

A ROTA DO MOSAICO ROMANO O SUL DA HISPÂNIA (ANDALUZIA E ALGARVE)

Cidades e *villae* notáveis da Bética e Lusitânia romanas

LA RUTA DEL MOSAICO ROMANO EL SUR DE HISPANIA (ANDALUCÍA Y ALGARVE)

Ciudades y *villae* destacadas de Bética y *Lusitania* romanas

J. M. CAMPOS CARRASCO, A. FERNÁNDEZ UGALDE, S. GARCÍA DILS, Á.
GÓMEZ RODRÍGUEZ, J. LANCHÁ, C. OLIVEIRA, J. F. de RUEDA ROIGÉ y N.
DE LA O VIDAL TERUEL



Equipa MOSUDHIS (Interreg IIIA)
Universidades do Algarve e de Huelva, Museu histórico-municipal de Écija,
Equipa luso-francesa 'Mosaicos do sul de Portugal'

Equipo MOSUDHIS (Interreg IIIA)
Universidades del Algarve y de Huelva, Museo histórico-municipal de Écija,
Equipo luso-francés 'Mosaicos del sur de Portugal'



FICHA TÉCNICA

Responsável científica

J. LANCHÁ (Equipa luso-francesa 'Mosaicos do sul de Portugal')

Coordenação editorial

J. P. BERNARDES (Universidade do Algarve)

Textos

A. FERNÁNDEZ UGALDE, S. GARCÍA DILS e J. F. de RUEDA ROIGÉ (Écija)

J. M. CAMPOS CARRASCO, Á. GÓMEZ RODRÍGUEZ e N. DE LA O VIDAL TERUEL (Huelva)

J. LANCHÁ (Introdução, Apêndice, Faro e Milreu)

C. OLIVEIRA (Cerro da Vila)

Os textos publicados neste guia são da exclusiva responsabilidade dos seus Autores.

Fotos e desenhos

Dos Autores, salvo as Lâms. 28-31 (ALBERT *et al.*, 1988), 39 (OLIVAR *et al.*, 1990), 40, 41, 43 e 45 (D. PAVONE), a Lâm. 53 (D. PAVONE /EQUIPA LUSO-FRANCESA 'Mosaicos do sul de Portugal') e a Lâm. 56 (T. HAUSCHILD).

Design gráfico:

Ideias em baú, Faro, Portugal

Traduções:

Do Português para Castelhana: M. J. VILAR

Do Castelhana para Português: J. P. BERNARDES e V. PEREIRA

Impressão:

SIG - Sociedade Industrial Gráfica - Lisboa

Copyright:

Equipa MOSUDHIS

FICHA TÉCNICA

Responsable científica

J. LANCHÁ (Equipo luso-francés 'Mosaicos del sur de Portugal')

Coordinación editorial

J. P. BERNARDES (Universidad del Algarve)

Textos

A. FERNÁNDEZ UGALDE, S. GARCÍA DILS y J. F. de RUEDA ROIGÉ (Écija)

J. M. CAMPOS CARRASCO, Á. GÓMEZ RODRÍGUEZ y N. DE LA O VIDAL TERUEL (Huelva)

J. LANCHÁ (Introducción, Apêndice, Faro y Milreu)

C. OLIVEIRA (Cerro da Vila)

Los textos publicados en esta guía son responsabilidad de los Autores.

Fotos y dibujos

De los Autores, salvo las Láms. 28-31 (ALBERT *et al.*, 1988), 39 (OLIVAR *et al.*, 1990), 40, 41, 43 y 45 (D. PAVONE), la Lám. 53 (D. PAVONE /EQUIPO LUSO-FRANCESA 'Mosaicos do sul de Portugal') y la Lám. 56 (T. HAUSCHILD).

Diseño:

Ideias em baú, Faro, Portugal

Traducciones:

Del portugués al castellano: M. J. VILAR

Del castellano al portugués: J. P. BERNARDES y V. PEREIRA

Impresión:

SIG - Sociedade Industrial Gráfica - Lisboa

Copyright:

Equipo MOSUDHIS

N. Exemplares:

2000

Data:

2008

Editor:

Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve

ISBN:

978-989-95616-1-8

Depósito legal:

275710/08

Foto da capa:

Pormenor do olho do golfinho A (galeria este da *villa* de Milreu)

Foto da contra-capas:

Pormenor de um Vento (mosaico da rua Cervantes em Écija)

N. Ejemplares:

2000

Fecha:

2008

Editor:

Departamento de Historia, Arqueología y Patrimonio de la Universidad del Algarve

ISBN:

978-989-95616-1-8

Depósito legal:

275710/08

Foto de la portada:

Detalle del ojo del delfin A (galeria este de la *villa* de Milreu).

Foto de la portada (reves):

Detalle de un Viento (mosaico de la calle Cervantes en Écija).

ÍNDICE

– O CONTEXTO REGIONAL DOS MOSAICOS	07
– QUEM ERAM OS MOSAÍSTAS E COMO ESTAVA ORGANIZADO O TRABALHO NAS SUAS OFICINAS?	11
– OS MOSAICOS DA <i>BAETICA ROMANA</i>	21
Os mosaicos de Écija	21
O Mosaico do Suplicio de Dirce	26
Mosaico de tema báquico da rua Espírito Santo	29
O mosaico báquico da Praça de Armas: um motivo iconográfico excepcional	34
Mosaico do “Triunfo de Baco” da Praça de Santiago	40
O Mosaico das Estações da Rua Miguel de Cervantes	48
Os mosaicos de Niebla/ <i>Illipla</i> e Tejada la Nueva/ <i>Ituci</i> conservados no Museu Provincial de Huelva	55
Mosaicos de Niebla/ <i>Illipla</i>	56
Mosaico nº 1	58
Mosaico nº 2	61
Mosaico de Tejada la Nueva (Escacena/Paterna del Campo)/ <i>Ituci/Tucci</i>	70
Mosaico nº 3	71
– OS MOSAICOS DA <i>LUSITANIA ROMANA (ACTUAL ALGARVE)</i>	75
O mosaico de Oceano, o único mosaico figurativo de <i>Ossonoba/Faro</i>	75
Os mosaicos marinhos da <i>villa</i> romana de Milreu	84
Alguns dados sobre a descoberta da <i>villa</i> a partir do século XIX	85
O Templo das Divindades Aquáticas	87
O Mosaico do Pódio do Templo	89
Os mosaicos marinhos da <i>pars urbana</i> da <i>villa</i>	93
Mosaico nº 1 (do peristilo)	94
Mosaico nº 2 (das termas)	97
Conclusões sobre o tema dos peixes nos mosaicos do templo e da <i>villa</i>	98
Os mosaicos da <i>villa</i> romana do Cerro da Vila (Vilamoura)	102
Local da descoberta da <i>villa</i>	102
Os mosaicos da <i>pars urbana</i> da <i>villa</i> (sector I)	106
Mosaico do compartimento B1 (entrada da <i>villa</i>)	107
Mosaico do compartimento C1 (Átrio)	110
Mosaico do compartimento D (Peristilo)	113
Mosaico do compartimento F2 (<i>Frigidarium</i>)	116
Mosaico do compartimento G1 (<i>Triclinium</i>)	118
Os outros mosaicos do sítio	123
– APÊNDICE	128
– COMO E PORQUÊ DESENHAR UM MOSAICO	128
– GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS	131
– GLOSSÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS	135
– ÍNDICE DE LUGARES	139
– BIBLIOGRAFIA	143



ÍNDICE

– EL CONTEXTO REGIONAL DE LOS MOSAICOS	07
– ¿QUIÉNES ERAN LOS MOSAÍSTAS Y CÓMO ESTABA ORGANIZADO EL TRABAJO EN SUS TALLERES ?	11
– LOS MOSAICOS DE LA BAETICA ROMANA	21
Los mosaicos de Écija	21
El Mosaico del Suplicio de Dirce	26
Mosaico del tema báquico de la calle Espíritu Santo	29
El mosaico báquico de la Plaza de Armas: un motivo iconográfico excepcional	34
Mosaico del ‘Triunfo de Baco’ de la Plaza de Santiago	40
El Mosaico de las Estaciones de la Calle Miguel de Cervantes	48
Los mosaicos de Niebla/Illipia y Tejada la Nueva/Ituci conservados en el Museo Provincial de Huelva	55
Mosaicos de Niebla/Illipia	56
Mosaico nº 1	58
Mosaico nº 2	61
Mosaico de Tejada la Nueva (Escacena/Paterna del Campo)/Ituci/Tucci	70
Mosaico nº 3	71
– LOS MOSAICOS DE LA LUSITANIA ROMANA (ACTUAL ALGARVE)	75
Lo mosaico de Océano, el único mosaico figurado de Ossonoba/Faro	75
Los mosaicos marinos da villa romana de Milreu	84
Algunos datos sobre el descubrimiento de la villa a partir del Siglo XIX	85
El santuario de las divinidades de las aguas	87
El mosaico del podio del santuario	89
Los mosaicos marinos de la pars urbana de la villa	93
Mosaico nº 1 (del peristilo)	94
Mosaico nº 2 (de las termas)	97
Conclusiones sobre el tema de los peces en los mosaicos del templo y de la villa	98
Los mosaicos de la villa romana de Cerro da Vila (Vilamoura)	102
Localización del descubrimiento	102
Los mosaicos de la pars urbana de la villa (sector I)	106
Mosaico del Espacio B1 (entrada de la villa)	107
Mosaico de la Sala C1 (Átrio)	110
Mosaico del Espacio D (Peristilo)	113
Mosaico de la Sala F2 (Frigidarium)	116
Mosaico de la Sala G1 (Triclinium)	118
Los otros mosaicos del lugar	123
– APÉNDICE	128
– ¿CÓMO Y POR QUÉ DIBUJAR UN MOSAICO?	128
– GLOSARIO DE TÉRMINOS TÉCNICOS	131
– GLOSARIO DE NOMBRES PROPIOS	135
– ÍNDICE DE LUGARES	139
– BIBLIOGRAFÍA	143

O CONTEXTO REGIONAL DOS MOSAICOS

“O monumento pertence a quem o observa”

Lao-Tseu

A Hispânia meridional corresponde ao sul de duas províncias romanas – a Bética (actual Andaluzia) e a Lusitania (Portugal) – que tiveram grande prosperidade económica, desde a época de Augusto até ao final da Antiguidade (finais do século IV). Os mosaicos que decoravam o chão das casas mais ricas aparecidas nos últimos vinte anos nas escavações em cidades – como em Faro/Ossonoba, na Lusitania e em Écija/Astigi, na Bética – e nas villae rurais que se encontram maioritariamente nos arredores das cidades – como em Cerro da Vila (Vilamoura) e em Milreu (Estoi), no Algarve – demonstram o elevado nível de desenvolvimento económico, social e cultural das duas províncias durante o período compreendido entre os séculos I e IV d.C.(Lâm. 1).

Neste guia são apresentados alguns dos sítios arqueológicos mais ricos em mosaicos, descobertos em datas mais ou menos recentes e objecto de estudo por especialistas no tema, nos últimos anos. Queremos demonstrar que os mosaicos não eram somente obras artesanais, melhor ou pior executadas, mas também elementos de decoração de uma casa, que por si mesmos testemunhavam a classe social mais ou menos elevada do seu proprietário. Era este quem contratava a oficina de mosaístas e lhes encomendava o tema, tal e qual saído da vida quotidiana ou da mitologia, dando-nos assim a conhecer os seus gostos

EL CONTEXTO REGIONAL DE LOS MOSAICOS

“El monumento pertenece a quien lo mira”

Lao-Tseu

El sur de Hispania corresponde al sur de dos provincias romanas – la Baetica (Andalucía) y la Lusitania (Portugal) – que gozaron de gran prosperidad económica desde la época de Augusto hasta el final de la Antigüedad (finales del Siglo IV). Los mosaicos que decoraban el suelo de las casas más ricas que aparecen en las excavaciones de los últimos veinte años en las ciudades – como en Faro/Ossonoba, en Lusitania y en Écija/Astigi, en la Bética – y en las villas del campo que se encuentran mayoritariamente en los alrededores de las ciudades – como en el caso de Cerro da Vila (Vilamoura) y de Milreu (Estoi), en el Algarve – demuestran el alto nivel de desarrollo económico, social y cultural de las dos provincias durante el periodo que abarca del Siglo I al Siglo IV d.C.(Lâm.1).

En esta guía se presentan algunos yacimientos arqueológicos no sólo por su riqueza musivaria o por haber sido descubiertos más o menos recientemente, sino por haber sido objeto de estudios recientes por varios especialistas en el tema en los últimos años. Nos gustaría demostrar que los mosaicos no son sólo una obra artesanal, mejor o peor ejecutada, sino un elemento de la decoración de una casa que por sí misma es testigo de la clase social a la que pertenece su dueño. Es éste quien contrata a un taller de mosaístas y le encarga representar determinado tema, tomado de la vida cotidiana o de la mitología, dándonos así a conocer sus

peçoais ou, melhor dizendo, a sua vontade de partilhar com os convidados uma série de concep es inerentes   cultura romana que requeriam cores específicas, em fun o das capacidades próprias da oficina de artes es encarregados da sua realiza o.

Conservados nos seus locais de origem, como nas *villae* de Cerro da Vila e Milreu, ou extraídos para se exporem num museu, como em Faro e  cija, os mosaicos t m a capacidade de nos mostrar um mundo de imagens que s o aparentemente nos parecem familiares. Na realidade, reflectem um mundo de ideias e sonhos muito diferentes dos nossos.

gustos personales, o indujo su voluntad de compartir con sus invitados una serie de concepciones propias a la cultura romana que cobran un color específico, en función de las capacidades propias del taller de artesanos encargados de su realización.

Conservados en su lugar de origen, como en las villas de Cerro da Vila y de Milreu, o extraídos para exponerlos en un museo, como en Faro y en  cija, los mosaicos tienen la capacidad de sumergirnos en un mundo de imágenes que sólo aparentemente pueden resultarnos familiares. En realidad, reflejan un conjunto de ideas y de sue os muy diferentes de los nuestros.



L m. 1: Mapa da Península Ibérica moderna/Mapa de la Península Ibérica moderna

“Noblesse oblige”! Come aremos pela cidade de  cija/*Astigi*, a col nia *Augusta Firma Astigi* que pertenceu   província romanizada mais antiga da Hisp nia, a Bética. Situa-se no vale inferior do rio Genil, entre Sevilha/*Hispalis* e C rdova/*Corduba*, e foi fundada em 14 a.C. por veteranos da *legio II* (L m. 2).

Proseguiremos com os mosaicos de duas cidades, actualmente localizadas na província de Huelva: Niebla/*Illipla* e Tejada la Nueva/*Ituci*.

