2004: Jean-Pierre Brun y Catherine Balmelle. "Les derniers vignobles de l'Antiquité". En Jean-Pierre Brun, Matthieu Poux y André Tchernia (eds.). *Le Vin. Nectar des Dieux. Génie des Hommes*. Gollion, pp. 310-318.
- BRUN & TCHERNIA 2004: Jean-Pierre Brun y André Tchernia. "Vendanges et vinification". En Jean-Pierre Brun, Matthieu Poux y André Tchernia (eds.). *Le Vin. Nectar des Dieux. Génie des Hommes*. Gollion, pp. 232-249.
- BRUN 2003: Jean-Pierre Brun. *Le vin et l'huile dans la Méditerranée antique. Viticulture, oléiculture et procédés de fabrication*. Paris.
- BRUN 2004: Jean-Pierre Brun. *Archéologie du vin et de l'huile dans l'Empire romain*. Paris.
- BRUN 2005: Jean-Pierre Brun. *Archéologie du vin et de l'huile en Gaule romaine*. Paris.
- BUDDE 1969: L. Budde, *Antike Mosaiken in Kilikien. Band I. Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuestia*. Recklinghausen.
- CARANDINI *et al.* 1982: Andrea Carandini, Andreina Ricci y Mariette de Vos. *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico al tempo di Constantino*. Palermo.
- CARTAYA 2001: Juan Cartaya Baños. "Mosaicos romanos de Carmona". *Carmona romana*. Sevilla, pp. 293-309.

- CHAILLAN 1919: Marius Chaillan. "Les fouilles de Pèbre (Var). Découverte d'une mosaïque avec inscription et personnages". *Bulletin archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques* 1919, pp. 259-265.
- CHANTRY 2009: M. Chantry. *Scholies anciennes aux Grenouilles et au Ploutos d'Aristophane*. Paris.
- CONTICELLO 1961: Baldassare Conticello. "Icario". *EAA* IV, p. 81.
- CRESSEDÌ 1960: Giulio Cressedi. "Danae". *EAA* III.1, pp. 1-2.
- DALL'AGLIO & DE MARIA 1994-1995: Pier Luigi Dall'Aglio y Sandro De Maria. "Scavi nella città romana di Suasa. Seconda relazione preliminare (1990-1995)". *Picus* 14-15, pp. 75-232.
- DASZEWSKI & MICHAELIDES 1988a: Wiktor Andrzej Daszewski y Demetrios Michaelides. *Guide to the Paphos Mosaics*. Nicosia.
- DASZEWSKI & MICHAELIDES 1988b: Wiktor Andrzej Daszewski y Demetrios Michaelides. *Mosaic Floors in Cyprus*. Ravenna.
- DE MARINIS & PACI 2000: Giuliano de Marinis y Gianfranco Paci (eds.). *Atlante dei Beni Culturali dei Territori di Ascoli Piceno e Fermo. Beni archeologici*. Ascoli Piceno.
- DENNERT 2009: Martin Dennert. "Kairoi / Tempora anni". *LIMC Suppl.* 1, pp. 302-303 y *LIMC Suppl.* pp. 2, 146.
- DESSALES 2013: Hélène Dessales. *Le partage de l'eau. Fontaines et distribution hydraulique dans l'habitat urbain de l'Italie romaine*. Roma.
- DETIENNE 2000: Marcel Detienne. *Dioniso a cielo aperto*. Roma.
- DUNBABIN 1978: Katherine M. D. Dunbabin. *The Mosaics of North Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Oxford.
- DUNBABIN 1999: Katherine M. D. Dunbabin. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge.
- DUNBABIN 2010: Katherine M. D. Dunbabin. *The Roman banquet. Images of conviviality*. Cambridge.
- DURAN KREMER 2011: Maria de Jesús Duran Kremer. "Algumas considerações sobre a representação das estações do ano em mosaicos da Península Ibérica". *CMGR* X, pp. 189-202.
- DURÁN PENEDO 2008: Mercedes Durán Penedo. "Dirce y Antiope: dos imágenes de valores contrapuestos del ciclo tebano en los mosaicos hispano-romanos". En *L'Africa romana. Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi. Atti del XVII convegno di studio. Sevilla, 14-17 dicembre 2006*. Roma, pp. 1299-1322.
- DURÁN PENEDO 2011: Mercedes Durán Penedo. "Pervivencia de motivos campestres en la iconografía musiva hispana de los siglos I al III d. C.". *CMGR* X, pp. 303-321.
- ESCHER 1904: Jakob Escher-Bürkli. "Danae". *RE* 4, coll. 2084-2087.
- FERDI 2005: Sabah Ferdi. *Corpus des mosaïques de Cherchel*. Paris.
- FERNÁNDEZ-GALIANO 1984: Dimas Fernández-Galiano Ruiz. *Complutum II. Mosaicos*. Madrid.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ 1997: Fernando Fernández Gómez. "Excavaciones de urgencia del Museo Arqueológico de Sevilla en la ciudad de Écija". *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras "Luis Vélez de Guevara"* 1, pp. 75-97.

- FISCHER 2010: Rainer Fischer. "Die wechselvolle Geschichte zweier römischer Mosaiken aus Diekirch". En *Empreintes. Annuaire du Musée national d'histoire et d'art* 3, pp. 68-79.
- FOUCHER 1979: Louis Foucher. "L'enlèvement de Ganymède figuré sur les mosaïques". *AntAfr* 14, pp. 155-168.
- FOUCHER 2002: Louis Foucher. "Le calendrier de Thysdrus". *AntAfr* 36, pp. 63-108.
- FRANKEN 2007: Norbert Franken. "Vexierbilder – Umkehrbilder – Wendeköpfe. Zu einem innovativen Phänomen der hellenistischen Bildkunst". *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 76, pp. 121-128.
- GARCÍA-DILS 2003: Sergio García-Dils de la Vega. *Intervención Arqueológica Puntual en la Plaza de Armas del Alcázar de Écija. Memoria anual. Campaña 2001-2002*. Informe inédito depositado en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- GARCÍA-DILS 2015: Sergio García-Dils de la Vega. Colonia Augusta Firma Astigi. *El urbanismo de la Écija romana y tardoantigua*. Sevilla.
- GARCÍA-DILS & ORDÓÑEZ 2019: Sergio García-Dils de la Vega y Salvador Ordóñez Agulla. *El mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas de Écija. Un nuevo pavimento musivo de colonia Augusta Firma. Écija*.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2004: Sergio García-Dils de la Vega, Pedro Sáez Fernández, Salvador Ordóñez Agulla y Enrique García Vargas. "Plaza de Armas de Écija. Recuperación de un espacio urbano marginal". En *Actas del 2º Congreso Internacional sobre Fortificaciones. Conservación y difusión de entornos fortificados (Alcalá de Guadaíra, 2003)*. Alcalá de Guadaíra, pp. 63-77.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2005: Sergio García-Dils de la Vega, Pedro Sáez Fernández y Salvador Ordóñez Agulla. "Motivo iconográfico excepcional en un mosaico báquico de Astigi (Écija, Sevilla)". *Habis* 36, pp. 389-406.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2009: Sergio García-Dils de la Vega, Salvador Ordóñez Agulla y Oliva Rodríguez Gutiérrez. "La casa del *Oscillum* en Astigi. Aspectos edilicios". En Rosario Cruz-Auñón Briones y Eduardo Ferrer Albelda (coords.). *Estudios de Prehistoria y Arqueología en homenaje a Pilar Acosta Martínez*. Sevilla, pp. 521-544.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2011: Sergio García-Dils de la Vega, Guadalupe López Monteagudo, Salvador Ordóñez Agulla, Manuel Buzón Alarcón y Carmen Romero Paredes. "Mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Últimos hallazgos". *CMGR* X, pp. 771-786.
- GARCÍA-DILS *et al.* 2016: Sergio García-Dils de la Vega, Ana Santa Cruz Martín y Cristina Cívico Lozano. *Intervención Arqueológica Puntual en la plaza de Armas del Alcázar Real de Écija. Memoria preliminar. Campaña 2015-2016*. Informe inédito depositado en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- GASPARRI 1986: Carlo Gasparri. "Bacchus". *LIMC* III.1, pp. 540-566 y *LIMC* III.2, pp. 428-456.