Passaremos de seguida para a parte da Lusit nia que corresponde ao actual Algarve, visitando sucessivamente tr s s tios de interesse: a cidade de Faro/*Ossonoba* e as *villae* de Milreu e Cerro da Vila.

 A tal señor tal honor! Empezaremos con la ciudad de  cija/*Astigi*, la colonia *Augusta Firma Astigi* que pertenece a la provincia más antiguamente romanizada de *Hispania*, la Bética. Está situada en el valle medio del Genil, entre Sevilla/*Hispalis* y Córdoba/*Corduba* y fue fundada en 14 a.C. por veteranos de la *legio II* (L m. 2).

Proseguiremos en la Bética con los mosaicos de dos ciudades actualmente situadas en la provincia de Huelva: Niebla/*Illipla* y Tejada la Nueva/*Ituci*.

Pasaremos en segundo lugar a la parte de la Lusitania que corresponde al Algarve actual, visitando sucesivamente tres sitios de interés: la ciudad de Faro/*Ossonoba* y las *villae* de Milreu y Cerro da Vila.



L m. 2: Mapa da Península Ibérica antiga/Mapa de la Península Ibérica antigua.

O mosaico do Oceano decorava um edifício público da cidade de Faro/Ossonoba. Continua a ser o único mosaico figurativo encontrado nesta capital de *civitas* que, estando bastante distante de Mérida/*Emerita Augusta*, capital da *Lusitania* na época romana, se enriquecia graças à invejável posição de porto aberto, tanto para o Mediterrâneo como para o Atlântico e, sobretudo, das constantes relações que mantinha com o Norte de África.

Os outros lugares de interesse – as *villae* de Cerro da Vila e de Milreu – são dos mais bem conservados de todo o Algarve. Trata-se de duas *villae* de grande superfície e de grande ambição arquitectónica, já para não falar dos seus mosaicos. A *villa* do Cerro da Vila tem umas termas impressionantes, e a *villa* de Milreu distingue-se por um edifício de culto muito apelativo, em relação directa com a própria *villa*, e cujo pódio é decorado com um mosaico mural policromo, ilustrado com o tema de fauna marinha. Relativamente bem conservado, é actualmente o único mural de mosaico significativo, pensado para ser contemplado ao ar livre, que se conservou na Península Ibérica. A *villa*, com a qual o edifício de culto se encontra estritamente relacionado, possui uma extensão considerável, da qual se escavou não só a parte onde residia o proprietário – a *pars urbana*, com imponentes termas privadas e um grande peristilo cujos pórticos se encontravam decorados de mosaicos figurativos – mas também as partes *rustica* e *fructuaria*, que correspondiam à vocação agrícola da *villa*, onde se localizou um lagar de azeite e outro de vinho que se utilizaram durante todos os séculos de vida da *villa*.

El mosaico de Océano decoraba un edificio público de Faro/Ossonoba, y sigue siendo el único mosaico figurado aparecido en esta ciudad, que distaba bastante de Mérida/*Emerita Augusta*, capital de *Lusitania* en época romana, y que era muy rica por su envidiable situación de puerto abierto tanto al Mediterráneo como al Atlántico, en constantes relaciones con África del Norte en particular.

Los otros dos lugares de interés – las *villae* de Cerro da Vila y de Milreu – constituyen los mejor conservados de todo el Algarve. Se trata de dos villas de gran superficie y de gran ambición arquitectónica, sin hablar de sus mosaicos. La *villa* de Cerro da Vila tiene unas termas impresionantes y la *villa* de Milreu se distingue por un edificio de culto muy llamativo, en relación directa con aquella, cuyo podio está decorado con un mosaico mural figurado y policromo – ilustrando el tema de los peces marinos – relativamente bien conservado y que es hoy en día el único mosaico mural destacado, previsto para ser contemplado al aire libre, que se ha conservado en la Península Ibérica. La *villa*, con la cual el edificio de culto se encuentra estrechamente relacionado, tiene una extensión considerable, si se tiene en cuenta que ha sido excavada no sólo la parte donde residía el dueño – la *pars urbana*, con inmensas termas privadas y un gran peristilo cuyos pórticos estaban decorados de mosaicos figurados – sino la parte *rustica* y *fructuaria*, que correspondían a la vocación agrícola de la *villa*, con una prensa de aceite y otra de vino, a lo largo de los siglos de vida de la misma.

QUEM ERAM OS MOSAÍSTAS E COMO ESTAVA ORGANIZADO O TRABALHO NAS SUAS OFICINAS?

O êxito dos mosaicos como elementos decorativos do chão das casas hispano-romanas deve-se em primeiro lugar à sua função prática: era uma maneira segura de conseguir a impermeabilidade do piso, a um custo certamente elevado – sobretudo devido à importante mão-de-obra que requeria o *opus tessellatum* (de *tessella*, o pequeno cubo de calcário, mármore, terracota ou vidro de pequenas dimensões que os constitui), segundo a expressão romana – mas inferior ao de um solo em mármore – chamado *opus sectile* –, que era um autêntico luxo só pelo custo da sua matéria-prima.

Num parágrafo famoso da sua obra *De Architectura*, Livro VII, I, 1-4, o arquitecto romano Vitruvius, nos anos 30-20 a.C., insiste sobre este aspecto e dá a conhecer o método ideal para se conseguir um mosaico que cumpra esta funcionalidade de revestimento do solo. Vale a pena resumir os elementos chave das suas recomendações, expressas numa obra técnica de carácter singular que é uma fonte em primeira mão, única em toda a literatura latina.

“I-1: E começarei por tratar da argamassa que ocupa o primeiro lugar entre os revestimentos, de modo a haver o maior cuidado e a máxima preocupação com a questão da solidez (*Primumque incipiam de ruderatione, quae principia tenet expolitionum, uti curiosius summaque prouidentia solidationis ratio habeatur*). Se a

¿QUIÉNES ERAN LOS MOSAÍSTAS Y CÓMO ESTABA ORGANIZADO EL TRABAJO EN SUS TALLERES?

El éxito de los mosaicos como decoración de los suelos en las casas de los hispano-romanos se debe a su función práctica: su finalidad era la de permitir el filtrado del agua de la superficie, que se utilizaba al lavar el mosaico, a un coste ciertamente elevado – sobre todo por la importante mano de obra que requería el *opus tessellatum* (de *tessella*, el dado o cubito de caliza, mármol, terracota o vidrio de pequeñas dimensiones que lo constituye), según la expresión romana – pero bastante inferior al de un suelo en mármol – llamado *opus sectile* – que era un auténtico lujo sólo por el coste de su materia prima.

En un párrafo famoso de su obra *De Architectura*, libro VII, I, 1-4, el arquitecto romano Vitruvio, en los años 30-20 a.C., insiste sobre este aspecto y da a conocer el método ideal para conseguir un mosaico que cumpla con esta funcionalidad de cobertura del suelo. Merece la pena resumir los elementos clave de sus recomendaciones, expresadas en una obra técnica de carácter singular que es una fuente de primera mano, única en toda la literatura latina.

“I-1: Comenzaré primero a hablar de la ‘rueración’, que es lo esencial en los enlucidos, y diré con qué cuidado y extraordinaria atención hay que proceder para asegurar su solidez (*Primumque incipiam de ruderatione, quae principia tenet expolitionum, uti curiosius summaque prouidentia solidationis ratio habeatur*).

obra a revestir com argamassa for um piso de rés-do-chão, ver-se-á se o solo se encontra em todo o lado compacto, e só então se nivelará e espalhará o cascalho (*rudus*), sobre um leito de pedras (*statumen*). Se, porém, o local revelar, no todo ou em parte, a presença de entulhos, tornar-se-á sólido, batendo cuidadosamente com maços o terreno.

I-3: Então, em cima, espalhar-se-á um leito de pedras, sendo estas de tamanho suficiente para encher a palma da mão; se o cascalho argamassado a lançar sobre estes leitos de pedras for novo, a sua mistura será de uma parte de cal para três partes (*Tunc insuper statuminetur ne minore saxo quam qui possit manum implere; statuminationibus inductum rudus si nouum erit, ad tres partes una calcis misceatur*); se for reutilizado, a correspondência será de cinco partes para duas partes de cal. Lançar-se-á, pois, o cascalho argamassado e, com trancas de madeira, manejadas por grupos de dez homens, tornar-se-á compacto através de batimentos contínuos, de modo a que todo o pavimento, bem calcado, fique com uma espessura não menor do que três quartos de um pé. Por cima aplicar-se-á um núcleo (*nucleus*) de três partes de tijolo cozido moído para uma de cal, com uma espessura não menor do que seis dedos. Sobre este núcleo, dispor-se-ão os pavimentos, com auxílio de régua e nível, sejam eles em placas recortadas, sejam em tesselas (*Supra nucleum ad regulam et libellam exacta pauimenta struantur siue sectilia seu tessaris*).

I-4: Quando estas coisas tiverem sido feitas e tiverem atingido o seu acabamento, os

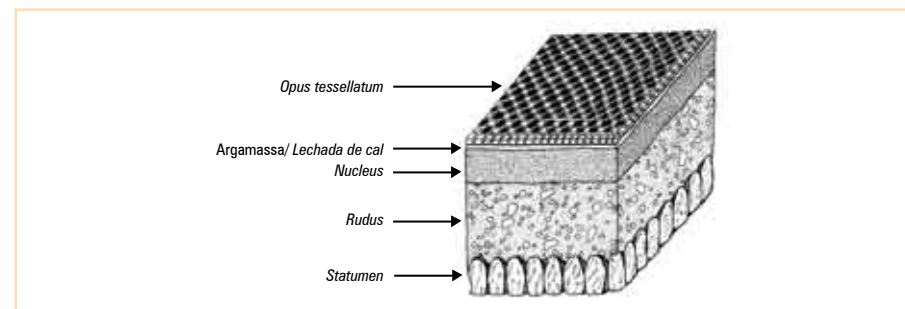
Cuando sea preciso hacer una 'ruderación' en el suelo, se empieza por examinar si éste es sólido en todas sus partes, luego se nivela y se extiende una primera capa de encarchado. Pero si el lugar, en todo o en parte, es de tierras de acarreo, será menester afirmararlo y apisonarlo cuidadosamente.

I-3: Se pondrá luego encima otra capa de guijarros, que no deben tener un tamaño inferior a lo que quepa en una mano, y encima se extenderá la 'ruderación', en la que se pondrá una parte de cal por tres de ripio si éste fuera nuevo (*Tunc insuper statuminetur ne minore saxo quam qui possit manum implere; statuminationibus inductum rudus si nouum erit, ad tres partes una calcis misceatur*)... Extendida la capa de 'ruderación', se apisonará con pisones de madera, por cuadrillas de peones muy juntos unos de otros, no dando por terminada la operación hasta que no alcance un espesor de nueve pulgadas, por lo menos. Se extiende luego un lecho llamado 'núcleo' (*nucleus*), compuesto por trozos de ladrillo, tres partes de arena y una de cal, hasta que este pavimento alcance un grueso no menos de seis dedos. Sobre esta materia o núcleo se asentará, exactamente nivelado, el pavimento, ya con losas, ya con mosaico (*supra nucleum ad regulam et libellam exacta pauimenta struantur siue sectilia seu tessaris*).

I-4: Y cuando todo esté hecho y se le haya dado la nivelación y la pendiente

pavimentos serão polidos de tal modo que, se forem placas recortadas, não mostrem desnivelamentos entre os losangos, os triângulos, os quadrados ou os hexágonos, revelando, em contrapartida, a composição das juntas que entre elas se verifica um plano horizontal. Se forem aplicadas tesselas, que elas tenham todos os ângulos nivelados. Na realidade, quando estes não se patentearem igualmente planos, não será perfeito, como convém, o polimento." (VITRÚVIO, 2006).

necesarias, se le frotará con gres hasta que, si es de losas, no queden resaltos que sobresalgan. Si el pavimento fuera de mosaico, éste deberá tener todas las puntas perfectamente allanadas, pues si no tuviera todas las esquinas uniformemente iguales se diría que el piso no ha sido aplanado debidamente". (VITRUVIO, 1997).



Soporte do mosaico segundo Vitruvio/ Soporte del mosaico según Vitruvio.

Resumindo os elementos da descrição de Vitruvio, é de destacar que, segundo a sua opinião de bom arquiteto romano – quer como técnico quer como teórico – era absolutamente necessário construir um bom suporte para o futuro pavimento de mosaico. Recomenda realizá-lo em três fases, recorrendo a pedreiros – que necessariamente deviam fazer parte da oficina de mosaístas encarregada da obra – capazes de fabricar as três camadas preparatórias:

▶ A camada inferior – *statumen* – ou camada de pedras verticais, sem argamassa entre si, de 12 cm de espessura, que dava estabilidade ao

Resumiendo los elementos de la descripción de Vitruvio, es de destacar que, según su opinión de buen arquitecto romano – es decir, a la vez como buen técnico y buen teórico –, fuera absolutamente necesario construir un buen soporte para el futuro pavimento de mosaico. Recomienda realizarlo en tres tiempos, recurriendo a albañiles – que necesariamente debían formar parte del taller de mosaístas encargado de la obra – capaces de fabricar las tres capas preparatorias:

▶ la capa inferior – el *statumen* –, o capa de piedras verticales, sin cemento entre sí, de 12 cm. de espesor, que daba estabilidad al

pavimento e favorecia o escoamento das águas infiltradas;

▶ A camada intermédia – *rudus* – uma argamassa de areia e cascalho (três quartas partes) ligada com cal (uma quarta parte), de 22 cm de espessura mínima, que era calcado por grupos de homens (*decuriae*) – muito provavelmente escravos – utilizando pisões de madeira, até se conseguir um nível unificado que se deixava secar;

▶ A camada superior – *nucleus* – uma argamassa de cerâmica de construção moída, de 11 cm de espessura: a mais dura e mais impermeável das três. A sua finalidade era a de permitir a filtragem das águas de superfície. Deixava-se igualmente secar.

As três camadas, que requeriam muito tempo de preparação, possuíam – segundo a teoria de Vitruvius – uma espessura total ideal de 45 cm. Deve-se assinalar que, a julgar pelo que foi constatado nas escavações arqueológicas, raramente se comprova a execução da norma vitruviana: evidentemente, cada oficina adaptava-se ao terreno e também, supõe-se, ao orçamento que dispunha para realizar a obra.

Só depois o mosaísta poderia começar a colocar as tesselas que previamente havia cortado a partir de diversos materiais (calcários locais, mármore ou vidro), com um martelo especial que possuía gume num dos lados.

Por cima do *nucleus* e segundo a previsão da jornada de trabalho, aplicava-se progressivamente uma camada de argamassa de cal, fina e fresca, o suficiente para permitir marcar os

pavimento y favorecía el desagüe de las aguas de infiltración;

▶ la capa intermedia – el *rudus* –, un cemento de arena y grava (tres cuartas partes) ligadas con cal (una cuarta parte), de 22 cm de espesor mínimo, que era apisonado por los peones – muy probablemente esclavos –, utilizando pisones de madera, hasta lograr un nivel unificado que se dejaba secar;

▶ la capa superior – el *nucleus* –, un cemento de tejas machacadas en pedacitos, de 11 cm. de espesor: la más dura y más impermeable de las tres. Su finalidad era la de permitir el filtrado del agua de la superficie. Se dejaba igualmente secar.

Las tres capas tenían un espesor total ideal de 45 cm. lo cual, según la teoría de Vitruvio, requería mucho tiempo de preparación. Hay que señalar que, a juzgar por lo constatado en las excavaciones arqueológicas, raramente se comprueba el cumplimiento de la norma vitruviana: evidentemente, cada taller se adaptaba al terreno y también, hay que suponer, al presupuesto del que disponía para realizar la obra.

Sólo entonces el mosaísta podía empezar a colocar las teselas que previamente había cortado a partir de materiales diversos (calizas locales, mármoles o vidrio), con un martillo especial que disponía de filo por uno de sus lados.

Por encima del *nucleus* y según la previsión de la jornada de trabajo, se derramaba progresivamente una capa de lechada de cal, fina y fresca, lo suficiente para permitir marcar

pontos de referência do desenho, geométrico ou figurativo, e inserir, tessela a tessela, com régua e nível, as centenas ou até milhares de tesselas que contêm a maioria dos mosaicos romanos. Como exemplo, vale a pena comparar a quantidade total de tesselas que foram utilizadas para o pódio do templo de Milreu – umas 500.000 aproximadamente¹ –, com os dois milhões que se utilizaram na obra-prima de um *musivarius* oriundo de África ou do Oriente: a cúpula do “mausoléu” de Centcelles, perto de Tarragona/*Tarraco*, realizada na segunda metade do século IV.

Por último, intervinha um escravo que se dedicava a polir o mosaico até conseguir um nível perfeitamente plano, que assegurava uma longa vida ao mosaico, cuja principal ameaça era a infiltração de águas da superfície.

Considerando as várias fases do trabalho, desde logo muito laborioso, entende-se melhor a recomendação que um mosaísta deixou inscrita numa das suas obras, o mosaico das Musas que decorava o triclinio da *villa* de Torre de Palma (Alentejo), na *Lusitania* (*CMRP*, II, 1, N°2):

SCOPA ASPRA TESSELLAM LEDERE NOLI
VTERI FELIX

Ou seja:
“Não estragues o mosaico com uma escova demasiado dura! Desfruta-o!”

¹ Tendo em conta as medidas do mosaico do pódio, que compreende 52 m de comprimento e 0,81 m de largura – ou seja 42,12 m² –, com uma densidade média de 100 tesselas por dm² chega-se ao número total mínimo de 500.000 tesselas.

puntos de referencia de su dibujo, geométrico o figurado, e insertar, tesela a tesela, con regla y nivel, los centenares o aun millares, de teselas que contienen la mayoría de los mosaicos romanos. A título de ejemplo, vale la pena comparar la cantidad total de teselas que fueron utilizadas para el podio del santuario de Milreu – unas 500.000 aproximadamente¹ –, con los dos millones que se emplearon en la obra maestra de un *musivarius* oriundo de África o de Oriente: la cúpula del ‘mausoleo’ de Centcelles, cerca de Tarragona/*Tarraco*, realizada en la segunda mitad del Siglo IV.

Por último, intervenía un esclavo que se dedicaba a pulir el mosaico hasta conseguir un nivel perfectamente plano, que aseguraba una larga vida al mismo, cuya principal amenaza era la infiltración de agua desde la superficie.

Considerando las varias fases del trabajo, desde luego muy laborioso, se entiende mejor la recomendación que un mosaísta dejó inscrita en una de sus obras, el mosaico de las Musas que decoraba el triclinio de la *villa* de Torre de Palma (Alentejo), en *Lusitania* (*CMRP*, II, 1, N° 2):

O sea:
“¡No estropees el mosaico con una escoba demasiado dura! ¡Que lo disfrutes!”

¹ Teniendo en cuenta las medidas del mosaico del podio, que se desarrollaba en unos 52 m. de largo y 0,81 m. de ancho – o sea 42,12 m.² –, con una densidad media de 100 teselas por dm.² se llega a la cifra.

Pelo que vimos, fica claro que um mosaísta só podia trabalhar integrado numa equipa constituída por vários profissionais de construção, onde se contavam alguns escravos para as tarefas com menor qualificação (a preparação do solo, o transporte de materiais até à casa ou *villa* onde o artesão ia realizar, por contrato, os mosaicos correspondentes, e o corte das tesselas).

No entanto, havia alguém na oficina que desempenhava um papel importante: o de propor ao proprietário da casa um conjunto de desenhos e temas de mosaicos do seu agrado, e de discutir os preços e o tempo de execução e, por último, a contratação. Ainda que não esteja especificado nas fontes escritas como tal, podemos supor que, nas diversas assinaturas de mosaístas que conhecemos, o que assina é o responsável da oficina. Isto não significa que só ele tenha confeccionado todos os mosaicos de uma casa – o que seria um trabalho enorme e prolongadíssimo –, mas que era ele o responsável da oficina no qual vários mosaístas, de maior ou menor talento, partilhavam o trabalho, incluindo num mesmo mosaico. Podem distinguir-se pormenores, como veremos nos mosaicos de Milreu, que se denominam de várias ‘mãos’, ou seja, vários executantes de um mosaico dentro da mesma oficina.

Tudo o que foi dito até agora demonstra que uma oficina de mosaístas era, na época romana, uma pequena empresa artesanal ao serviço dos donos das casas e *villae* mais relevantes, que pertenciam à classe social elevada que, por sua vez, queria ter as melhores condições de vida em suas casas, mas também mostrar aos

Por todo lo anterior, queda claro que un mosaísta sólo podía trabajar en un equipo integrado por varios profesionales de la construcción, entre ellos esclavos para las tareas de menor calificación (la preparación del suelo, el transporte de materiales hasta la casa o la *villa* donde el taller iba a realizar, por contrato, los mosaicos correspondientes, y el corte de las teselas).

Sin embargo, había alguien en el taller que tenía un papel relevante: el de proponer al dueño de la casa un conjunto de dibujos y temas de su agrado, el de discutir los precios y el tiempo de ejecución y, por último, el de convencerlo de la contratación. Aunque no está especificado en las fuentes escritas como tal, podemos suponer que, en las diversas firmas de mosaístas que conocemos, el que firma es el responsable del taller. Esto no significa que él solo hubiera confeccionado todos los mosaicos de una casa – lo cual hubiera sido un trabajo enorme y prolongadísimo, – sino que era el responsable de un taller en el cual varios mosaístas, de mayor o menor talento, compartían el trabajo, incluso en un mismo mosaico. Se pueden distinguir a menudo, como veremos en los mosaicos de Milreu, lo que se denominan varias ‘manos’ o sea, varios ejecutantes de un mosaico dentro de un mismo taller.

Todo lo dicho hasta ahora demuestra que un taller de mosaístas era, en época romana, una pequeña empresa artesanal al servicio de los dueños de las casas y *villae* más relevantes que pertenecían a la clase social elevada que, a la vez, quería gozar de las mejores condiciones de vida en sus casas, pero también mostrar a

visitantes, na parte pública que existia sempre nestas mesmas casas, uma imagem que desse prestígio aos seus donos, manifestando particularmente o seu elevado nível cultural, através da arte figurativa romana.

Por outro lado, a maioria dos mosaístas são anónimos, apesar da sua actividade se desenvolver em quase todos os edifícios romanos e que, muitas vezes, é de indiscutível qualidade, como na região que vamos apresentar.

Em termos gerais, são excepcionais as inscrições que dão a conhecer a assinatura da oficina de mosaístas num mosaico de sua responsabilidade. Pelo seu interesse excepcional, e apesar de se encontrar fora dos limites geográficos deste guia, vale a pena assinalar, também na Península Ibérica, a inscrição situada à entrada de um *cubiculum* (dormitório) da *villa* de Carranque (provincia de Toledo):

EX OFICINA MAS[CVLI]NI
PINGIT HIRINIVS
VTERE FELIX MATERNE
HVNC CVBICVLVM

Ou seja:
“Obra da oficina de *Masculinus*, o pintor das figuras é Hirinius. Que desfrute, Maternus, esta habitação!”

Para o caso de ser pouco, o responsável da oficina, *Masculinus*, dá a conhecer na mesma inscrição:

▸ o nome de outro especialista da oficina, muito raramente mencionado nas inscrições: o

sus visitantes, en la parte pública que siempre existía en estas mismas casas, una imagen que diera valor a sus dueños, particularmente manifestando su elevado nivel en cultura figurativa romana.

De otra parte, la mayoría de los mosaístas son anónimos, a pesar de que su actividad se desarrollaba en casi todos los edificios romanos y que, muchas veces, es de indiscutible calidad, como en la región que vamos a tratar.

En términos generales, son excepcionales las inscripciones que dan a conocer la firma del taller de mosaístas en un mosaico de su responsabilidad. Por su interés excepcional, y a pesar de que se encuentre fuera de los límites geográficos de esta guía, vale la pena señalar al respecto, en la misma Península Ibérica, la inscripción situada en el umbral de un *cubiculum* (dormitorio) de la *villa* de Carranque (provincia de Toledo):

O sea:
“Obra del taller de *Masculinus*, el pintor de las figuras es *Hirinius*. ¡Que disfrutes, *Maternus*, esta habitación!”

Por si fuera poco, el responsable del taller, *Masculinus*, da a conocer en la misma inscripción:

▸ el nombre de otro especialista del taller, muy raramente mencionado en las inscripciones: el

pictor HIRINIVS, ou seja, o pintor que realizou o desenho preparatório sobre a argamassa de cal, com tinta vermelha ou negra, dos personagens das cenas mitológicas representadas no mosaico;

► e, não menos importante, o nome daquele que era então (na segunda metade do século IV) o próprio dono da *villa*: MATERNVS.

Mas, infelizmente, é caso único em todo o mundo romano!

Aproveitamos a oportunidade para dar a conhecer o salário diário de um mosaísta *tessellarius*, ou seja, o que realizava mosaicos em solos, segundo o *Édito de preços máximos* do Imperador Diocleciano, no ano 301, mais ou menos da mesma época em que se fizeram vários dos mosaicos que se apresentam a seguir: 50 denários - o mesmo que... o de um padeiro! O mosaísta especializado em mosaicos de parede, o *musiarius* – caso dos mosaístas que decoraram o pódio do templo de Milreu – cobrava um pouco mais: 60 denários diários, talvez porque tinha uma experiência técnica peculiar, ou será que era por a sua profissão ser mais arriscada? De qualquer modo, eram artesãos que alcançavam um nível de vida mediano, e que nunca chegariam a ficar ricos!

Para esta reduzida consideração social intervém, seguramente, o desprezo, habitual na sociedade romana, pelo trabalho, manual ou intelectual. Mas talvez se possa acrescentar o facto de se tratar de um trabalho realizado ao nível do solo, ao contrário do que ocorre com o *musiarius* e com os pintores de paredes, cuja remuneração

pictor HIRINIVS, o sea, el pintor que ha realizado el dibujo preparatorio sobre la lechada de cal, con tinta roja o negra, de los personajes de las escenas mitológicas representadas en el mosaico;

► y, por último y no menos importante, el nombre del que por entonces (en la segunda mitad del Siglo IV), era el propio dueño de la *villa*: MATERNVS.

Pero, desgraciadamente, es un caso único en todo el mundo romano!

Aprovechamos la oportunidad para dar a conocer el salario diario de un mosaísta *tessellarius*, o sea, el que realizaba mosaicos en suelos, según el *Edicto de precios máximos* del Emperador Diocleciano, en 301, coetáneo más o menos de la época en la que se hicieron varios de los mosaicos que se presentan a continuación: 50 denarios – lo mismo que... ¡el de un panadero! El mosaísta especializado en mosaicos de pared, el *musiarius* – es el caso de los mosaístas que decoraron el podio del santuario de Milreu – cobrava un poco más: 60 denarios diarios, quizá porque tenían una experiencia técnica peculiar ¿o una mayor peligrosidad? En todo caso, eran artesanos que alcanzaban un nivel de vida mediano, ¡y que nunca llegarían a hacerse ricos!

En esta escasa consideración social interviene seguramente el desprecio, habitual en la sociedad romana, por el trabajo, manual o intelectual, pero quizá se añadía el hecho de que se trataba de un trabajo realizado a nivel del suelo, a la diferencia de lo que ocurre con el *musiarius*, y con los pintores de paredes,

era de 75 denários diários para o *pictor parietarius* (ou seja o pintor de painéis murais em geral realizados com a técnica a fresco) e de 150 denários para o *pictor imaginarius* (o especialista em figuras: animais, homens, deuses e heróis).

É difícil dizer se o *pictor Hirinius* de Carranque recebeu o mesmo salário que o *pictor* de paredes, sendo também ele um *pictor imaginarius* de mosaicos, cujo papel, contudo, não consistia em pintar de cabo a rabo as figuras, mas sim em esboçar os contornos de cada figura humana ou divina e orientar o *tessellarius* para a paleta de cores mais adequada.

Na maioria dos casos, é muito provável que, na hora de desenhar as figuras do seu mosaico, o *tessellarius* tivesse que se contentar com uns esboços particulares dos modelos pessoais – fruto de uma larga tradição iconográfica – e confiar no seu talento pessoal para tirar o melhor partido da paleta de cores que tinha à sua disposição, e que era distinta em cada obra e região.

Falta precisar um último ponto sobre os mosaístas da Hispânia: o seu modo de actuar a nível geográfico. Se bem que não haja dúvidas de que existiam oficinas locais, que seguiam a tradição itálica importada para Hispânia pelos primeiros colonos romanos das capitais de província como Mérida ou Córdoba, no sul de Espanha, em cada dia – ou melhor dito, em cada nova escavação – surgem provas de outra realidade mais frequente: o exercício em vários pontos da Península Ibérica, e sobretudo nas *villae* que se localizavam um pouco afastadas dos centros urbanos, como é o caso de Milreu ou de Cerro

cuya remuneración era respectivamente de 75 denarios diarios para el *pictor parietarius* (o sea el pintor de paneles murales en general realizados con la técnica al fresco) y de 150 denarios para el *pictor imaginarius*, (el especialista en figuras: animales, hombres, dioses y héroes).