- GASPARRI & VENERI 1986: Carlo Gasparri & Alina Veneri. "Dionysos". *LIMC* III.1, 414-514 y *LIMC* III.2, 296-406.
- GELSOMINI 1996-1997: Maria Stefania Gelsomini. "Sul mosaico sentinate con Aión conservato nella Glittoteca di Monaco". *Picus* 16-17, pp. 75-114.
- GERMAIN-WAROT 1969: Suzanne Germain-Warot. *Inventaire des mosaïques de Timgad*. Paris.
- GESZTELYI 1981: Tamás Gesztelyi. "Tellus-Terra Mater in der Zeit des Prinzipats". *ANRW* 17.2, pp. 429-456.
- GHISELLINI 1994: Elena Ghisellini. "Tellus". *LIMC* VII.1, pp. 879-889.
- GÓMEZ PALLARÉS 1997: Joan Gómez Pallarés. *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*. Roma.
- GONDICAS 1990: Dimitri Gondicas. "Ikarios I". *LIMC* V.1, pp. 645-647.
- GONZENBACH 1961: Victorine von Gonzenbach. *Die römischen Mosaiken der Schweiz*. Basel.
- GROS 2001: Pierre Gros. *L'architecture romaine. Du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. 2. Maisons, palais, villas et tombeaux*. Paris.
- GURY 1986: Françoise Gury. "Castores". *LIMC* III.1, pp. 608-635 y *LIMC* III.2, pp. 489-503.
- GURY 1994: Françoise Gury. "Selene, Luna". *LIMC* VII.1, pp. 706-715 y *LIMC* VII.2, pp. 524-529.
- HACHLILI 2009: Rachel Hachlili. *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues, and Trends*. Leiden-Boston.
- HANFMANN 1951: George M. A. Hanfmann. *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*. Cambridge Ma.
- HEEG 1914: Joseph Heeg. "Ikarios I". *RE* XVII, coll. 973-975.
- HERMARY 1986: Antoine Hermary. "Dioskouroi". *LIMC* III.1, pp. 567-593.
- HONIKEL 2021: Anna-Laura Honikel. "Mérida revisited. Neue Untersuchungen zu den sog. kosmologischen Mosaik in Mérida". *Madriider Mitteilungen* 62, pp. 477-511.
- ILLINGWORTH 1810: Cayley Illingworth. *A Topographical Account of the Parish of Scampton, in the County of Lincoln*. London.
- KAHIL *et al.* 1992: Lilly Kahil, Noëlle Icard-Gianolio, Pascale Linant de Bellefonds. "Leda". *LIMC* VI.1, pp. 231-246.
- KYLE 1960: Meredith Phillips Kyle. "Subject and Technique in Hellenistic-Roman Mosaics: A Ganymede Mosaic from Sicily". *The Art Bulletin* 42.4, pp. 243-262.
- LANCHA 1985: Janine Lancha. "La mosaïque d'Océan découverte à Faro (Algarve)". *Conimbriga* 24, pp. 151-175.
- LANCHA 2003: Janine Lancha. "Découvertes à Écija". *Archéologia* 398, pp. 46-55.

- LANCHA 2008: Janine Lancha. "O mosaico do Oceano, o único mosaico figurativo de Ossonoba/Faro". En Juan Manuel Campos Carrasco, Antonio Fernández Ugalde, Sergio García-Dils de la Vega, Águeda Gómez Rodríguez, Janine Lancha, Cristina Oliveira, Francesc-Josep de Rueda Roigé, Nuria de la O Vidal Teruel. *A rota do mosaico romano. O sul da Hispânia (Andaluzia e Algarve) / La ruta del mosaico romano. El sur de Hispania (Andalucía y Algarve)*. Lisboa, pp. 75-84.
- LANCHA 2011: Janine Lancha. "La mosaïque à sujets bachiques de la Plaza de Santiago à Écija (Séville): un programme iconographique exceptionnel replacé dans son contexte local". *CMGR X*, pp. 803-825.
- LAVIN 1963: Irving Lavin. "The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style". *Dumbarton Oaks Papers XVII*, pp. 79-286.
- LETTA 1988: Cesare Letta. "Helios - Sol". *LIMC IV.1*, pp. 592-625 y *LIMC IV.2*, pp. 366-385.
- LEVI 1963: Doro Levi. "Mosaico". *EAA V*, pp. 209-240.
- LEVI 1971: Doro Levi. *Antioch mosaic pavements*. Princeton.
- LIGIOS 1996: Maria Antonietta Ligios. *Interpretazione giuridica e realtà economica dell'Instrumentum Fundi tra il I sec. a. C. e il III sec. d. C.* Napoli.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1991: Guadalupe López Monteagudo. "La caza en el mosaico grecorromano. Iconografía y simbolismo". *Antigüedad y Cristianismo* 8, pp. 497-512.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1993: Guadalupe López Monteagudo. "Modelos clásicos para las pinturas de San Isidoro de León". En *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español. Madrid, 15-18 de diciembre de 1992. Actas*. Madrid, pp. 25-35.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1994: Guadalupe López Monteagudo. "Representaciones de ciudades en mosaicos romanos del Norte de África". En Attilio Mastino y Paola Ruggeri (eds.). *L'Africa romana. Atti del X convegno di studio. Oristano, 11-13 dicembre 1992*. Sassari, pp. 1241-1257.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 1998: Guadalupe López Monteagudo. "El mito de Perseo en los mosaicos hispanorromanos. Particularidades hispanas". *ETF II.11*, pp. 435-492.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2003: Guadalupe López Monteagudo. "Representaciones de la ninfa Cirene en los mosaicos romanos". *Convegno Internazionale di Studio su Cirene e la Cirenaica*. Roma, pp. 319-332.

- LÓPEZ MONTEAGUDO 2006: Guadalupe López Monteagudo. “Lo provincial y lo original en los mosaicos romanos. Original versus provincial”. *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo. Homenaje a la profesora Pilar León Alonso. Vol. II*. Córdoba, pp. 271-292
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2007: Guadalupe López Monteagudo. “El aceite en el arte antiguo”. En José M.^a Blázquez Martínez y José Remesal Rodríguez (eds.). *Estudios sobre el monte Testaccio (Roma) IV*. Barcelona, pp. 433-520.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2008: Guadalupe López Monteagudo. “La imagen opuesta o antitética en el arte romano. Algunos ejemplos musivos”. En Eugenio La Rocca, Pilar León-Castro Alonso y Claudio Parisi Presicce (eds.). *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich*. Roma, pp. 255-268.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2014: Guadalupe López Monteagudo. “El mosaico de los Amores de Cástulo”. *Siete Esquinas* 6, pp. 117-125.
- LÓPEZ MONTEAGUDO 2015: Guadalupe López Monteagudo. *Los mosaicos de la Plaza de la Encarnación. Roma en Sevilla*. Sevilla.
- LÓPEZ MONTEAGUDO & NEIRA 2010: Guadalupe López Monteagudo y M.^a Luz Neira Jiménez. “Mosaico”. En Pilar León-Castro Alonso (ed.). *Arte romano de la Bética. III*. Sevilla, pp. 16-189.
- LÓPEZ MONTEAGUDO & SAN NICOLÁS 1995: Guadalupe López Monteagudo y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo”. *ETF* II,8, pp. 383-438.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ 1990: Concepción López Rodríguez. “Traducción de Europa, poema de Moschos de Sicilia. Traducción del Canto Fúnebre en honor de Adonis, poema de Bión”. *Florentia Iliberritana* 1, pp. 213-217.
- LUZÓN 1972: José M.^a Luzón Nogué. “Mosaico de Tellus en Itálica”. *Habis* 3, pp. 291-295.
- LYSONS 1797: Samuel Lysons. *An Account of Roman Antiquities Discovered at Woodchester in the County of Gloucester*. London.
- MAFFRE 1986: Jean-Jacques Maffre. “Danae”. *LIMC* III.1, pp. 325-337 y *LIMC* III.2, pp. 243-249.
- MANACORDA 2002: Daniele Manacorda. “Populonia, le Logge: I bolli laterizi”. Franco Cambi y Daniele Manacorda (eds.). *Materiali per Populonia. Quaderni del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, sez. Archeologia*. Firenze, 125-143.
- MANACORDA 2004: Daniele Manacorda. “Una scena di naufragio a Populonia”. *L'Archeologo subacqueo* 10.3. Accesible en <http://www.bibar.unisi.it/sites/www.bibar.unisi.it/files/testi/testiedipuglia/archeologo%2030.pdf>.

- MAÑAS & VARGAS 2007: Irene Mañas Romero y Sebastián Vargas Vázquez. “Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de la Estación y de la Torre de Benagalbón”. *Mainake* 29, pp. 315-338.
- MAÑAS 2007-2008: Irene Mañas Romero. “El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico”. *AnMurcia* 23-24, pp. 89-117.
- MAÑAS 2010: Irene Mañas Romero. *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla). Un estudio arqueológico*. Oxford.
- MAÑAS 2011: Irene Mañas Romero. “La creación de la escuela musivaria del Guadalquivir: modelos itálicos e interpretación regional”. En Trinidad Nogales e Isabel Rodà (eds.). *Roma y las provincias: modelo y difusión, vol. II*. Roma, pp. 635-641.
- MAÑAS 2019: Irene Mañas Romero. “La musivaria en la Hispania romana”. En Elena H. Sánchez López y Macarena Bustamante-Álvarez (eds.). *Arqueología romana en la península ibérica*. Granada, pp. 149-164.
- MATZ 1969: Friedrich Matz. *Die dionysischen Sarkophage*. Berlin.
- MEANA *et al.* 1998: M.^a José Meana, José Ignacio Cubero Salmerón y Pedro Sáez Fernández. *Geopónica o extractos de agricultura de Casiano Baso*. Madrid.
- MERCHÁN 2015: M.^a José Merchán García, *Corpus Signorum Imperii Romani. España. Écija (Provincia de Sevilla. Hispania Ulterior Baetica)*. Sevilla-Tarragona.
- MERRONY 2006: Mark Merrony. “A Unique ‘Two-faced’ Roman Mosaic from Pomezia, Italy”. *Minerva* 17.5, pp. 3-4.
- MICHAELIDES 1987: Demetrios Michaelides. *Cypriot Mosaics*. Nicosia.
- MORAND 1994: Isabelle Morand. *Idéologie, Culture et spiritualité chez les propriétaires ruraux de l’Hispanie romaine*. Paris.
- MOURÃO 2008: Catia Mourão. *Mirabilia Aquarum. Motivos aquáticos em mosaicos da antiguidade no território português*. Lisboa.
- NEIRA 1997: M.^a Luz Neira Jiménez. “Sobre la representación de ciudades marítimas en mosaicos romanos”. *ETF* II/10, pp. 219-251.
- NEIRA 2007: M.^a Luz Neira Jiménez. “Aproximación a la ideología de las élites en Hispania durante la Antigüedad Tardía. A propósito de los mosaicos figurados de *domus* y *villae*”. *AAC* 18, pp. 263-290.
- NEIRA 2019: M.^a Luz Neira Jiménez. “Notas sobre la identificación de talleres musivarios y cartones en la *Baetica*. A propósito de algunas representaciones en mosaicos de los *conventus*