Es difícil decidir si el *pictor Hirinius* de Carranque recibió el mismo salario que el *pictor* de paredes, siendo él también un *pictor imaginarius* de mosaicos, cuyo papel, sin embargo, no consistía en pintar totalmente las figuras, sino en esbozar los contornos de cada figura humana o divina y orientar al *tessellarius* en cuanto a la paleta de colores más apropiada.

En la mayoría de los casos, es muy probable que, a la hora de dibujar las figuras de su mosaico, el *tessellarius* tuviera que contentarse con unos esbozos particulares de los modelos – fruto de una larga tradición iconográfica – y confiar en su talento personal para sacar el mejor partido de la paleta de colores que tenía a su disposición, y que era distinta en cada obra y región.

Un último punto queda por precisar sobre los talleres de mosaístas en *Hispania*: el de su modo de actuar a nivel geográfico. Si bien no cabe duda de que existían talleres locales, que seguían la tradición itálica importada a *Hispania* por los primeros colonos romanos en las capitales de provincia como Mérida o Córdoba, en el sur de *Hispania*, cada día – o mejor dicho, cada nueva excavación – aporta pruebas de otra realidad muy frecuente: la actuación en varios puntos de la Península Ibérica, y sobre todo en las *villae* que estaban un poco alejadas de los centros urbanos, como en el caso de Milreu o de Cerro

da Vila, de artesãos itinerantes provenientes dos centros mais activos neste aspecto do Império romano. Cartago, uma grande cidade da África romana, exportou os seus melhores mosaístas para vários pontos do Mediterrâneo, em particular para a famosa *villa* romana de Piazza Armerina e para a de Tellarò, na Sicília.

Aconteceu algo parecido no sul da Bética e da Lusitânia: na *civitas* de *Ossonoba*, tal como nas *villae* de Cerro da Vila e Milreu, é evidente a origem africana da oficina de mosaístas que realizou a decoração dos mosaicos. Como vimos, uma oficina compõe-se de uma equipa de uns dez membros, no máximo, que por este motivo podia viajar facilmente com poucas ferramentas – preferencialmente por mar, o meio mais rápido e usual na Antiguidade. A oficina propriamente dita estava ao pé da obra onde se deviam fabricar uma série de mosaicos. As oficinas de maior fama no mundo romano ocidental, devido ao seu repertório e excelente técnica, eram as do Norte de África; portanto não é surpreendente que em certas ocasiões os proprietários de casas e *villae* no sul da Hispânia tivessem encomendado a sua decoração a mosaístas daquela região, para lhes dar mais prestígio.

da Vila, de talleres itinerantes provenientes de los centros más activos del Imperio romano en este aspecto. Una gran ciudad de África romana como Cartago exportó muchos de sus mejores mosaístas a varios puntos del Mediterráneo, en particular a la famosa *villa* romana de Piazza Armerina y a la del Tellarò, en Sicilia.

Algo parecido sucedió en el sur de la Bética y de la *Lusitania*: en la ciudad de *Ossonoba*, al igual que en las *villae* de Cerro da Vila y de Milreu, es evidente el origen africano del taller de mosaístas que realizó la decoración musiva. Como hemos visto, un taller es un equipo de unos diez miembros como máximo, que por este motivo podía viajar fácilmente con pocas herramientas – preferentemente por el mar, el medio más rápido y corriente en la Antigüedad. El propiamente dicho estaba al mismo pie de la obra en la que debían fabricar una serie de mosaicos. Los talleres de más fama en el mundo romano occidental, por su repertorio y su excelente técnica, eran los de África del Norte: por lo tanto no resulta sorprendente que en ocasiones los dueños de casas y *villae* en el sur de *Hispania* hubieran encargado su decoración a mosaístas de aquella región, para darles más prestigio.

OS MOSAICOS DA BAETICA ROMANA

OS MOSAICOS DE ÉCIJA

Écija, a antiga *Colonia Augusta Firma Astigi*, foi na época imperial uma das principais cidades da Hispânia Romana. *Astigi* foi a capital de um dos quatro *conventus iuridici* em que se dividia a província romana da Bética: o *Conventus Astigitanus*. A colónia foi provavelmente fundada por Octávio Augusto por volta do ano 14 a.C., sendo até então uma pequena povoação pré-romana nas margens do rio Genil (*Singilis*, na época romana), principal afluente do Guadalquivir.

A sua localização estratégica, onde se reuniam a ponte da *Via Augusta* sobre o rio, o limite superior da navegação fluvial em barcas e as favoráveis condições da Campina para o cultivo da oliveira, proporcionou o rápido desenvolvimento da *Colonia*. Explica-se assim que esta tenha ascendido à categoria de capital de convento jurídico, com um extensíssimo território que compreendia pelo menos quarenta e nove cidades, abarcando boa parte das actuais províncias de Sevilha, Córdova, Málaga, Granada e Jaén, tendo o vale de Genil como centro. A partir de Écija administravam-se povoações como *Urso* (Osuna) ou *Anticaria* (Antequera) ou ainda outras tão longínquas como *Tucci* (Martos) ou *Iliberris* (Granada). Especialmente entre os séculos I d.C. e meados do III d.C. a exportação em larga escala de azeite levou a um grande desenvolvimento da economia de *Astigi* e seu território, como atestam as numerosas inscrições documentadas na cidade e em todo o *conventus*. Grandes extensões do território dedicaram-se ao

LOS MOSAICOS DE LA BAETICA ROMANA

LOS MOSAICOS DE ÉCIJA

Écija, la antigua *Colonia Augusta Firma Astigi*, fue en época imperial una de las principales ciudades de la *Hispania* romana. *Astigi* fue la capital de uno de los cuatro *conventus iuridici* en los que se dividía la provincia romana de la Bética: el *Conventus Astigitanus*. La colonia fue probablemente fundada por Octavio Augusto hacia el año 14 a.C., junto a lo que hasta entonces era sólo una pequeña población prerromana a las orillas del río Genil (*Singilis*, en época romana), principal afluente del Guadalquivir.

Su estratégica localización, en la que se reunían la existencia del puente de la *Via Augusta* sobre el río, el límite superior para la navegación fluvial en barcas de transporte y las favorables condiciones de la Campiña para el cultivo del olivo, propició el rápido desarrollo de la *Colonia*: así, ésta ascendió al rango de capital de convento jurídico, con un extensísimo territorio que comprendía no menos de cuarenta y nueve ciudades, abarcando buena parte de las actuales provincias de Sevilla, Córdoba, Málaga, Granada y Jaén, con centro en el valle del Genil: baste mencionar que desde Écija se administraban poblaciones como *Urso* (Osuna) o *Anticaria* (Antequera), u otras tan lejanas como *Tucci* (Martos) o *Iliberris* (Granada). Especialmente entre los Siglos I d.C. y mediados del III d.C. la exportación a gran escala de aceite de oliva favoreció un gran auge de la economía de *Astigi* y su territorio, como atestiguan las muy numerosas inscripciones documentadas en la ciudad y en todo el *conventus*. Grandes extensiones del territorio se dedicaron al olivar,

olival, e o azeite produzido nas propriedades dos grandes latifundiários era envasilhado em ânforas oleárias fabricadas em olarias nas margens do Genil, rio pelo qual se transportava o azeite até *Hispalis* (Sevilha), onde se fazia o transbordo para os grandes navios anónimos marítimos.

A prosperidade da cidade e das oligarquias latifundiárias estava, pois, estreitamente ligada à manutenção do sistema de aprovisionamento imperial (a *Annona*): um elevado volume de produção e a reputação de excelente qualidade do azeite bético garantiam lucros elevados e tornaram possível manter na *Colonia Augusta Firma Astigi* grandes obras de infra-estruturas, construções e gastos sumptuários.

O programa de escavações arqueológicas urbanas revela uma grande colónia de nova planta, com um extenso fórum, ruas pavimentadas e traçadas em quadrícula ortogonal, cloacas e rede de distribuição de águas (incluindo pelo menos um ninfeu) e um anfiteatro, localizado precisamente sob a actual praça de touros (Lâm. 3); é de supor também a existência de um teatro e de um circo, ainda que não localizados com precisão. Entre os edifícios mais singulares, a epigrafia revela ainda a existência de termas, de um *porticus* e de uma basílica.

Pela contribuição que trouxe ao conhecimento da *Astigi* romana e pela envergadura e monumentalidade dos materiais recuperados, destacam-se as extensas escavações arqueológicas recentemente realizadas na Plaza de España, no centro da cidade actual e da colónia romana, que permitiram documentar um sector de casas com lojas porticadas voltadas para o *Cardo maximus* e, parcialmente, para a área do fórum.

Y el aceite prensado en las fincas de los grandes terratenientes se envasaba en ánforas olearias fabricadas en alfares a la orilla del Genil, río por el que se transportaba hasta el puerto de *Hispalis* (Sevilla), donde era transbordado a las naves onerarias marítimas.

La prosperidad de la ciudad y de las oligarquias terratenientes estaba, pues, estrechamente ligada al mantenimiento del sistema de aprovisionamiento imperial (la *Annona*): un elevado volumen de producción y la reputación de máxima calidad del aceite bético garantizaban unos ingresos elevados e hicieron posible mantener en la *Colonia Augusta Firma Astigi* grandes obras de infraestructura, construcciones y gastos suntuarios.

El programa de excavaciones arqueológicas urbanas revela una gran colonia de nueva planta, con un extenso foro, calles pavimentadas trazadas en retícula ortogonal, cloacas y red de distribución de aguas (incluyendo al menos un ninfeo) y un anfiteatro, emplazado precisamente bajo la actual plaza de toros (Lám. 3); es de suponer la existencia de un teatro y un circo, todavía no localizados con precisión. Entre los edificios singulares, la epigrafía revela asimismo la existencia de termas, de una *porticus* y una basílica.

Por su contribución al conocimiento de la *Astigi* romana y por la envergadura y monumentalidad de los materiales recuperados, destacan las extensas excavaciones arqueológicas efectuadas recientemente en la Plaza de España, en el centro de la ciudad actual y de la colonia romana, que han permitido documentar un sector de viviendas con tiendas porticadas hacia el *cardo maximus* y, parcialmente, el área del foro: en ella se ha

Descobriu-se ainda um templo monumental sobre pódio, provavelmente dedicado ao culto imperial, com um tanque anexo em cujo interior, para além de um interessante repertório epigráfico e ornamental, se recuperou um extraordinário conjunto escultórico do século II d.C., no qual se destacam peças como a excepcional 'Amazona ferida'. Em geral, abundam por toda a cidade materiais construtivos e decorativos de grande qualidade, e pode constatar-se uma precoce *marmorização* dos edifícios monumentais, que corrobora a prosperidade da cidade em toda a época imperial.

Os mosaicos romanos de Écija constituem um dos conjuntos arqueológicos mais significativos

descubierto un templo monumental sobre podio, probablemente dedicado al culto imperial, con un estanque anexo en cuyo interior, además de un interesante repertorio epigráfico y ornamental, se ha podido recuperar un extraordinario conjunto escultórico del Siglo II d.C. entre el que destacan piezas como la excepcionalmente conservada 'Amazona herida'. En general, abundan en toda la ciudad materiales constructivos y decorativos de alta calidad, y se puede constatar una muy temprana *marmorización* de los edificios monumentales, que corrobora la prosperidad de la ciudad en toda la época romana imperial.

Los mosaicos romanos de Écija constituyen uno de los conjuntos arqueológicos más



Lâm.3: Planta da cidade romana de Astigi/Écija/Plano de la ciudad romana de Astigi/Écija.

da *Astigi* romana e, sem dúvida, da Hispânia romana, pelo seu número, complexidade e qualidade artística. Até à data, a quase totalidade destes mosaicos documentaram-se no casco histórico da cidade actual, aproximadamente coincidente com o núcleo urbano da *Colonia Augusta Firma*. As escavações arqueológicas no casco da cidade revelam que muitas casas urbanas da oligarquia astigitana estavam ricamente pavimentadas com mosaicos, para além de estarem decoradas com pinturas murais e outras obras de arte. Os mosaicos de Écija datam, na sua maior parte, dos séculos II e III d.C., ainda que se tenha apontado para alguns deles uma possível datação até inícios do século IV d.C.

Até há data descobriram-se mais de uma trintena de mosaicos geométricos e cerca de quinze mosaicos figurados, o que constitui uma proporção surpreendente pela quantidade destes últimos. É frequente que na maior parte das *domus* ou casas urbanas escavadas se encontrem restos de pavimentos musivários.

Entre os mosaicos que revestiam o chão das divisões principais das casas urbanas abundam os motivos relacionados com o deus Baco ou Dioniso, por ventura pelas ligações que tinham com o desfrutar da vida, dos alimentos e do vinho. O tamanho e qualidade de alguns destes mosaicos dão uma boa ideia da riqueza das *domus* ou casas romanas de *Astigi*. Para além do refinamento e riqueza dos seus proprietários, os mosaicos astigitanos revelam um elevado grau de conhecimento (ou, pelo menos, procuram dar essa ideia) da cultura greco-romana.

significativos de la *Astigi* romana y, sin duda, de la *Hispania* romana, por su número, complejidad y calidad artística. Hasta la fecha, la práctica totalidad de estos mosaicos se han documentado en el casco histórico de la ciudad actual, aproximadamente coincidente con el núcleo urbano de la *Colonia Augusta Firma*. Las excavaciones arqueológicas en el casco de la ciudad revelan que muchas casas urbanas de la oligarquía astigitana estaban ricamente pavimentadas con mosaicos, además de estar decoradas con pinturas murales y otras obras de arte. Los mosaicos de Écija datan en su mayor parte, de los Siglos II y III d.C., aunque se ha apuntado para alguno de ellos una posible datación incluso a inicios del Siglo IV d.C.

Se han descubierto hasta la fecha algo más de una treintena de mosaicos geométricos y alrededor de quince mosaicos figurados, en lo que supone una proporción sorprendente por lo numeroso de estos últimos. Lo más frecuente es que en la mayor parte de las *domus* o casas urbanas excavadas se encuentren restos de pavimentos musivarios.

Entre los mosaicos que revestían los suelos de las habitaciones principales de las casas urbanas abundan los motivos relacionados con el dios Baco o Diónisos, acaso por sus vinculaciones con el disfrute de la vida, de los alimentos y del vino. El tamaño y calidad de algunos de estos mosaicos dan buena idea de la riqueza de las *domus* o casas romanas de *Astigi*. Aparte del refinamiento y la riqueza de sus propietarios, los mosaicos astigitanos revelan un elevado grado de conocimiento (o, al menos, de exhibición intencionada) de la cultura grecorromana.