- cordubensis y astigitanus*". En José Ignacio San Vicente González de Aspuru, Carolina Cortés Bárcena y Emma González González (coords.). *Hispania et Roma. Estudio en homenaje al profesor Narciso Santos Yanguas*. Oviedo, pp. 349-359.
- NEIRA 2020: M.^a Luz Neira Jiménez. "On the Representation of Ganymede in the Roman Mosaic of the Loves of Zeus from Astigi (Baetica)". *JMR* 13, pp. 139-148.
- NICOLAU & ZIMMERMANN 2001: Antoni Nicolau y Simone Zimmermann (coords.). *Alimentos sagrados. Pan, vino y aceite en el Mediterráneo antiguo*. Barcelona.
- NICOLE 1911: Georges Nicole. "Satyri, sileni". *Dar.-Sag.*, pp. 1090-1102.
- OAKESHOTT 1967: Walter Fraser Oakeshott. *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*. London.
- ORDÓÑEZ & GARCÍA-DILS 2017: Salvador Ordóñez Agulla y Sergio García-Dils de la Vega. "Colonia Augusta Firma - Astigi (Écija, Sevilla): novedades arqueológicas y epigráficas". *Gerión* 35.2, pp. 215-239.
- ORDÓÑEZ & GARCÍA-DILS 2021: S. Ordóñez Agulla, S. García-Dils de la Vega. "El suministro de agua a colonia Augusta Firma a la luz de los nuevos descubrimientos arqueológicos y epigráficos. El *arcula Terentiani*". En Julio Mangas Manjarrés y Ángel Padilla Arroba (eds.), *Gratias tibi agimus. Homenaje al profesor Cristóbal González Román*. Granada, pp. 475-506.
- OSANNA 2019: Massimo Osanna. *Pompei. Il tempo ritrovato. Le nuove scoperte*. Roma.
- PALAGIA 1986: Olga Palagia. "Daphne". *LIMC* III.1, pp. 344-348 y *LIMC* III.2, pp. 255-260.
- PANAGIOTOPOULOU 2011: Anastasia Panagiotopoulou. "Sparte et ses ateliers à l'époque impériale. Iconographie et innovation". *Les Dossiers d'Archéologie* 346, pp. 60-65.
- PANAYOTOPOULOU 1998: Anastasia Panayotopoulou. "Roman mosaics from Sparta". En *Proceedings of the 19th British Museum Classical Colloquium held with the British School at Athens and King's and University Colleges, London 6-8 December 1995*. Athens, pp. 112-118.
- PARLASCA 1959: Klaus Parlasca. *Die römische Mosaiken in Deutschland*. Berlin.
- PARRISH 1979: David Parrish. "Two Mosaics from Roman Tunisia: An African Variation of the Season Theme". *AJA* 83.3, pp. 279-285.
- PARRISH 1984: David Parrish. *Season Mosaics of Roman North Africa*. Roma.
- PASQUINUCCI 1975: Marinella Pasquinucci. *Studio sull'urbanistica di Ascoli Piceno romana*. En Umberto Laffi y Marinella Pasquinucci (eds.). *Ausculum I*. Pisa.

- PEÑA 2010: Yolanda Peña Cervantes. Torcularia. *La producción de vino y aceite en Hispania*. Tarragona.
- PINCELLI 1960: Rosanna Pincelli. "Europa". *EAA* III, pp. 542-545.
- QUET 1981: Marie-Henriette Quet. *La mosaïque cosmologique de Mérida. Propositions de lecture*. Paris.
- RAMOS FERNÁNDEZ 1991: Rafael Ramos Fernández. *El yacimiento arqueológico de La Alcudia de Elche*. Valencia.
- RAMOS FOLQUÉS 1975: Alejandro Ramos Folqués. "Un mosaico helenístico en La Alcudia de Elche". *Archivo de Prehistoria Levantina* 14, pp. 69-81.
- REUTHER 1948: Oscar Reuther. "Tympanum". *RE* 20, coll. 1749-1754.
- ROBERTSON 1988: Martin Robertson. "Europe I". *LIMC* IV.1, pp. 76-92 y *LIMC* IV.2, pp. 32-48.
- RODRÍGUEZ OLIVA 2009: Pedro Rodríguez Oliva. "Zeus y Antíope. Consideraciones sobre el tema representado en un mosaico de la *uilla* de Torre de Benagalbón (Rincón de la Victoria, Málaga)". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 31, pp. 183-206.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ *et al.* 2008: Oliva Rodríguez Gutiérrez, Salvador Ordóñez Agulla y Sergio García-Dils de la Vega. "La casa del *oscillum* en *Astigi*: algunos aspectos de su programa decorativo". *Habis* 39, pp. 183-206.
- RUEDA 2006: Francesc-Josep de Rueda Roigé. "Los mosaicos romanos con Estaciones descubiertos en Écija (I)". *Astigi Vetus* 2, pp. 75-110.
- RUEDA 2011: Francesc-Josep de Rueda Roigé. "Iconografía de las Estaciones en la musivaria de la Hispania romana". *CMGR* X, pp. 157-174.
- RUEDA & LÓPEZ 2011: Francesc-Josep de Rueda Roigé y Urbano López Ruiz. "Hallazgo de nuevos mosaicos romanos en Écija (Sevilla)". *CMGR* X, pp. 787-801.
- RUGGIERO 1881: Michele Ruggiero. *Degli scavi di Stabia dal MDCCXLIX al MDCCLXXXII*. Napoli.
- SÁEZ *et al.* 2004: Pedro Sáez Fernández, Salvador Ordóñez Agulla, Enrique García Vargas, Sergio García-Dils de la Vega. *Carta Arqueológica Municipal de Écija. 1. La ciudad*. Sevilla.
- SALIOU 1990: Catherine Saliou. "Leda Callipige au pays d'Aphrodite: remarques sur l'organisation, la fonction et l'iconographie d'une mosaïque de Palepaphos (Chypre)". *Syria* 67.2, pp. 369-375.
- SALOMONSON 1965: Jan Willem Salomonson. *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage*. Le Haye.
- SAN NICOLÁS 1999: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "Leda y el cisne en la musivaria romana". *ETF* I.12, pp. 347-387.

- SAN NICOLÁS 2005: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Sobre una particular iconografía de Leda en el mosaico hispano de Écija”. *CMGR IX*, pp. 975-985.
- SAN NICOLÁS 2005-2006: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Iconografía de los Amores de Zeus. Análisis de los mosaicos hispanorromanos”. *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología* 44, pp. 239-258.
- SAN NICOLÁS 2010: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Zeus/Júpiter y Antiope en los mosaicos romanos”. *ETF II.23*, pp. 497-518.
- SAN NICOLÁS 2011: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Los amores de Zeus/Júpiter en los mosaicos romanos de Hispania”. *CMGR X*, pp. 323-342.
- SAN NICOLÁS 2014: M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. “Representaciones de Selene/Luna en la musivaria Romana”. *Anejos a CuPAUAM* 1, pp. 133-144.
- SHEPHERD 1999: Elizabeth J. Shepherd. “Populonia, un mosaico e l’iconografía del naufragio”. *MEFRA* 111.1, pp. 119-144.
- SHEPHERD & MANACORDA 2002: Elizabeth Jane Shepherd y Daniele Manacorda. “L’immagine... e il suo doppio”. Giandomenico de Tommaso y Anna Patera (eds.). *Il mare in una stanza. Un pavimento musivo dall’acropoli di Populonia*. Piombino, pp. 13-16.
- SICHTERMANN 1953: Hellmut Sichtermann. *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*. Berlin.
- SICHTERMANN 1960: Hellmut Sichtermann. “Ganimede”. *EAA III*, pp. 788-790.
- SICHTERMANN 1988: Hellmut Sichtermann. “Ganymedes”. *LIMC IV.1*, pp. 154-169 y *LIMC IV.2*, pp. 75-96.
- SIMON 1966: Erika Simon. “Stagioni”. *EAA VIII*, pp. 468-473.
- SIMON 1981: Erika Simon. “Antiope I”. *LIMC I.1*, pp. 854-857 y *LIMC I.2*, pp. 680-682.
- SIMON 1997a: Erika Simon. “Silenoi”. *LIMC VIII.1*, pp. 1108-1133 y *LIMC VIII.2*, pp. 746-783.
- SIMON 1997b: Erika Simon. “Venti”. *LIMC VIII.1*, pp. 186-192 y *LIMC VIII.2*, pp. 128-131.
- SMITH 1973: David J. Smith. *The Great Pavement and Roman Villa at Woodchester, Gloucestershire*. Dursley.
- STERN 1953: Henri Stern. *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations*. Paris.
- STERN 1958: Henri Stern. “Les mosaïques de l’église de Ste. Constance à Rome”. *Dumbarton Oak Papers* 12, pp. 159-218.
- STERN 1960: Henri Stern. *Recueil général des mosaïques de la Gaule. I. Province de Belgique. 2. Partie Est*. Paris.