Em geral, os mosaicos de Écija destacam-se pela riqueza da policromia, pelo cuidadoso modelado das figuras e efeitos pictóricos e, em muitas ocasiões, pelo uso generalizado de tesselas de pasta de vidro que dão ao conjunto musivo cores brilhantes e um característico toque de refinamento. Já se propôs a presença na cidade de oficinas musivárias norte africanas, sobretudo pelas semelhanças técnicas e de composição com mosaicos de Cartago. Os mosaicos astigitanos são objecto de um volume específico do *Corpus de mosaicos romanos de España*, a cargo de G. López Monteagudo e S. García-Dils.

Desde 1998, o Museu Histórico Municipal de Écija desenvolveu um intenso trabalho de catalogação, conservação, restauro e exibição de muitos mosaicos que, tendo-se extraído na sequência de escavações, se encontravam armazenados desde há décadas. Por outro lado, nos últimos tempos as necessidades do crescimento urbano levaram ao achado e extracção de novos mosaicos que se têm juntado aos já conhecidos.

Os melhores exemplares de mosaicos écijanos estão expostos actualmente no Museu; é o caso daquele que recentemente apareceu na Avenida Miguel de Cervantes, 35, com a temática das quatro estações do ano, ou do mosaico báquico da rua Espírito Santo – que foi o escolhido para representar a riqueza arqueológica da Bética no Pavilhão da Andaluzia da Exposição Universal de Sevilha de 1992 – ou um dos dois grandes mosaicos do ‘Triunfo de Baco’ aparecidos na cidade (o outro está em exibição no Museu Arqueológico de Sevilha). Além destes, outros exemplares de mosaicos podem contemplar-

En general, los mosaicos de Écija destacan por la riqueza de la policromía, por el cuidadoso modelado de las figuras y los efectos pictóricos y, en muchas ocasiones, por el uso generalizado de teselas de pasta de vidrio, que aportan colores brillantes y un característico matiz de refinamiento. Se ha propuesto la presencia en la ciudad de talleres musivarios norteafricanos, sobre todo por las similitudes técnicas y compositivas con mosaicos de Cartago. Los mosaicos astigitanos son objeto de un volumen específico del *Corpus de mosaicos romanos de España*, a cargo de G. López Monteagudo y S. García-Dils.

Desde 1998, el Museo Histórico Municipal de Écija ha desarrollado una activa labor de catalogación, conservación, restauración y exhibición de muchos mosaicos que, habiéndose extraído tras su excavación, se encontraban almacenados desde décadas. Por otra parte, en fechas recientes las necesidades del crecimiento urbano han supuesto el hallazgo y extracción de nuevos mosaicos, que siguen añadiéndose al repertorio.

Los mejores ejemplares de mosaicos ecijanos se exponen actualmente en el Museo: así, el recientemente aparecido en la Avda. Miguel de Cervantes, 35, de temática estacional; el mosaico báquico de la calle Espíritu Santo – que fue elegido para representar la riqueza arqueológica de la Bética en el Pabellón de Andalucía de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 – o uno de los dos grandes mosaicos del ‘Triunfo de Baco’ aparecidos en la ciudad (el otro se exhibe en el Museo Arqueológico de Sevilla). Además, otros ejemplares de mosaicos se pueden contemplar en la Sala capitular del Ayuntamiento de Écija

-se na Sala Capitular da Câmara Municipal de Écija (Plaza de España, 1) ou, *in situ*, no Cerro del Alcázar ou de San Gil (“El Picadero”), onde já se iniciou a criação de um futuro ‘parque arqueológico’. Outros exemplares notáveis, como o do Oceano da Plaza de España ou o do ‘Rapto de Europa’ da rua San Juan Bosco, estão actualmente em fase de restauro para serem apresentados na nova grande sala de mosaicos do Museu. Finalmente, trabalha-se ainda na integração *in situ* de mosaicos inseridos em novos edifícios construídos sobre eles, mosaicos esses que poderão ser visitáveis.

O Mosaico do Suplício de Dirce

Local do achado

Achado casual que teve lugar na década de 1940 na horta do antigo convento da Merced, sito na rua do mesmo nome, na metade meridional da *colonia* romana (Lâm. 3,1). Mede 6,25 x 2,20 m.

Tema

Painel figurativo que, segundo a interpretação tradicional, trata do Castigo de Dirce, rodeado por uma sanefa de casais de aves aquáticas.

Local que o mosaico decorava

Aposento de uma *domus* da *colonia*.

Local de conservação actual do mosaico

Sala Capitular da Câmara Municipal de Écija.

Data do mosaico

Meados do século II d.C., primeira metade do século III ou, ainda, primeira metade do século IV. Esta ampla cronologia demonstra a dificuldade de datar os pavimentos musivos unicamente a partir de critérios estilísticos, à falta de um contexto arqueológico definido.

(Plaza de España, 1) o, *in situ*, en el Cerro del Alcázar o de San Gil (“El Picadero”), donde se ha iniciado la creación de un futuro ‘parque arqueológico’. Otros ejemplares destacados, como el de Océanos de la Plaza de España o el del ‘Rapto de Europa’ de la calle San Juan Bosco están actualmente en fase de restauración para ser presentados en la nueva gran sala de mosaicos del Museo, y finalmente, se trabaja en la integración *in situ* de mosaicos en nuevas construcciones edificadas sobre ellos, mosaicos que podrán ser visitables.

El Mosaico del Suplicio de Dirce

Lugar de descubrimiento

Hallazgo casual que tuvo lugar en la década de 1940 en la huerta del antiguo convento de la Merced, sito en la calle del mismo nombre, en la mitad meridional de la *colonia* romana (Lâm. 3,1). Mide 6,25 x 2,20 m.

Tema

Cuadro figurativo, que según la interpretación tradicional recoge el Castigo de Dirce, rodeado por una cenefa de parejas de aves acuáticas.

Lugar que decoraba el mosaico

Estancia de una *domus* de la *colonia*.

Lugar de conservación actual del mosaico
Sala Capitular del Ayuntamiento de Écija.

Fecha del mosaico

Mediados del Siglo II d.C., primera mitad del Siglo III o incluso primera mitad del Siglo IV. Esta amplia horquilla cronológica demuestra la dificultad de fechar los pavimentos musivos únicamente a partir de criterios estilísticos, a falta de un contexto arqueológico definido.

Descrição e estudo

Uma cartela constituída por uma simples linha negra encerra a composição central (Lâm. 4). A sanefa compreendida entre a dita cartela e o bordo do mosaico está decorada com aves aquáticas, esboçadas esquematicamente com linhas a negro; duas delas, completas, aparecem afrontadas no flanco esquerdo do mosaico, onde a sanefa está melhor conservada, mas nos dois lados maiores podem observar-se as extremidades das patas das aves que os decoravam, aparecendo igualmente como pares afrontados. Esta temática de aves pernaltas distribuídas aos pares, ao modo da sanefa perimetral, documentou-se recentemente também em Écija, numa escavação arqueológica efectuada num solar situado na praca de Santo Domingo nºs 5 e 7.

A cena central representa o momento em que os dois filhos de Antíope, Anfion e Zeto, acabam de atar a rainha Dirce a um touro selvagem e, enquanto um puxa a besta o outro fustiga o bovino por trás brandindo um bastão. As figuras mostram-se nuas, em distintas

Descripción y estudio

Un recuadro constituido por una simple línea negra encierra la composición central (Lâm. 4). La cenefa comprendida entre dicho recuadro y el borde del mosaico está decorada con aves acuáticas, esbozadas esquemáticamente con líneas en negro; dos de ellas, completas, aparecen afrontadas en el costado izquierdo del mosaico, en el que la cenefa está mejor conservada, pero en los dos lados largos se pueden apreciar los extremos de las patas de las aves que los decoraban, al parecer igualmente por parejas afrontadas. Esta temática de aves zancudas distribuidas por parejas, a modo de cenefa perimetral, se ha podido documentar recientemente, también en Écija, en una excavación arqueológica desarrollada en un solar situado en la plazuela de Santo Domingo nºs 5 y 7.

La escena central representa el momento en el que los dos hijos de Antíope, Anfión y Zeto, acaban de atar a la reina Dirce a un toro salvaje y, mientras uno tira de la bestia, el otro hostiga al bovino por detrás blandiendo un bastón. Las figuras se muestran desnudas, en distintas



Lâm. 4: O mosaico do suplício de Dirce/El mosaico del suplício de Dirce.

atitudes, demonstrando o domínio do artista na representação do corpo humano. O irmão que puxa o touro traz um *pedum* na mão esquerda, ao passo que o que o ajuda o leva na mão direita, trazendo o manto enrolado no braço contrário. A rainha aparece de frente, atada ao bovino com uma corda que lhe corre sob o peito, coberta unicamente por um manto apertado no ombro direito e lançado para trás das costas; do mesmo modo que se observa no grupo escultórico do Touro Farnesio, Dirce parece mostrar-se em atitude suplicante para com um dos irmãos, talvez Anfíon. A árvore colocada por detrás do touro poderia ser simplesmente uma representação convencional da paisagem do monte Citerón, onde se desenrola a acção do mito grego, ainda que poderia interpretar-se também como tendo sido colocado aqui para indicar que o acontecimento tem lugar em terra firme, a fim de evitar a confusão da cena com o 'Rapto de Europa' (Lâm. 5).

actitudes, demostrando el dominio del artista en la representación del cuerpo humano. El hermano que tira del toro porta un *pedum* en la mano izquierda, mientras que el que lo ayuda lo lleva en la mano derecha, portando el manto enrollado en el brazo contrario. La reina aparece de frente, atada al bovino por una cuerda ceñida bajo el pecho, cubierta únicamente por un manto abrochado en el hombro derecho y echado por detrás de la espalda; del mismo modo que se observa en el grupo escultórico del Toro Farnesio, Dirce parece mostrarse en actitud suplicante hacia uno de los hermanos, acaso Anfión. El árbol colocado por detrás del toro podría ser simplemente una representación convencional del paisaje del monte Citerón, donde se desarrolla la acción del mito griego, aunque podría interpretarse también que ha sido situado aquí para indicar que el suceso tiene lugar en tierra firme, a fin de evitar la confusión de la escena con el 'Rapto de Europa' (Lám. 5).



Lâm. 5: Detalhe de Dirce/Detalle de Dirce.

No capítulo técnico, há que assinalar que, apesar do tamanho das tesselas, em torno de 1 cm, o artista conseguiu oferecer uma representação muito realista das personagens, mercê de um bem conseguido jogo de sombras.

En el capítulo técnico, hay que señalar que, a pesar del tamaño de las teselas, de en torno a 1 cm., el artista consiguió ofrecer una representación muy realista de los personajes, merced a un logrado juego de sombras y degradados.

Mosaico de tema báquico da Rua Espírito Santo

Local do achado

Escavação arqueológica efectuada em 1990 num solar situado entre a rua Espírito Santo e a praça de Oñate, na metade setentrional da *colônia* romana (Lâm. 3, 2). Mede 4,80 x 2,10 m.

Tema

Painel figurativo que contempla quatro cenas dionisiacas distribuídas em torno da representação de Baco menino, enquadrado por três sanefas de tema geométrico.

Local que o mosaico decorava

Aposento de uma *domus* da *colônia*.

Local de conservação actual do mosaico

Museu Histórico Municipal de Écija.

Data do mosaico

Primeira metade do século III d.C.

Mosaico de tema báquico de la calle Espírito Santo

Lugar de descubrimiento

Excavación arqueológica desarrollada en 1990 en un solar situado entre las calles Espírito Santo y la plazuela de Oñate, en la mitad septentrional de la *colônia* romana (Lám. 3, 2). Mide 4,80 x 2,10 m.

Tema

Cuadro figurativo, que recoge cuatro escenas dionisiacas distribuidas en torno a la representación de Baco niño, enmarcado por tres cenefas de tema geométrico.

Lugar que decoraba el mosaico

Estancia de una *domus* de la *colônia*.

Lugar de conservación actual del mosaico

Museo Histórico Municipal de Écija.

Fecha del mosaico

Primera mitad del Siglo III d.C.

Descrição e estudo

Trata-se de uma composição muito original, em que se combinam quatro episódios do ciclo báquico distribuídos em torno da figura de Baco menino – ou *Dionysos Pais* (Lâm. 6).

Descripción y estudio

Se trata de una composición muy original, en la que se combinan cuatro episodios del ciclo báquico distribuidos en torno a la figura de Baco niño – o *Dionysos Pais* (Lám. 6).

Em primeiro lugar, pode observar-se uma cena pastoril em que um ancião barbado, sentado numa rocha e rodeado de parras de videira, sustém na mão direita um cacho de uvas que

En primer lugar, se puede observar una escena pastoril en la que un anciano barbado, sentado en una roca y rodeado de pámpanos de vid, sostiene en la mano derecha un racimo de



Lâm. 6: Vista geral do mosaico báquico da Rua Espírito Santo/Vista de conjunto del mosaico báquico de la calle Espírito Santo.

dá de comer a um caprino macho, trazendo na esquerda um cajado que descansa sobre o ombro. A personagem, que poderia ser o pastor *Ikarios*, veste uma túnica curta que deixa o ombro direito a descoberto, além de um manto que cai sobre o esquerdo.

Na imagem seguinte aparecem dois varões barbados, de idade madura, conversando. Vestem ricas túnicas cingidas à cintura, de amplas mangas, e manto sobre o ombro esquerdo que na personagem da direita é apertado por um broche no ombro oposto. Ambos levam na mão esquerda grandes bastões que, neste caso, a julgar pela sua vestimenta, não parecem indicar que se trate de pastores, mas antes que fazem parte do cortejo báquico. A personagem

uvas, que dá de comer a um macho cabrío, portando en la izquierda un cayado que descansa sobre el hombro. El personaje, que podría ser el pastor *Ikarios*, viste una túnica corta que deja el hombro derecho al descubierto, además de un manto que cae sobre el izquierdo.

En la siguiente imagen aparecen dos varones barbados, de edad madura, departiendo. Visten ricas túnicas ceñidas a la cintura, de amplias mangas, y manto sobre el hombro izquierdo – que el personaje de la derecha lleva cerrado con un broche sobre el hombro opuesto. Ambos llevan en la mano izquierda sendos bastones, que en este caso, a juzgar por su vestimenta, no parecen indicar que se trate de pastores, sino más bien que forman parte del cortejo báquico. El personaje de



Lâm. 7: Um sátiro pisando uvas do mosaico báquico da Rua Espírito Santo/Un sátiro pisando la uva del mosaico báquico de la calle Espírito Santo.

da direita leva uma cratera na mão direita, que parece oferecer ao seu companheiro.

Na parte superior central do painel, podem ver-se duas personagens características, e quase imprescindíveis, do *thiasos* ou cortejo báquico: uma ménade e um sátiro. A jovem, descalça e toucada com uma coroa de parras, veste uma túnica ou *chiton* largo, segurando na mão direita uma bandeja cheia de uvas e o tirso na esquerda. O sátiro, por sua vez, avança para a direita, levando um *pedum* e um cesto de uvas. Este último foi identificado também como uma representação de Pan, a julgar por traços formais como os cornos, a cauda, a barba hirsuta e as patas de chivo.