- STERN 1981: Henri Stern. *Les calendriers romains illustrés*. Paris.
- SWEETMAN 2013: Rebecca J. Sweetman. *The Mosaics of Roman Crete. Art, Archaeology and Social Change*. Cambridge.
- TCHERNIA & BRUN 1999: André Tchernia y Jean-Pierre Brun. *Le vin romain antique*. Grenoble.
- TRILLMICH & NÜNNERICH-ASMUS 1993: Walter Trillmich y Annette Nünnerich-Asmus (eds.). *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*. Mainz.
- TURCAN 1999: Robert Turcan. *Messages d'outre-tombe. L'iconographie des sarcophages romains*. Paris.
- VARGAS 2014: Sebastián Vargas Vázquez. *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija (Sevilla)*. Oxford.
- VARGAS *et al.* 2021: Sebastián Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo y M.^a Pilar San Nicolás Pedraz. "La ambigüedad de los amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética". *Lucentum* XL, pp. 215-229.
- VAY 1996: Isabella Vay. "I mosaici della *domus* tardoantica di Oceano sottostante la cattedrale di Luni". *Atti del III Colloquio AISCOM*. Bordighera, pp. 25-38.
- VEYNE 2003: Paul Veyne. "El llamado fresco de los Misterios en Pompeya". Paul Veyne, François Lissarrague y Françoise Frontisi-Ducroux. *Los misterios del gineceo*. Madrid, pp. 17-156.
- WATTEL-DE CROIZANT 1974: Odile Wattel-de Croizant. "La représentation des Amours de Jupiter sur un mosaïque d'Italica". *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 81.2, pp. 285-299.
- WATTEL-DE CROIZANT 1986: Odile Wattel-de Croizant. "Les mosaïques de Gaule et d'Espagne relatives à l'enlèvement d'Europe". En Lilly Kahil, Christian Augé y Pascale Linant de Bellefonds (eds.). *Iconographie classique et identités régionales*. Paris, pp. 175-191.
- WATTEL-DE CROIZANT 1995: Odile Wattel-de Croizant. *Les Mosaïques représentant le mythe d'Europe (Ier-VIe siècles). Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*. Paris.
- WEINSTOCK 1934: Stefan Weinstock. "Terra Mater/Tellus". *RE* 10, coll. 791-806.
- WERNICKE 1894: Konrad Wernicke. "Antiope". *RE* 1, coll. 2495-2500.
- WHITE 1970: Kenneth Douglas White. *Roman Farming*. London-Southampton.
- WHITE 1975: Kenneth Douglas White. *Farm Equipment of the Roman World*. Cambridge.
- YALOURIS & VISSER-CHOITZ 1990: Nikolaos Yalouris & Tamara Visser-Choitz. "Helios". *LIMC* V.1, pp. 1005-1034 y *LIMC* V. 2, pp. 632-648.
- ZEVI 1964: Fausto Zevi. *La Casa Reg. IX.5, 18-21 a Pompei e le sue pitture. Studi miscellanei* 5. Roma.

7.
FIGURAS



FIG. 1. Estado de la plaza de Armas el 30 de noviembre de 1999 (S. García-Dils)



FIG. 2. Estado de la plaza de Armas el 2 de octubre de 2018 (S. García-Dils)

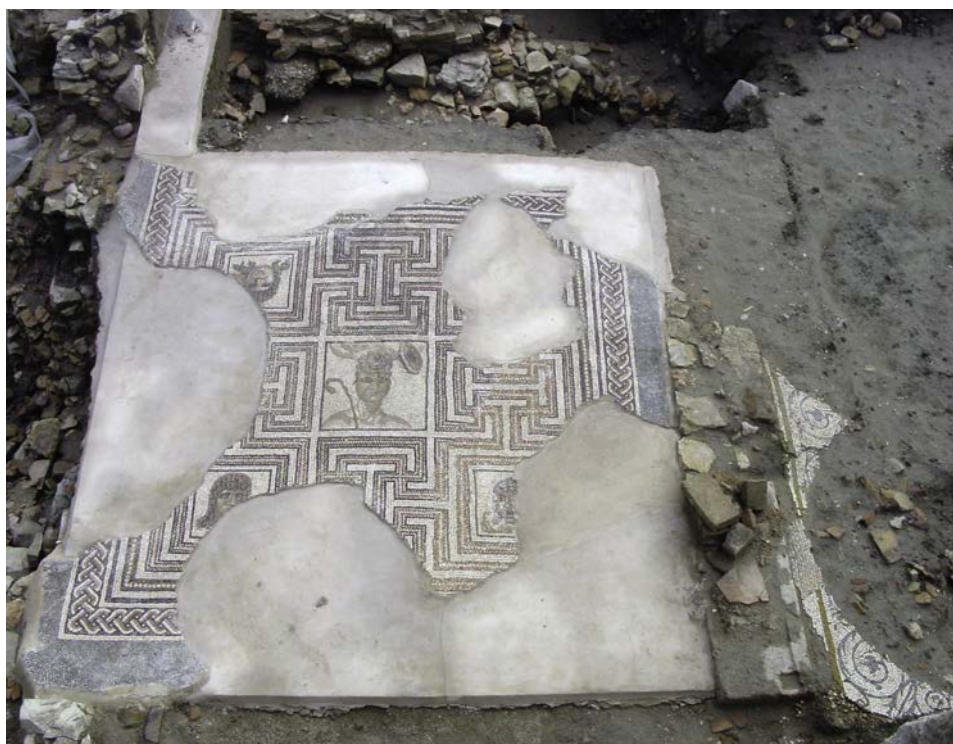


FIG. 3. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas, tras su excavación y restauración (2002) (S. García-Dils)

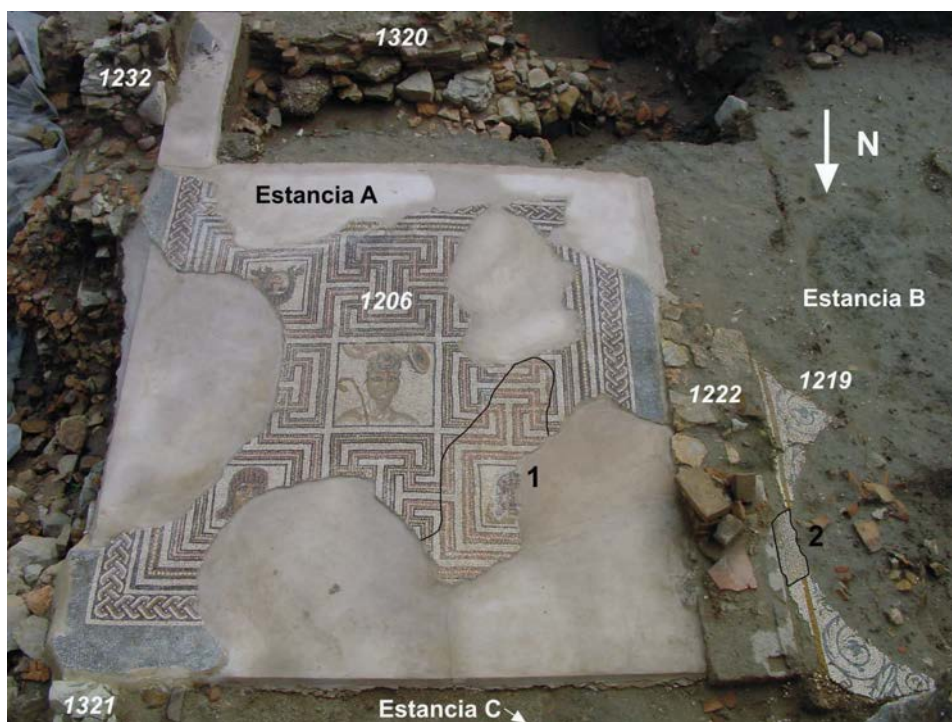


FIG. 4. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. UUEE y reparaciones (S. García-Dils)



FIG. 5. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Máscara Noroeste.
En proceso de restauración.
(S. García-Dils)

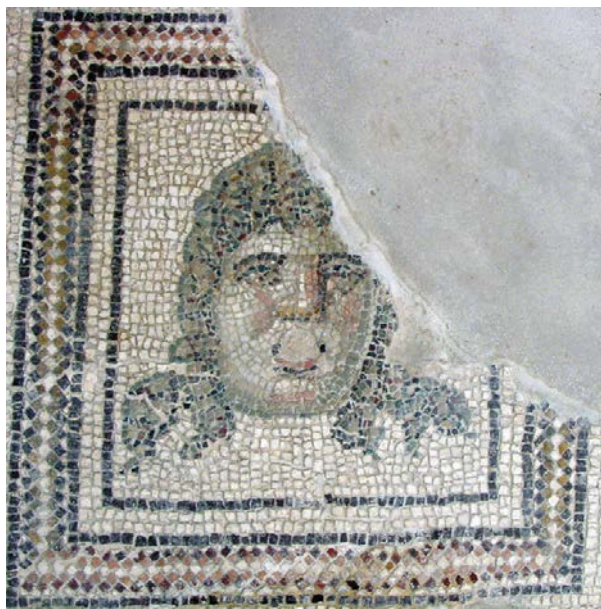


FIG. 6. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Máscara Sureste. (S. García-Dils)



FIG. 7. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Máscara Noreste. (S. García-Dils)



FIG. 8. Mosaico del Sátiro-Sileno de la plaza de Armas. Imagen central, contemplada respectivamente desde la entrada de la estancia (izquierda) y desde el interior (derecha) (S. García-Dils)



FIG. 9. Mosaico del Triunfo de Baco y Ariadna de la avenida Miguel de Cervantes nº34 (S. García-Dils)



FIG. 10. Mosaico del Castigo de Dirce (S. García-Dils)



FIG. 11. Mosaico del Tigerreiter de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate (S. García-Dils)



FIG.12. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago
(S. García-Dils)



FIG. 13. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago. Detalle del sileno con *tympanum* (S. García-Dils)