Mais adiante representam-se a vindima e a pisa da uva numa imagem que, infelizmente, se encontra muito deteriorada (Lâm. 7).

la derecha porta una cratera en la mano derecha, que parece ofrecer a su compañero.

En la parte superior central del cuadro, pueden verse dos personajes característicos, y casi imprescindibles, del *thiasos* o cortejo báquico: una ménade y un sátiro. La joven, descalza y tocada con una corona de pámpanos, viste una túnica o *chiton* largo, sosteniendo en la mano derecha una bandeja llena de uvas y el tirso en la izquierda. El sátiro, por su parte, avanza hacia la diestra, portando un *pedum* y un cesto de uvas. Éste último ha sido identificado asimismo como una representación de Pan, a juzgar por rasgos formales como los cuernos, la cola, la barba hirsuta y las patas de chivo.

Más adelante se representan la vendimia y el pisado de la uva en una imagen que, desgraciadamente, se encuentra muy deteriorada



Lâm. 8: Pormenor de Baco menino do mosaico báquico da rua Espírito Santo/Detalle de Baco niño del mosaico béquico de la calle Espíritu Santo.

Parece que originalmente apareciam aqui três pisadores – dos quais só se preservou um, mostrado de costas, com uma pele desnudada até à cintura e coroado de parras – agarrados a uma corda estendida por cima das suas cabeças, que os ajuda a manter o equilíbrio enquanto pisam as uvas. Por debaixo deles, observa-se como jorra o mosto por três orifícios, que se recolhe em outros tantos *dolia*.

O eixo central da composição é ocupado pela imagem de Baco menino representado a cavalgar uma pantera (Lâm. 8), enquadrado por

(Lâm. 7). Parece que originalmente aparecerían aquí tres pisadores – de los que solamente se ha preservado uno, mostrado de espaldas, con una piel anudada a la cintura y coronado de pámpanos – cogidos de la mano y asidos a una cuerda tendida por encima de sus cabezas, que les ayuda a mantener el equilibrio mientras pisan la uva. Por debajo de ellos, se observa cómo mana el mosto por tres orificios, que se recoge en otros tantos *dolia*.

El eje central de la composición es la imagen de Baco niño representado cabalgando sobre una pantera (Lâm. 8), enmarcado por una serie

uma série de elementos báquicos que o separam do resto das cenas: um *rython* à esquerda e a pandeireta com franjas – *tympanon* – e uma cratera à direita. O menino Baco, nu, com uma clâmide por detrás das costas, cavalga o seu animal favorito, a pantera, enquanto brande o tirsó na mão direita.

Neste mosaico há que destacar, em primeiro lugar, a sua elevadíssima qualidade técnica, homogénea em todo o painel, que fica patente pela cuidada execução, para a qual se utilizaram tesselas pequenas, muitas delas de pasta vítrea de cores vivas, que proporcionam, neste notável pavimento musivo, uma rica variedade cromática e uma expressividade bem conseguida, que o aproximam de um painel pictórico. Em segundo lugar, há que insistir na originalidade da composição – que, enquanto tal, constitui um *unicum* –, na qual se conjugam diferentes cenas cujo elo de união é o deus Baco e a exaltação do vinho, temática que parece, inclusivamente, aludir aos mistérios dionisíacos. Segundo G. López Monteagudo, “uma atenta análise das cenas representadas leva a uma leitura metafórica em torno do vinho como dom oferecido por Baco à humanidade, através de toda uma sequência cronológica que começa com *Ikarios*, o primeiro mortal a que Dioniso ensina o cultivo da vinha, representado como um pastor sentado numa rocha; continua com os primeiros bebedores de vinho; a ménade e o sátiro carregados de frutos, como figuras alegóricas de iniciação; e termina com a transformação em vinho no lagar. Tudo presidido pela figura de Baco menino como deus do vinho e alusão aos mistérios dionisíacos”.

de elementos báquicos que lo separan del resto de las escenas: un *rython* a la izquierda, y la pandereta con flecos – *tympanon* – y una cratera a la derecha. El niño Baco, desnudo, con una clâmide por detrás de la espalda, cabalga sobre su animal favorito, la pantera, mientras blande el tirsó en la mano derecha.

En este mosaico hay que destacar, en primer lugar, su elevadísima calidad técnica, homogénea en todo el cuadro, que queda patente por su cuidada ejecución, para la que en este caso se han utilizado teselas de pequeño tamaño, muchas de ellas de pasta vítrea de vivos colores, que proporcionan a este notable pavimento musivo una rica variedad cromática y una lograda expresividad, que lo aproximan a un panel pictórico. En segundo lugar, hay que insistir en la originalidad de la composición – que, en cuanto a tal, constituye un *unicum* –, en la que se conjugan diferentes escenas cuyo nexo de unión es el dios Baco y la exaltación del vino, temática que incluso parecería aludir a los misterios dionisíacos. Según G. López Monteagudo, “un detenido análisis de las escenas representadas lleva a una lectura metafórica en torno al vino como don ofrecido por Baco a la humanidad, a través de toda una secuencia cronológica que comienza con *Ikarios*, el primer mortal al que Dioniso enseña el cultivo de la vid, representado como un pastor sentado en una roca; sigue con los primeros bebedores de vino; la ménade y el sátiro cargados de frutos, como figuras alegóricas de la iniciación; y termina con la transformación del vino en el lagar. Todo presidido por la figura de Baco niño como dios del vino y alusión a los misterios dionisíacos”.

O Mosaico báquico da Praça de Armas: um motivo iconográfico excepcional

Local do achado

O mosaico foi localizado no decurso de uma escavação arqueológica em extensão realizada entre Novembro de 2001 e Outubro de 2002 no solar do que foi a Praça de Armas da Alcáçova de Écija, actualmente conhecida como cerro de San Gil ou, popularmente, "Picadero" (Lâm. 3,3). As suas dimensões conservadas são de 3,28 x 3,36 m.

Tema

Composição geométrica de que se conservaram quatro painéis quadrados; o mais interessante deles, que constitui o quadro central, apresenta a representação dupla de um sátiro e de um sileno, rodeados por três máscaras de teatro, que ocupam os painéis restantes.

Local que o mosaico decorava

Aposento de uma *domus* da *colonia*.

Local de conservação actual do mosaico

In situ.

Data do mosaico

Primeira metade do século III d.C.

Descrição e estudo

Uma banda perimetral de tesselas negras rodeia o pavimento musivo no seu contacto com as paredes; a seguir, uma sanefa policroma em forma de trança de dois cordões enquadraria este sector norte e, certamente, o sector seguinte – ou sectores – situado a sul, constituindo um quadrado perfeitamente regular de 3 m de lado. Dentro deste, contém-se uma composição ortogonal de meandro de

El Mosaico báquico de la Plaza de Armas: un motivo iconográfico excepcional

Lugar de descubrimiento

El mosaico fue localizado en el transcurso de una excavación arqueológica en extensión desarrollada entre noviembre de 2001 y octubre de 2002 en el solar de la que había sido Plaza de Armas del Alcázar de Écija, en el actualmente conocido como cerro de San Gil o, popularmente, 'Picadero' (Lám. 3,3). Sus dimensiones conservadas son de 3,28 x 3,36 m.

Tema

Composición geométrica de la que se han conservado cuatro paneles cuadrados; el más interesante de ellos, que constituye el cuadro central, recoge la representación doble de un sátiro y un Sileno, rodeados por tres máscaras de teatro contenidas en los paneles restantes.

Lugar que decoraba el mosaico

Estancia de una *domus* de la *colonia*.

Lugar de conservación actual del mosaico

In situ.

Fecha del mosaico

Primera mitad del Siglo III d.C.

Descripción y estudio

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. Dentro de éste, se contiene una composición ortogonal de meandro de esvásticas, en paletones

suásticas, em palhetão de chave com cordões e painéis quadrados. O painel central, de 56 cm de lado, estaria originalmente rodeado de outros quatro quadros perimetrais regulares, de 36 cm de lado, de que se conservaram três (Lâm. 9).

Há que fazer notar que todo o sector noroeste do mosaico foi restaurado já em época romana, procurando reproduzir o mesmo esquema compositivo, ainda que utilizando uma técnica muito tosca e substituindo as tesselas pétreas de cor vermelha e parte das negras por fragmentos de tijoleira talhados, de formato muito irregular. Assim, o quadro noroeste, após tão desajeitado restauro, apresenta uma figura de cabeleira farta apenas reconhecível. O sudoeste, por

de llave con cables, y paneles cuadrados. El panel central, de 56 cm. de lado, estaría en origen rodeado de otros cuatro recuadros perimetrales regulares, de 36 cm. de lado, de los que se han conservado tres (Lám. 9).

Hay que hacer notar que todo el sector noroeste del mosaico fue restaurado ya en época romana, tratando 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. Así, el recuadro noroeste, tras tan desafortunada restauración, presenta una figura de larga cabellera apenas reconocible. El suroeste,



Lâm. 9: Vista geral do mosaico da Plaza de Armas/Vista de conjunto del mosaico de la Plaza de Armas.

seu lado, perdeu-se completamente. O quadro sudeste é o que melhor se conserva, e contém a representação de uma máscara de teatro de tez pálida tocada com uma peruca com caracóis, para o qual contamos com numerosos paralelos. Neste sentido se interpretaria também a figura do quadro nordeste, em precário estado de conservação, que poderia tratar-se de outra máscara, de tez morena e tocado complicado. Estas duas últimas figuras foram realizadas com uma técnica muito cuidada, reproduzindo um conseguido jogo de sombras com vistoso colorido. Pelo tipo de peruca, a tez pálida e a expressão de surpresa, trata-se provavelmente da máscara que identificaria a personagem da comédia, frequentemente violentada na trama tradicional da comédia romana, sobretudo nas obras de Plauto ou Terêncio, da época romano-republicana, que mantiveram o apreço do público durante a época imperial.

Por fim, o painel central (Lâm. 10 a-b), realizado com grande mestria utilizando tesselas diminutas de pedra e pasta vítrea, com uma rica policromia e bem conseguido jogo de sombras, representa



Lâm.10 a-b: Detalhe da personagem central, nas suas duas faces/Detalle del personaje central, en sus dos caras.

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 contamos con numerosos paralelos. En este sentido se interpretaría también la figura del recuadro noreste, en precario estado de conservación, que podría tratarse de otra máscara, de tez morena y tocado complicado. Estas dos últimas figuras están realizadas con una técnica muy cuidada, reproduciendo un conseguido juego de sombras con vistoso colorido. Por el tipo de peluca, la tez pálida y la expresión de sorpresa, probablemente se trate de la máscara que identificaría al personaje de la joven de la comedia, a menudo violentada en la trama tradicional de la comedia romana, sobre todo en las obras de Plauto o Terencio, de época romano-republicana, que mantuvieron el aprecio del público durante la época imperial.

Por fin, el cuadro central (Lám. 10 a-b), realizado con gran maestría utilizando teselas diminutas de piedra y pasta vítrea, con una rica policromía y logrado juego de sombras, representa una imagen



uma imagem de dupla leitura, dependendo do ponto de vista do observador. De facto, a partir do norte do aposento pode contemplar-se um jovem trazendo um *pedum* ou cajado de pastor sobre o ombro direito e, a partir do sul, um ancião barbado com um *tympanum* ou pandeireta báquica, com as suas características franjas, na mão direita.

Há que inscrever este mosaico dentro do rico património musivário que nos legou Écija romana, dos quais contamos com numerosos e notáveis exemplos exumados em diversas escavações arqueológicas desenvolvidas nas últimas décadas. Como se pode observar nestas mesmas páginas, não há dúvida de que o tema favorito nos mosaicos figurativos astigitanos está relacionado directa ou indirectamente com o mundo dionisíaco. A popularidade do modelo iconográfico báquico na *Colonia Augusta Firma*, que segue modelos africanos, pode atribuir-se, de acordo com o que já se assinalou para o conjunto da musivária hispânica em que intervêm motivos dionisíacos, menos a uma inquietação de tipo religioso que ao triunfo de uma moda decorativa que o associa ao prazer, à bebida, e à alegria vital.

E isto leva-nos ao ponto, provavelmente o mais controverso, do painel central do mosaico: a identificação da figura de dupla leitura. A presença de uma figura de um velho e de um jovem ao mesmo tempo remete-nos imediatamente para a comum associação do deus Baco com as ideias de renovação, revitalização, passagem do tempo, etc., que entroncam no carácter agrário desta divindade da natureza e que está também presente na sua denominação inicial no mundo romano como *Liber Pater*. Num primeiro momento poderíamos ser tentados a identificar

de doble lectura, dependiendo del punto de vista del observador. Efectivamente, desde el norte de la estancia se puede contemplar a un joven portando un *pedum* o cayado pastoril sobre el hombro derecho, y desde el sur, a un anciano barbado con un *tympanum* o pandereta báquica, con sus característicos flecos, en la mano derecha.

Hay que inscribir este mosaico dentro del rico patrimonio musivario que nos ha legado la Écija romana, del que contamos con numerosos y notables ejemplos exhumados en diversas excavaciones arqueológicas desarrolladas en las últimas décadas. Como se puede apreciar en estas mismas páginas, no hay duda de que el tema favorito en los mosaicos figurativos astigitanos está relacionado directa o indirectamente con el mundo dionisíaco. La popularidad del modelo iconográfico báquico en la *Colonia Augusta Firma*, que sigue modelos africanos, puede atribuirse, en la línea de lo que se ha señalado para el conjunto de la musivaria hispana en la que intervienen los motivos dionisiacos, menos a una inquietud de tipo religioso que al triunfo de una moda decorativa que los asocia al placer, la bebida y la alegría vital.

Y esto nos lleva al punto que probablemente resulte más controvertido en relación con el cuadro 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, paso del tiempo, etc., 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

a figura com a do próprio Baco, que teria sido representado nas fases inicial e madura da sua vida. Contudo, sabe-se bem que iconograficamente o deus do vinho e dos prazeres é uma figura que, em geral, é facilmente identificável; assim, se desde o início a natureza imortal da personagem aponta noutra direcção interpretativa, a ausência dos atributos comuns com que esta divindade aparece revestida na iconografia – fitas de parras e cachos de uvas, coroa de hera, *kantharos*, cornos, panteras, especialmente o tirso, inclinam-nos a optar por outra identificação dentro do círculo das personagens do ciclo báquico.

O *pedum* ou *lagobolon* é um bastão ou cajado que na iconografia aparece sempre bem vinculado a personagens relacionadas com o mundo rústico, bem como com figuras do ciclo báquico, mas não com o próprio deus. Também em Écija o *pedum* é trazido por um jovem sátiro no mosaico do Triunfo de Baco da Avenida Miguel de Cervantes, 34 (hoje no Museu Arqueológico de Sevilha), e por Anfión e Zeto no mosaico do castigo de Dirce (Lám. 4), enquanto que no da rua Espiritu Santo à praceta de Oñate temos *Ikarios*, um sátiro e duas das personagens – talvez *Ikarios* e Dioniso, ou dois labregos, como já se assinalou – todos eles com o *pedum* nas suas mãos (Lám. 6). O *tympanum*, por seu lado, é um conhecido atributo das personagens míticas do ciclo báquico, normalmente associado a ménades e bacantes, mas também a sátiros e silenos, amantes da música e da dança, como o próprio Eurípides explicitamente assinalou.

Consideramos, como resultado do que se disse, que estaríamos perante uma representação

tentados de 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 inclinam a optar por otra identificación dentro del círculo de los personajes del ciclo báquico.

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 con el dios mismo. En la misma Écija el *pedum* es portado por un joven sátiro en el mosaico del Triunfo de Baco de la Avda. Miguel de Cervantes, 34 (hoy en el Museo Arqueológico de Sevilla), y por Anfión y Zeto en el mosaico del castigo de Dirce (Lám. 4), mientras que en el de la calle Espiritu Santo a plazuela de Oñate tenemos a *Ikarios*, a un sátiro y a dos de los personajes – acaso *Ikarios* y Dionisos, o dos labriegos, como ya se ha señalado –, todos ellos con el *pedum* en sus manos (Lám. 6). 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 señaló explícitamente.

Consideramos, como resultado de lo anterior, que estaríamos ante una representación doble

dupla de duas personagens do *thiasos* báquico, ou seja, um jovem sátiro trazendo o *pedum* e um Sileno com o *tympanum* (um paralelo directo desta última associação encontra-se numa das faces de um *oscillum* exumado recentemente na terceira fase de escavações da Praça de Espanha de Écija). Contudo, se se aceita que na composição se quis representar a passagem do tempo, poderia ir-se mais além e propor-se que se trata de um sátiro, ou mesmo do próprio Sileno, em dois momentos da sua vida – adolescência e velhice – dado que ambas as figuras, sátiros e silenos, acabaram por confluírem na mitologia, na iconografia e na literatura como figuras adscritas ao deus das festas e dos prazeres, da vida alegre e festiva, mas também dos encantos da existência, da fantasia e da ambigüidade. Um Sileno, o preceptor de Dioniso, representa-se sempre com a cara de um velho calvo e barbudo. Talvez esta figura, associada também em numerosas ocasiões a disfarces e máscaras teatrais (que, por outro lado, se traziam nas procissões báquicas), e que remetem simbolicamente para a comédia, fosse a que esteve na mente do autor ou na do encomendador do pavimento, que insistiu, como podemos intuir do mosaico da ménade do compartimento vizinho, em utilizar a imaginária báquica como força geradora no âmbito festivo e lúdico que é próprio dos aposentos de algumas da *domus* mais luxuosas da aristocracia astigiana da época. Neste sentido, não pode descartar-se igualmente a possibilidade de ter havido uma intencionalidade humorística no jogo visual desta representação, que nos remete para a grande popularidade da figura de Sileno velho no drama satírico e, especialmente, para o gosto dos artistas plásticos pelas imagens dos sátiros adultos imbuídos em brincadeiras inocentes e jogos.

de dos personajes del *thiasos* báquico, es decir, un joven sátiro portando el *pedum* y a Sileno con el *tympanum* (un paralelo directo de esta última asociación se encuentra en una de los dos caras de un *oscillum* exhumado recientemente en la tercera fase de excavaciones en la Plaza de España de Écija). 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 ambigüedad. A Sileno, el preceptor de Dionisos, se le representa siempre con la faz de un viejo calvo y barbudo. Quizá esta figura, asociada también en numerosas ocasiones a disfraces y máscaras teatrales (que, por otro lado, se portaban en las procesiones báquicas), y que remiten simbólicamente a la Comedia, fuera la que estuviera en la mente del autor o la del comendario del pavimento, que insistió, como podemos intuir del mosaico de la ménade de la habitación vecina, en utilizar la imaginaria 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.

Em relação aos paralelos formais que podem deduzir-se do painel central do mosaico que aqui apresentamos, é preciso reconhecer que só em três lugares do Império se localizaram motivos iconográficos de dupla leitura: são os casos dos mosaicos de Ascoli Piceno e de Populonia, na Península Itálica, e de Diekirch, no Luxemburgo, enquanto que para a Península Ibérica este constitui caso único.

Mosaico do “Triunfo de Baco” da Praça de Santiago

Local do achado

O mosaico foi localizado fortuitamente em 1977, no decurso de obras de cimentação num solar situado na praça de Santiago nº 1 (Lâm. 3,4). As suas dimensões (da parte escavada) são de 7,80 x 4,20 m. Originalmente, o mosaico teria cerca de 120 m².

Tema

Composição à base de círculos e octógonos côncavos, com diversas cenas figurativas, dispostas em torno de um medalhão central, o qual contém uma interessante representação do Triunfo de Baco.

Local que o mosaico decorava

Compartimento de uma *domus* da *colonia*.

Local de conservação actual do mosaico

Museu Histórico Municipal de Écija.

Data do mosaico

Segunda metade do século II d.C.

Descrição e estudo

A partir do pedaço de mosaico recuperado na escavação arqueológica desenvolvida em 1977, que se pode estimar em cerca de 25% da

En relación con los paralelos formales que pueden aducirse para el cuadro central del mosaico que aquí presentamos, es preciso reconocer que sólo en tres lugares del Imperio se han localizado motivos iconográficos de doble lectura: son los casos de los mosaicos de Ascoli Piceno y de Populonia, en la Península Itálica, y de Diekirch, en Luxemburgo, mientras que para la Península Ibérica constituye un caso único.

Mosaico del ‘Triunfo de Baco’ de la Plaza de Santiago

Lugar de descubrimiento

El mosaico fue localizado fortuitamente en 1977, en el transcurso de las obras de cimentación de un inmueble de nueva planta, en un solar situado en la plaza de Santiago nº 1 (Lám. 3,4). Sus dimensiones (excavadas) son de 7,80 x 4,20 m. Originalmente, el mosaico alcanzaría aproximadamente una extensión de 120 m².

Tema

Composición a base de círculos y octógonos cóncavos, con diversas escenas figurativas, dispuestas en torno a un gran medallón central, en el que se contiene una interesante representación del Triunfo de Baco.

Lugar que decoraba el mosaico

Estancia de una *domus* de la *colonia*.

Lugar de conservación actual del mosaico

Museo Histórico Municipal de Écija.

Fecha del mosaico

Segunda mitad del Siglo II d.C.

Descripción y estudio

A partir de la porción de mosaico recuperada en la excavación arqueológica desarrollada en 1977, que se puede estimar aproximadamente



Lâm. 11: Vista geral do mosaico da Praça de Santiago/Vista de conjunto del mosaico de la Plaza de Santiago

sua superfície original, é possível reconstruir com bastante fiabilidade qual seria a sua distribuição global. O pavimento musivo articulava-se em função de um grande medalhão circular central, de quase dois metros de diâmetro, em torno do qual se dispunham oito círculos de menor tamanho – 0,66 m de diâmetro – quatro por cima daquele e quatro por baixo, doze semicírculos na união do tapete com a orla que o demarca, e vinte espaços octogonais e hexagonais de arestas curvas, decorados na sua maioria com figuras pertencentes ao *thiasos* ou cortejo dionisiaco. Na parte conservada do mosaico podem contemplar-se as seguintes cenas (Lám. 11):



Lám. 12: O Verão no mosaico da Praça de Santiago/El Verano en el mosaico de la Plaza de Santiago.

Dois círculos com as personificações do Verão (Lám. 12) e do Outono (Lám. 13), com os seus atributos característicos, foice e coroa de espigas, e cachos de uvas em ambos os lados da cabeça, respectivamente. A sua posição relativamente ao medalhão central leva a pensar que, por cima deste, se encontrariam a Primavera e o Inverno.

en un 25% de su superficie original, es posible reconstruir con bastante fiabilidad cuál sería su distribución global. El pavimento musivo se articularía en función de un gran medallón circular central, de casi 2 m. de diámetro, en torno al cual se dispondrían ocho círculos de menor tamaño – 0,66 m. de diámetro –, cuatro por encima de aquél y cuatro por debajo, doce semicírculos en la unión del tapiz con la orla que lo enmarca, y veinte espacios octogonales y hexagonales de aristas curvas, decorados en su mayoría con figuras pertenecientes al *thiasos* o cortejo dionisiaco. En la parte conservada del mosaico se pueden contemplar las siguientes escenas (Lám. 11):



Lám. 13: O Outono no mesmo mosaico/El Otoño en el mismo mosaico.

Dos círculos con las personificaciones del Verano (Lám. 12) y el Otoño (Lám. 13), con sus atributos característicos, hoz y corona de espigas, y racimos de uva a ambos lados de la cabeza, respectivamente. Su posición respecto al medallón central hace pensar que, por encima de éste, se encontrarían la Primavera y el Invierno.



Lám. 14: Sileno no mesmo mosaico/Sileno en el mismo mosaico.

Nos dois círculos da parte inferior representam-se as figuras de Sileno com parras na cabeça e associado a um *tympanon* ou pandeireta, e Pan com os característicos cornos e outra pandeireta báquica (Lâms. 14 e 15).

Nos três semicírculos do lado direito do mosaico aparecem outros tantos animais associados ao *thiasos* báquico: pantera, gazela e leão (Lám. 16 a-b).



Lám. 16 a-b: Pantera e gazela no mesmo mosaico/Pantera y gacela en el mismo mosaico.

Mais abaixo, nos dois hexágonos situados na união com a sanefa perimetral que enquadra o mosaico, observa-se, respectivamente, uma bacante praticamente nua, recostada sobre o seu lado esquerdo junto a um *kylix*, com o



Lám. 15: Pan no mesmo mosaico/Pan en el mismo mosaico.

En los dos círculos de la parte inferior se representan las figuras de Sileno con pámpanos en la cabeza y asociado a un *tympanon* o pandereeta, y Pan con los característicos cuernecillos y otra pandereeta báquica (Láms. 14 y 15).

En los tres semicírculos del costado derecho del mosaico aparecen otros tantos animales asociados al *thiasos* báquico: pantera, gacela y león (Lám. 16 a-b).



Más abajo, en los dos hexágonos situados en la unión con la cenefa perimetral que enmarca el mosaico, se observa respectivamente a una Bacante prácticamente desnuda, recostada sobre su lado izquierdo junto a un *kylix*, con el tirso



Lâm. 17: Bacante no mesmo mosaico/Bacante en el mismo mosaico.

tirso e uma pequena cratera (Lâm. 17), e um sátiro, com a *nebris* (pele de animal selvagem) ondulando sobre as costas e vertendo num vaso o *kantharos* que traz na mão direita (Lâm. 18).

Imediatamente por baixo do círculo central, aparece num novo hexágono Narciso sentado numa rocha, entre duas árvores, contemplando a sua imagem reflectida na água (Lâm. 19), composição bem documentada na pintura e musivária romanas que chegaram até aos nossos dias.



Lâm. 19: Narciso no mesmo mosaico/Narciso en el mismo mosaico.



Lâm. 18: Sátiro no mesmo mosaico/Sátiro en el mismo mosaico.

y una pequeña cratera (Lâm. 17), y a un sátiro, con la *nebris* (piel de animal salvaje) ondulando sobre la espalda y vertiendo en un vaso el *kantharos* que porta en la mano derecha (Lâm. 18).

Imediatamente por debajo del círculo central, aparece en un nuevo hexágono Narciso sentado en una roca, entre dos árboles, contemplando su imagen reflejada sobre la superficie del agua (Lâm. 19), composición bien documentada en la pintura y musivaria romanas que ha llegado hasta nuestros días.



Lâm.20 a: Leda e o cisne no mesmo mosaico/ Leda y el cisne en el mismo mosaico/ Lâm.20 b: Cástor no mesmo mosaico/ Cástor en el mismo mosaico.

Pode contemplar-se outra conhecida cena mitológica no octógono situado mais abaixo, em que se representa a princesa etólia Leda, rainha de Esparta, de pé e de costas, com um manto que apenas lhe cobre as pernas, no momento de ser possuída por Zeus transformado em cisne (Lâm. 20 a).

À sua direita encontramos um dos frutos dos amores de Leda com Zeus: o Dióscuro Castor, 'domador de cavalos' (o seu cognome na *Ilíada* e *Odisseia*), de pé, diante de um cavalo (Lâm. 20 b). A personagem aparece tocada com gorro cónico (*pileus*), parcialmente coberto com uma clâmide de cor vermelha lançada para a frente dos ombros e caindo pelas costas. Com a mão direita manobra uma lança e com a esquerda parece agarrar as rédeas do cavalo. Note-se que sobre a cabeça de Castor aparece a estrela, em vermelho e amarelo, que o identifica como imortal filho de Zeus.

Mais acima muda a orientação da cena, contida também, como as anteriores, num octógono, no qual aparece Orfeu tocado com um gorro frígio, de pé entre as árvores, tocando a lira e acompanhado por uma figura feminina, provavelmente uma ninfa (Eurídice?) representada de costas sentada sobre uma rocha (Lâm. 21).

Com a mesma orientação que a composição anterior, encontramos mais acima parte de um hexágono em que pode reconhecer-se uma cena marinha fragmentária, da qual só se vê a cauda de um animal marinho cavalgado por um Amor nu.

Sem dúvida que o mais interessante e original

Se puede contemplar otra conocida escena mitológica en el octógono situado más abajo, en el que se representa a la princesa etolia Leda, reina de Esparta, estante y de espaldas, con un manto que apenas le cubre las piernas, en el momento de ser poseída por Zeus transformado en cisne (Lâm. 20 a).

A su derecha encontramos a uno de los frutos de los amores de Leda con Zeus: el Dióscuro Cástor, "domador de caballos" (su sobrenombre en la *Ilíada* y la *Odissea*), en pie, delante de un caballo (Lâm. 20 b). El personaje aparece tocado con gorro cónico (*pileus*), parcialmente cubierto con una clâmide de color rojo echada por delante de los hombros y dejada caer por la espalda. Con la mano derecha sujeta una lanza y con la izquierda parece agarrar las riendas del caballo. Nótese que sobre la cabeza de Cástor aparece la estrella, en rojo y amarillo, que le identifica como inmortal hijo de Zeus.