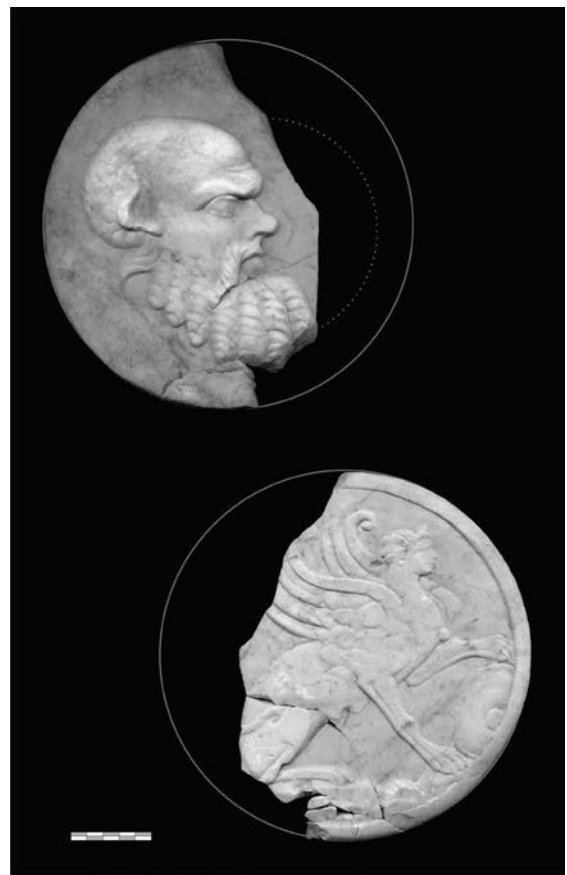


FIG. 14. *Oscillum* de la plaza de España (S. García-Dils)



FIG. 15. Mosaico del Museo Archeologico Statale de Ascoli Piceno (S. García-Dils)



FIG.16. Vexiermasken-Mosaik de Dickirch (TimeTravelRome)



FIG. 17. Mosaico de Luni. (E. Sani)



FIG. 18. Mosaico de la Via Ardeatina de Santa Palomba.
(S. García-Dils)



FIG.19. Mosaico de los Peces de la Acrópolis de Populonia
(P. Bondielli)



FIG. 20. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vista cenital del *triclinium* tras su excavación.
(D. Gaspar – Arqueocad)



FIG. 21. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas.
Vista general tras su restauración y reintegración in situ (S. García-Dils)

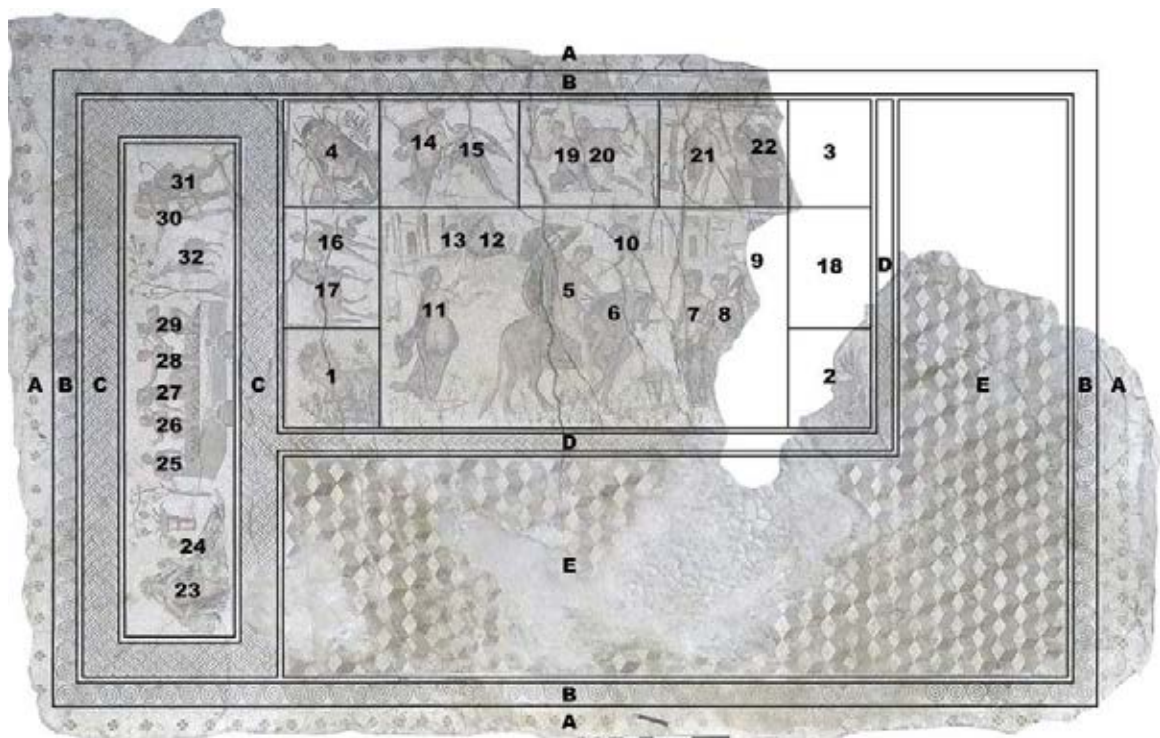


FIG. 22. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Esquema compositivo del mosaico
(S. García-Dils)



FIG. 23. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Detalle de los sectores [A], [B] y [C]
(S. García-Dils)



FIG. 24. Mosaico de Briseida o con escena de la Iliada de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate. Detalle
(E. Núñez – Archivo de la Oficina Municipal de Arqueología de Écija)



FIG. 25. Mosaico de la Alegoría de la avenida Miguel de Cervantes nº35
(S. García-Dils)



FIG. 26. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Primavera.
(S. García-Dils)



FIG. 27. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Verano.
(S. García-Dils)



FIG. 28. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Invierno.
(S. García-Dils)



FIG. 29. Mosaico de los Amores de Cástulo. Invierno. (ForumMMX)



FIG. 30. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vista general del panel central. (S. García-Dils)



FIG. 31. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Hermes.
(S. García-Dils)



FIG. 32. Mosaico del Rapto de Europa de la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate. Detalle.
(E. Núñez – Archivo de la Oficina Municipal de Arqueología de Écija)



FIG. 33. Mosaico del Rapto de Europa y de Ganimedes de la calle San Juan Bosco nº8 y 10. Detalle (S. García-Dils)



FIG. 34. Mosaico del Rapto de Europa de Fernán Núñez. (S. García-Dils)



FIG. 35. Fresco del Rapto de Europa de la casa de Jasón (Pompeya) (S. García-Dils)



FIG. 36. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Dánae, Zeus-nube y eros (S. García-Dils)



FIG. 37. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Leda y el cisne.
(S. García-Dils)



FIG. 38. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago. Leda y el cisne.
(S. García-Dils)



FIG. 39. Leda y el cisne de la Casa de los *Coiedii* de Suasa.
(S. García-Dils)

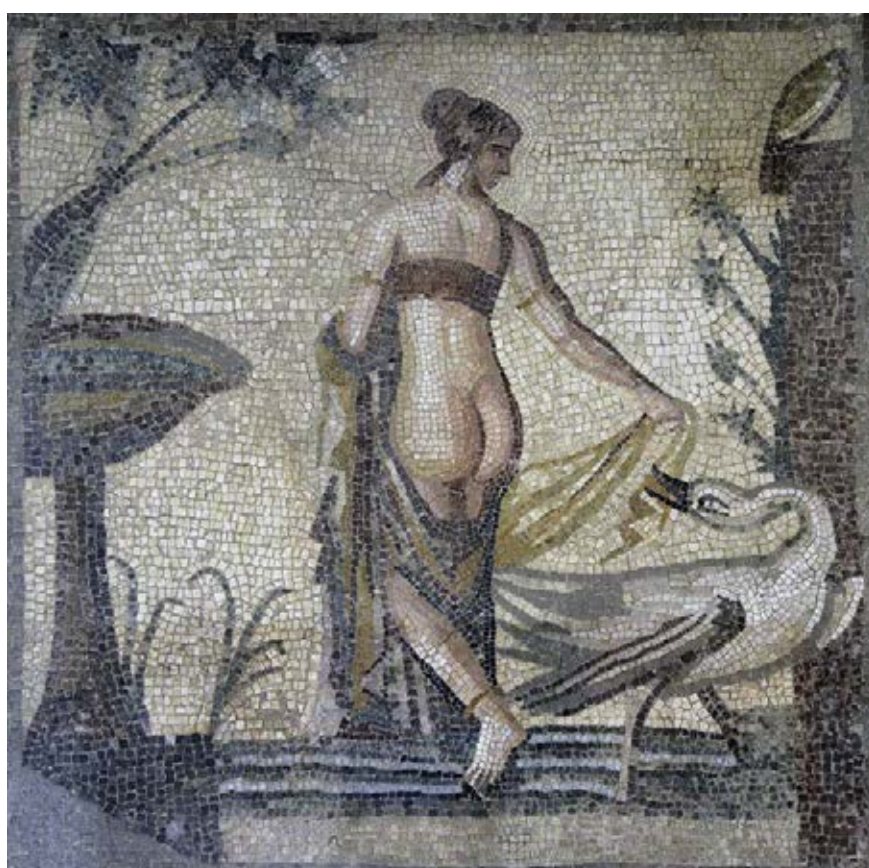


FIG. 40.
Leda y el cisne
de Palaepaphos
(B. N. Domovoy)



FIG. 41. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Dioscuro y caballo.
(S. García-Dils)



FIG. 42. Mosaico del Triunfo de Baco de la plaza de Santiago. Dioscuro y caballo.
(S. García-Dils)



FIG. 43.
Fresco del dioscur y caballo
de la *Casa dei Dioscuri*
de Pompeya (VI.9.6),
en el Museo archeologico
nazionale de Nápoles
(S. García-Dils)



FIG. 44. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Antíope y Zeus.
(S. García-Dils)



FIG. 45. Mosaico de los Amores de Zeus de Italica. Antíope y Zeus.
(S. García-Dils)



FIG. 46. Mosaico de Antíope y Zeus de Thysdrus
(B. N. Domovoy)

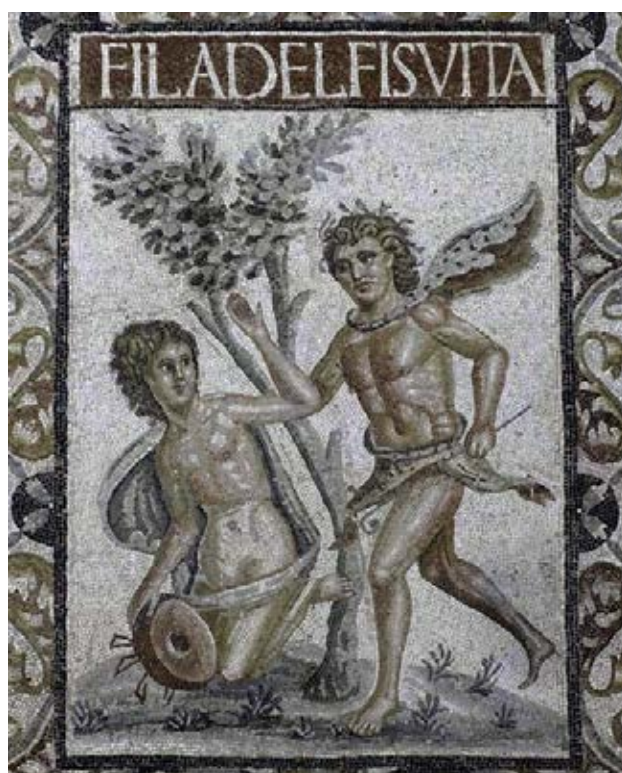


FIG. 47.
Mosaico de Antíope y Zeus
de Timgad
(B. N. Domovoy)

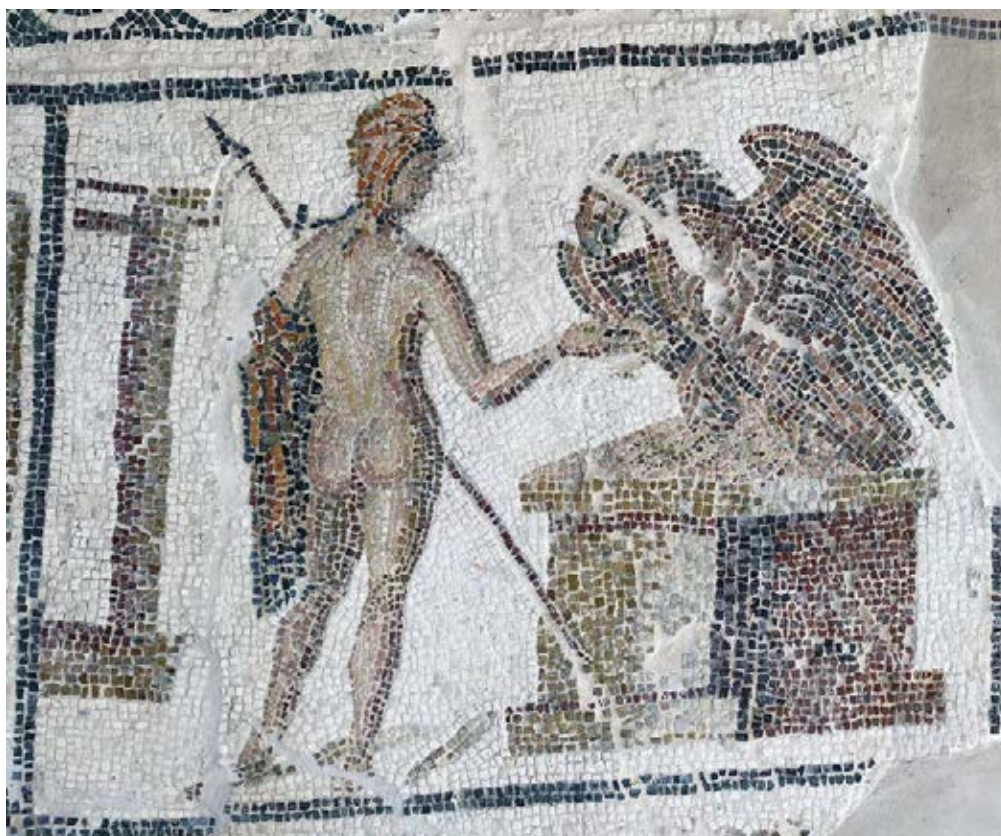


FIG. 48. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Ganimeses y el águila.
(S. García-Dils)



FIG. 49. Mosaico del Rapto de Ganimedes de la Casa de Dioniso en Nea Paphos. Detalle.
(B. N. Domovoy)



FIG. 50. Mosaico del *stibadium* de la House of the Buffet Supper de Antioquía, en el Hatay Archaeology Museum de Antakya. Ganimedes y el águila.
(D. Osseman)



FIG. 51.
Ganimedes y el águila
de los Amores de Zeus de Italica.
(Á. M. Felicísimo)



FIG. 52. Mosaico procedente de Tarso, en el Hatay Archaeology Museum en Antakya.
Rapto de Ganimedes (D. Osseman)



FIG. 53. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vista general del panel norte (S. García-Dils)



FIG. 54. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. *Tellus y karpós*. (S. García-Dils)



FIG. 55. Mosaico de *Ge y karpói* del Hatay Archaeology Museum en Antakya. Detalle.
(D. Osseman)



FIG. 56. Mosaico de Aion de Sentinum. *Tellus*.
(S. García-Dils)



FIG. 57. Fresco de *Tellus* de la Catacumba de Via Latina
(S. García-Dils)



FIG. 58. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Vendimia.
(S. García-Dils)



FIG. 59. Mosaico de la colección Ibarra. Detalle.
(S. García-Dils)



FIG. 60. Mosaico de la Casa del Anfiteatro. Detalle.
(S. García-Dils)



FIG. 61. Mosaico de los Amores de Zeus de la plaza de Armas. Icario y criado.
(S. García-Dils)



FIG. 62. Mosaico de la *villa* de Pèbre.
Icario y criado. (A. Bolaños)



FIG. 63. Mosaico de la *villa* de Pèbre.
Dioniso e Icario. (A. Bolaños)



FIG. 64. Mosaico de la Casa de Dioniso en Nea Paphos.
(H. Junghans)



FIG. 65. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Vista general.
(D. Gaspar – Arqueocad)

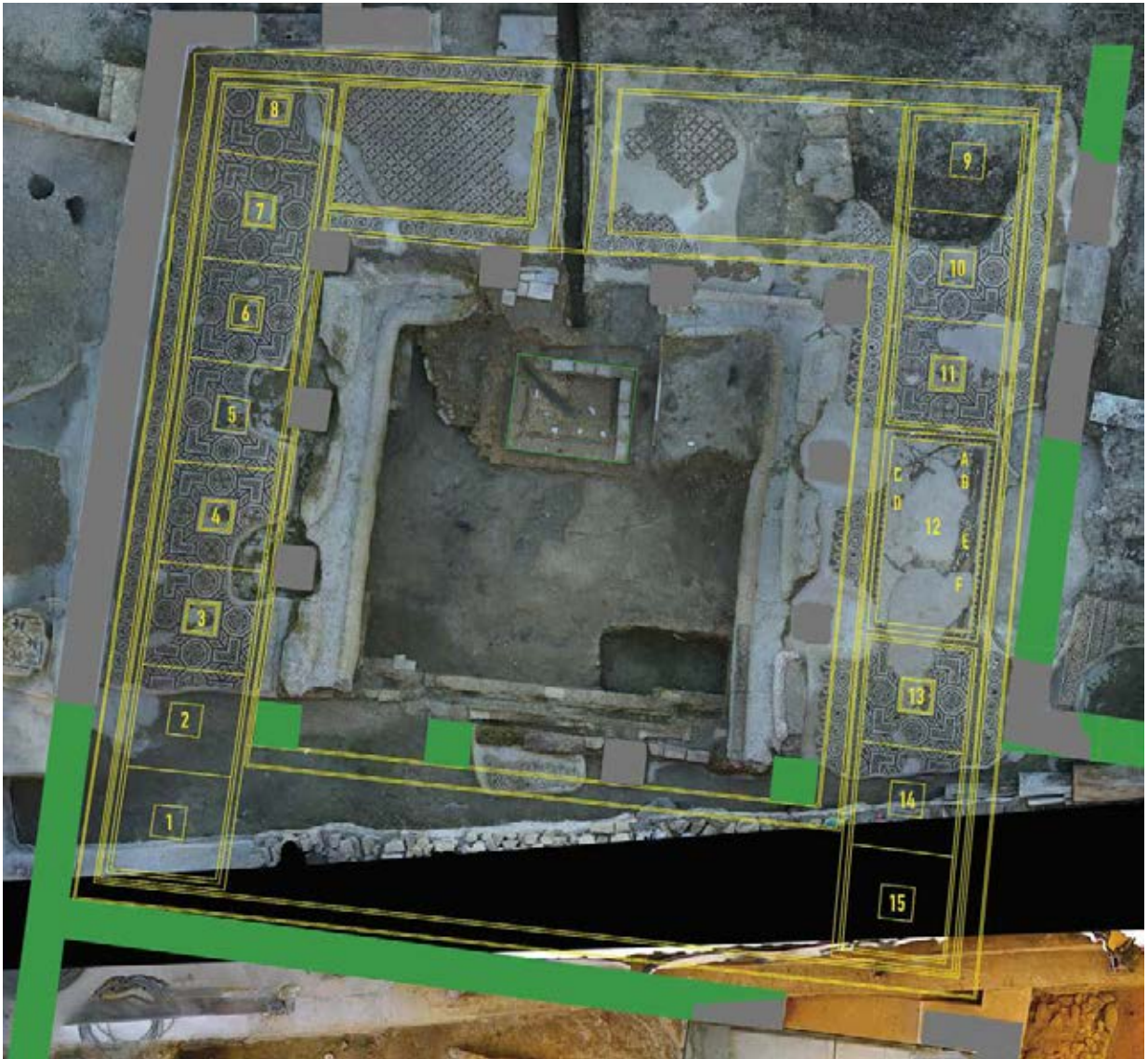


FIG. 66. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Referencias (D. Gaspar – Arqueocad, ortofotografía y S. García-Dils, dibujo y referencias)

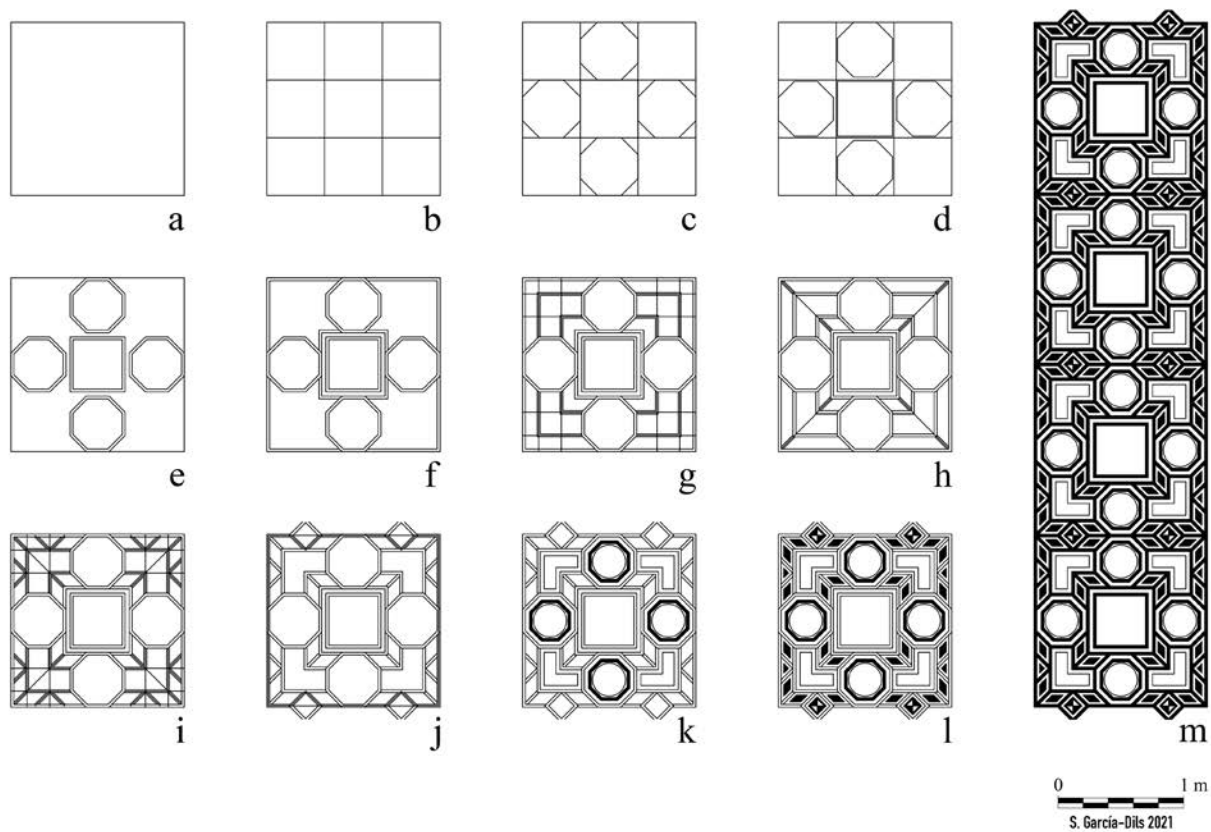


FIG. 67. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas.
Fases de construcción del patrón geométrico.
(S. García-Dils)



FIG. 68. Paralelos para el patrón geométrico del peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas.
(S. García-Dils)

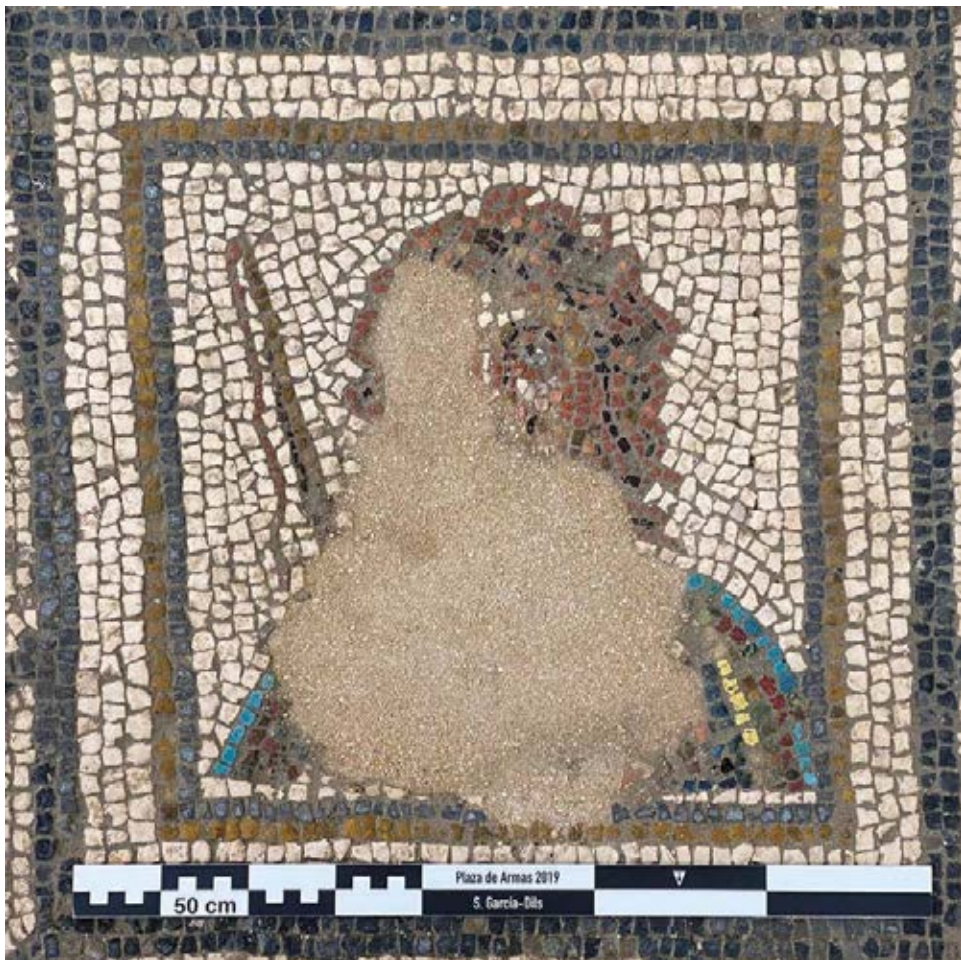


FIG. 69. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Helios. (S. García-Dils)



FIG. 70. Mosaico del Planetario de Itálica. Helios (D. González)



FIG. 71. Mosaico de Helios del Museo Arqueológico de Esparta. (B. N. Domovoy)



FIG. 72. Mosaico de los Planetas o Mosaik V de la *villa* de Orbe-Boscéaz. Helios. (Mosaïques romaines d'Orbe-Boscéaz. Fondation Pro Urba)



FIG. 73. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Viento imberbe. (S. García-Dils)



FIG. 74. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Selene.
(S. García-Dils)



FIG. 75.
Mosaico del Planetario
de Itálica. Selene
(D. González)



FIG. 76. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Mercurio.
(S. García-Dils)



FIG. 77.
Mosaico del Planetario
de Itálica. Mercurio.
(D. González)

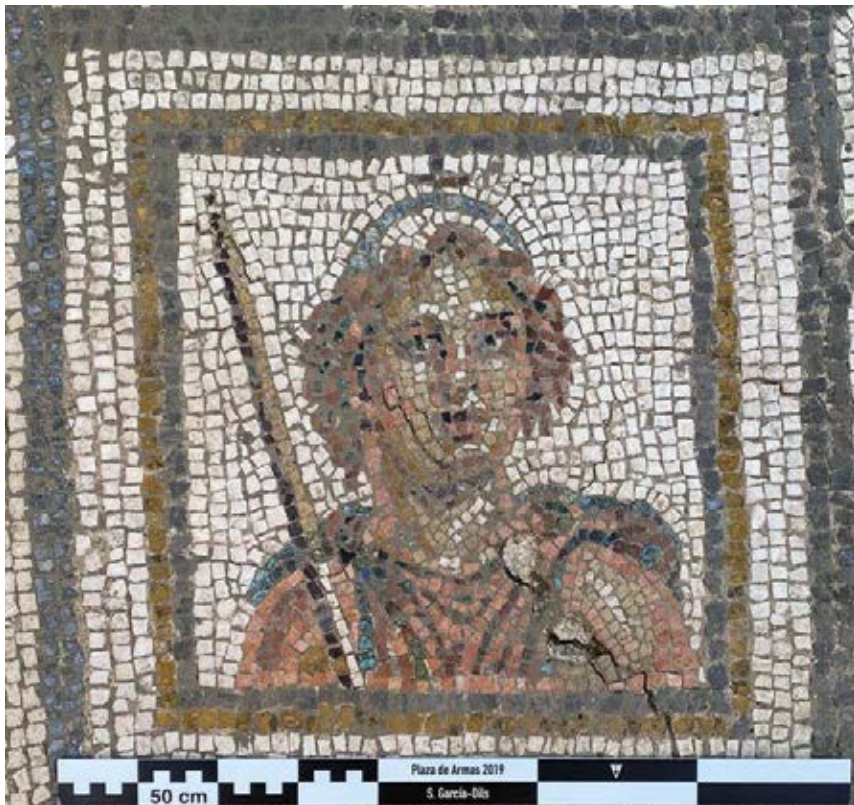


FIG. 78.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Dioscuro.
(S. García-Dils)



FIG. 79.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Dioniso.
(S. García-Dils)



FIG. 80.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Bóreas.
(S. García-Dils)



FIG. 81. Peristilo de la *Domus* I de la plaza de Armas. Retorno de la caza.
(S. García-Dils)

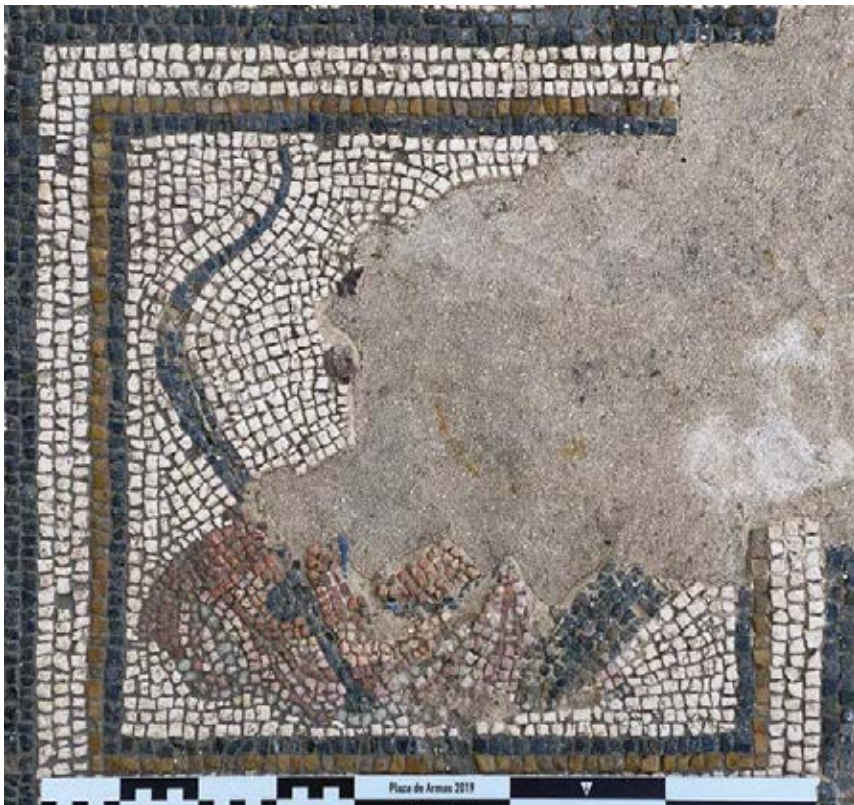


FIG. 82.
Peristilo de la *Domus* I
de la plaza de Armas.
Verano.
(S. García-Dils)



FIG. 83.
Mosaico del Espacio B de la
Domus I de la plaza de Armas.
Detalle de los roleos vegetales.
(S. García-Dils)



FIG. 84. Mosaico del Espacio B de la *Domus* I de la plaza de Armas. Ménade (S. García-Dils)



Plano 1. Planta general del sector excavado de la *Domus I* (2022) (S. García-Dils)

OTRAS PUBLICACIONES DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN ORDO

- ♦ **SENADOS MUNICIPALES Y DECURIONES
EN EL OCCIDENTE ROMANO**
Enrique Melchor Gil, Antonio D. Pérez Zurita,
Juan Francisco Rodríguez Neila (eds.)
(Sevilla 2013)
- ♦ **DE ROMA A LAS PROVINCIAS: LAS ÉLITES COMO
INSTRUMENTO DE PROYECCIÓN DE ROMA**
Antonio F. Caballos Rufino, E. Melchor Gil (eds.)
(Sevilla 2015)
- ♦ **HISPALIS, DE CÉSAR A AUGUSTO**
Antonio F. Caballos Rufino
(Sevilla 2017)
- ♦ **EL PATRONATO CÍVICO EN LA HISPANIA ROMANA**
Enrique Melchor Gil
(Sevilla 2018)
- ♦ **DE TRAJANO A ADRIANO
ROMA MATURA, ROMA MVTANS**
Antonio F. Caballos Rufino (ed.)
(Sevilla 2018)
- ♦ **PROSOPOGRAPHIE DE LA PARENTÈLE FÉMININE
DES CHEVALIERS ROMAINS**
Anthony Álvarez Melero
(Sevilla 2020)
- ♦ **POLÍTICA Y ELECCIONES MUNICIPALES EN
EL IMPERIO ROMANO. UNA VISIÓN DESDE
LA PROVINCIA HISPANIA VLTERIOR BAETICA**
Juan Francisco Rodríguez Neila
(Sevilla 2021)

OTRAS PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS “LUIS VÉLEZ DE GUEVARA”

- ♦ **CORPUS DE MOSAICOS ROMANOS
DE ESPAÑA. FASCÍCULO XIV
MOSAICOS ROMANOS DE ÉCIJA**
Sebastián Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo,
Sergio García-Dils de la Vega
(Écija 2016)
- ♦ **EL MOSAICO DE LOS AMORES DE ZEUS
DE LA PLAZA DE ARMAS DE ÉCIJA**
Sergio García-Dils de la Vega
Salvador Ordóñez Agulla
(Écija 2019)



UNIVERSIDAD DE SEVILLA



REAL ACADEMIA DE CIENCIAS,
BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS
“LUIS VÉLEZ DE GUEVARA”

Esta monografía tiene como objeto la presentación de la evidencia musiva conocida hasta el presente en la que se ha denominado *Domus* I de la Plaza de Armas del Alcázar Real de Écija. Apenas tres años después de la publicación por parte de los autores de un estudio específico dedicado al singular pavimento de los Amores de Zeus descubierto en la campaña de excavaciones de 2015, reintegrado a su emplazamiento original tras su restauración en 2019 por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), se presentan las nuevas evidencias de la riqueza decorativa de este privilegiado espacio de la arqueología astigitana bajo el formato de un estudio unitario de los mosaicos que ha proporcionado hasta la fecha este espectacular espacio doméstico. Esta nueva obra presenta el estado actual del conocimiento de que disponemos sobre esta señorial morada de cronología romana y de su decoración musiva, incluyendo los diferentes pavimentos conocidos hoy en día, así como las novedades más recientes, centradas éstas en las diferentes escenas que decoran el peristilo de la casa. Quedan para un futuro inmediato y, por tanto, fuera de la atención de esta monografía, las nuevas evidencias de las estancias anejas al peristilo que la última intervención arqueológica, realizada cuando se escriben estas líneas, ha puesto de relieve sólo de forma muy preliminar y cuya exhumación completa y estudio científico queda para próximas campañas de excavación.

Este trabajo ha sido realizado por el Dr. Sergio García-Dils de la Vega, arqueólogo municipal de Écija, y el Prof. Dr. Salvador Ordóñez Agulla, catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla, vinculados ambos al estudio de este recinto arqueológico desde 1999, cuando dieron comienzo las actuaciones promovidas por el ayuntamiento astigitano en este entorno urbano singular.

En el texto se aborda en primer lugar el pavimento que adorna el *tablinum* de la *domus*, con el excepcional motivo de la imagen de doble lectura del sátiro-sileno y su cotejo con los escasos y singulares paralelos documentados en la musivaria romana. A continuación, y sobre la base de la publicación en esta misma colección del mosaico de los Amores de Zeus, se aborda el estudio del mencionado pavimento, que decora el *triclinium* de la *domus*, con la valoración de la evidencia arqueológica recuperada en la excavación y la recopilación de los necesarios paralelos iconográficos para su interpretación. En este excepcional tapiz se conserva un total de treinta figuras, distribuidas en doce escenas diferentes, relacionadas con episodios mitológicos del ciclo de los Amores de Zeus –Rapto de Europa, Dánae y la Lluvia de Oro, Leda y el cisne, Cástor y un caballo, Antíope y el Sátiro, Ganimedes y el águila–, las estaciones del año –primavera, verano e invierno–, y el mundo agrícola y el vino –*Tellus*, vendimia e Icaro–. A continuación la atención se traslada al peristilo de la casa, donde se localiza un mosaico con un conjunto heterogéneo de escenas o módulos entre los cuales se ha documentado la presencia de figuras mitológicas como Helios, dos de los vientos –con la individualización de uno de ellos, Bóreas–, Selene, Mercurio, uno de los Dióscuros, Dioniso, el Verano, y, finalmente, una compleja escena posterior a un episodio de caza, lamentablemente muy alterada por las afecciones de cronología andalusí y bajomedieval cristiana.



INSTITUTO DE REALES ACADEMIAS DE ESPAÑA



INSTITUTO DE REALES ACADEMIAS DE ANDALUCÍA



REAL ACADEMIA DE CIENCIAS, BELLAS ARTES Y BUENAS LETRAS "LUIS VÉLEZ DE GUEVARA"