Más arriba cambia la orientación de la escena, contenida también, como las dos anteriores, en un octógono, en el que aparece Orfeo tocado con un gorro frígio, estante entre dos árboles, tocando la lira y acompañado por una figura femenina, probablemente una ninfa (¿Eurídice?) representada de espaldas sentada sobre una roca (Lâm. 21).

Con la misma orientación que la composición anterior, más arriba encontramos parte de un hexágono en el que puede reconocerse una escena marina fragmentaria, de la que solamente se aprecia la cola de un animal marino sobre el que cabalga un amorcillo desnudo.

Sin duda, lo más interesante y original de este



Lâm. 21: Orfeo no mesmo mosaico/Orfeo en el mismo mosaico.

deste mosaico é a imagem contida no medalhão central, uma interessantíssima representação do Triunfo de Baco (Lâm. 22), que mostra o deus de frente sobre um carro puxado por duas parelhas formadas respectivamente por um centauro e uma centaureta, que correm a galope, em atitude quase derrapante, vistos em perspectiva frontal. No grupo da esquerda, o centauro traz um *tympanon*, enquanto que a centaureta, com as costas cobertas com manto de cor azul e uma faixa transversal sobre os seios, verte o *rython* que leva na mão esquerda sobre uma pátera que segura na mão contrária. No grupo da direita, por seu lado, a centaureta, neste caso situada no lado exterior, vestida como a anterior, levanta os braços tocando o que parecem ser uns crótalos, enquanto que o centauro, barbado, levanta o braço direito sobre a sua cabeça, segurando a lira. Entre ambas as parelhas pode ver-se com nitidez o tirante, que serve de eixo ao esquema compositivo, a *statera* (varal do carro) e a caixa

mosaico es la imagen contenida en el medallón central, una interesantísima representación del Triunfo de Baco (Lâm. 22), que muestra al dios de frente sobre un carro tirado por dos parejas formadas respectivamente por un centauro y una centauresa, que corren al galope, en actitud casi rampante, vistos en perspectiva frontal. En el grupo de la izquierda, el centauro porta un *tympanon*, mientras que la centauresa, con la espalda cubierta con manto de color azul y una cinta transversal sobre los senos, vierte el *rython* que lleva en la mano izquierda sobre una pátera que sostiene en la mano contraria. En el grupo de la derecha, por su parte, la centauresa, en este caso situada en el lado exterior, vestida como la anterior, levanta los brazos tocando lo que parecen ser unos crótalos, mientras que el centauro, barbado, levanta el brazo derecho sobre su cabeza, portando la lira. Entre ambas parejas puede verse con nitidez el tiro, que sirve de eje al esquema compositivo, la *statera* (lanza del carro)

recta do carro, onde está a figura do deus. Dioniso está aqui representado vestido com túnica branca cingida à cintura e manto de cor azul. A posição frontal do carro de Dioniso constitui uma iconografia desconhecida até ao momento na musivária hispânica, sendo também muito original a presença dos centauros puxando o carro em vez dos canónicos felinos.

y la caja recta del carro, en la que se halla la figura del dios. Dionisos está aquí representado vestido con túnica blanca ceñida a la cintura y manto de color azul. La posición frontal del carro de Dionisos constituye una iconografía desconocida hasta el momento en la musivaria hispana, siendo también muy original la presencia de los centauros tirando del carro en vez de los canónicos felinos.

De novo encontramos aqui um mosaico que se destaca tanto pela originalidade da sua composição, como pela técnica empregue na sua execução, com tesselas diminutas que dotam de um realismo quase pictórico as diferentes cenas,

De nuevo encontramos aquí un mosaico que destaca tanto por la originalidad de su composición, como por la técnica empleada en su ejecución, con teselas diminutas que dotan de un realismo casi pictórico a las diferentes



Lâm. 22: Triunfo de Baco no mesmo mosaico/Triunfo de Baco en el mismo mosaico.

nas quais se podem contemplar perspectivas bem conseguidas e jogos de sombras, para além de um rico colorido.

O Mosaico das Estações da Rua Miguel Cervantes

Local do achado

Rua Miguel de Cervantes, N.º 35 (plano 1,5), na parte sudeste da Praça de Espanha, em 2003, na sequência do acompanhamento arqueológico realizado ao construir-se um edifício. Arrancado e restaurado, a parte preservada mede 4,77 m máx. x 4,56 m máx.

Tema

Consta de uma faixa de enlace (zona mais externa do pavimento), uma composição geométrica de octógonos, uma sanefa integrada por motivos variados (elementos vegetais, animais e personagens) e, finalmente, na parte central, um quadro presidido presumivelmente pela personificação do Ano (*Annus* em latim ou *Aiôn* em grego) elevado por duas figuras femininas aladas, que está rodeado pela representação das quatro Estações – através de eros (amores) alados, frutos ou produtos agrícolas, quadrúpedes e aves – e pela dos quatro Ventos, mediante personagens masculinas de corpo inteiro.

Local que o mosaico decorava

Sala de recepção, na qual o senhor da casa (*dominus*) recebia os seus convidados.

Local de conservação actual do mosaico

Museu Histórico Municipal de Écija.

Data do mosaico

Segunda metade do século II d.C.

escenas, en las que se pueden contemplar conseguidas perspectivas y juegos de sombras, además de un rico colorido.

El Mosaico de las Estaciones de la Calle Miguel de Cervantes

Lugar de descubrimiento

Calle Miguel de Cervantes, N.º 35 (plano 1, 5), al sudeste de la plaza de España, en 2003, como consecuencia de la vigilancia arqueológica realizada al construir un edificio de nueva planta. Arrancado y restaurado, la parte preservada mide 4,77 m máx. x 4,56 m máx.

Tema

Consta de una banda de enlace (zona más externa del pavimento), una composición geométrica de octógonos, una cenefa integrada por motivos variados (elementos vegetales, animales y personajes) y, finalmente, en la parte central, un cuadro presidido presumiblemente por la personificación del Año (el *Annus* latino o el *Aiôn* griego) elevado por dos figuras femininas aladas, que está rodeado por la representación de las cuatro Estaciones, a través de erotes (amorcillos) alados, frutos o productos agrícolas, cuadrúpedos y aves, y la de los cuatro Vientos, mediante personajes masculinos de cuerpo entero.

Lugar que decoraba el mosaico

Sala de recepción, en la que el señor de la casa (*dominus*) recibía a sus invitados.

Lugar de conservación actual del mosaico

Museo Histórico Municipal de Écija.

Fecha del mosaico

Segunda mitad del Siglo II d.C.



Lâm. 23: Vista geral do mosaico da Rua Cervantes, in situ/Vista de conjunto del mosaico de la calle Cervantes, in situ.

Descrição e estudo (Lâm. 23)

– A faixa de enlace.

É formada por tesselas de cor negra azulada.

– A composição geométrica de octógonos.

Este esquema estende-se pelos quatro lados. Em três deles consiste numa linha de octógonos irregulares adjacentes e de pares de semi-octógonos irregulares secantes, traçados a branco, sobre um fundo de cor ocre, que determinam hexágonos oblongos e quadrados sobre a ponta. No restante, que no seu contexto original correspondia ao lado

Descripción y estudio (Lâm. 23)

– La banda de enlace.

Está formada por teselas de color negro azulado.

– La composición geométrica de octógonos.

Este esquema se extiende por los cuatro lados. En tres de ellos consiste en una línea de octógonos irregulares adyacentes y de pares de semioctógonos irregulares secantes, trazados en blanco, sobre un fondo de color ocre, que determinan hexágonos oblongos y cuadrados sobre la punta. En el restante, que en su contexto original correspondía



Lâm. 24: Pormenor do bordo do mesmo mosaico/Detalle del borde del mismo mosaico.

oriental (zona inferior, segundo a montagem actual), o desenho adquire um maior desenvolvimento, de maneira a conformar uma composição ortogonal de octógonos irregulares secantes e adjacentes pelos lados maiores, com silhueta em branco sobre fundo de tonalidade ocre.

– **A sanefa integrada por motivos variados (Lâm. 24).**

Após diversas marcas lineares, colocou-se, nos quatro lados, uma faixa onde se desenharam, sobre um fundo branco e de maneira ininterrupta, figuras. Os elementos vegetais incluem grandes flores de lotus, assim como ornamentos lobulados que originam talos enrolados terminados em caules trífidos, motivos piriformes ou florões. Os animais representados são felinos (tigres ou panteras), dos quais só se desenhou a cabeça, vista de frente, e cisnes, dispostos aos pares e em perfil, com as asas desdobradas e entretidos a debicar as grandes flores de lotus. A representação de cabeças masculinas completa a decoração. As que se encontram situadas nos cantos representam seres maduros, com barba e bigodes, toucadas com um capacete

al costado oriental (zona inferior, según el montaje actual), el bosquejo adquire un mayor desarrollo, de manera que conforma una composición ortogonal de octógonos irregulares secantes y adyacentes por los lados largos, silueteados en blanco, sobre un fondo de tonalidad ocre.

– **La cenefa integrada por motivos variados (Lâm. 24).**

Tras diversos marcos lineales, se ha emplazado, por los cuatro lados, una banda, en la que se ha plasmado, sobre un fondo blanco y de una manera ininterrumpida, figuración. Los elementos vegetales incluyen grandes lotos, así como ornamentos lobulados que originan tallos con roleos, terminados en cálices trífidos, motivos piriformes o florones. Los animales representados son felinos (tigres o panteras), de los que solamente se ha diseñado su cabeza, vista de frente, y cisnes, dispuestos por parejas y en perfil, con las alas desplegadas y ocupados en picotear los grandes lotos. Completa la decoración la plasmación de testas masculinas. Las ubicadas en las esquinas representan a seres maduros, con barba y bigotes, tocados



Lâm. 25: Parte central do mesmo mosaico/Parte central del mismo mosaico.

rematado por pequenas protuberâncias e um par de asas. As que ocupam os pontos médios dos lados são, em contrapartida, rostos de aparência juvenil, providos de abundante cabeleira que assoma por debaixo do gorro frígio que possuem. A gama cromática das figuras desta orla, muito rica em tons, produz um grande efeito visual.

– **A parte central (Lâm. 25)**

Trata-se de uma composição quadrada, que mede aproximadamente 2,50 x 2,50 m, cujas divisões internas foram realizadas através de uma trança de dois cordões. Este elemento distribuidor determina um octógono côncavo,

mediante un casco rematado por pequeñas protuberancias y un par de alas. Las emplazadas en los puntos medios de los lados son, en cambio, rostros de apariencia juvenil, provistos de abundante cabellera que asoma por debajo del gorro frigio que llevan. La gama cromática de las figuras de esta orla, muy rica en matices, produce un gran efecto visual.

– **La parte central (Lâm. 25)**

Se trata de una composición cuadrada, que mide aproximadamente 2,50 x 2,50 m, cuyas divisiones internas han sido realizadas a través de una trenza de dos cabos. Este elemento distribuidor determina un octógono cóncavo,



Lám. 26: Detalhe do painel central figurado do mesmo mosaico/Detalle del cuadro figurado central del mismo mosaico.

disposto ao centro, rodeado por quatro rectângulos adjacentes de lados curvilíneos, que são tangentes a oito semicírculos laterais e não contíguos. Cada um dos espaços originados por esta trama contém um motivo figurativo policromo disposto sobre um fundo esbranquiçado.

Na superfície octogonal central representou-se uma personagem masculina, desenhada a três quartos e sentada num banco de madeira (Lám. 26). Veste um manto que, recolhido no seu antebraço esquerdo, desce pelas costas e cobre-lhe as pernas, deixando a descoberto o tronco, o braço direito e os pés. Entre os seus cabelos dispuseram-se algumas flores

dispuesto en el centro, rodeado por cuatro rectángulos adyacentes de lados curvilíneos, que son tangentes a ocho semicírculos laterales y no contiguos. Cada uno de los espacios originados por esta trama contiene algún motivo figurativo policromo dispuesto sobre un fondo blanquecino.

En la superficie octogonal central se ha representado un personaje masculino, plasmado en tres cuartos y sentado sobre un banco de madera (Lám. 26). Viste un manto que, recogido en su antebrazo izquierdo, descende por la espalda y le cubre ambas piernas, pero deja al descubierto el torso, el brazo derecho y los pies. Entre sus cabellos se han dispuesto algunas

e folhas. Com a mão esquerda segura um ramo, seguramente de oliveira. Sobre o braço direito repousa uma cornucópia, de onde sobressaem alguns frutos. Trata-se, provavelmente, de uma representação do Ano (*Annus* ou *Aiôn*), que é elevado pelas figuras femininas aladas que o flanqueiam. Estas, mostradas a três quartos e de pé, vestem grandes mantos que deixam a nu a maior parte dos seus corpos. Os seus cabelos estão adornados com algumas pequenas flores e folhas. Cada uma delas segura uma palma. Esta cena era visível a partir do lado oriental, ou seja, do lado oposto a quem acedia ao compartimento, constituindo a parte visível pelos hóspedes que estivessem no leito de honra (*summus lectus*).

Em cada um dos cantos dispôs-se um eros alado, de pé, caracterizado com alguns atributos. Trata-se da personificação das quatro Estações, que constitui um tema que, durante a Antiguidade, gozou de grande êxito. A tipologia mais usual para a sua representação em mosaico é, de forma diferente, aquela em que as Estações são representadas por meio de bustos femininos (por vezes, no caso do Outono, trata-se de um busto masculino). Neste pavimento seguiu-se, pois, uma forma iconográfica que, dentro da musivária, é pouco frequente. O Amor, correspondente ao Inverno, muito deteriorado, está situado – segundo a montagem actual – no ângulo superior esquerdo e, de acordo com o sentido oposto ao dos ponteiros do relógio, dispuseram-se os que alegorizam as restantes Estações (o que alude ao Outono perdeu-se praticamente todo). Os atributos que trazem são os seguintes: um junco que simboliza o

floreillas y hojas. Con su mano izquierda sostiene una rama, seguramente de olivo. Sobre su brazo diestro reposa una cornucopia, de la que sobresalen algunos frutos. Se trata, probablemente, de una representación del Año (*Annus* o *Aiôn*), que es ascendido por las dos figuras femeninas aladas que lo flanquean. Éstas, mostradas en perspectiva de tres cuartos y en postura erguida, visten sendos mantos que dejan al desnudo la mayor parte de sus cuerpos. Su pelo está adornado con algunas pequeñas flores y hojas. Cada una de ellas sostiene una palma. Esta escena era legible desde el costado oriental, es decir, desde el lado opuesto al acceso a la estancia que decoraba, que constituía el registro visible por los invitados colocados en el lecho de honor (*summus lectus*).

En cada una de las esquinas se ha dispuesto un erote alado, en pie, caracterizado con algunos atributos. Se trata de la personificación de las cuatro Estaciones, que constituye un tema que, durante la Antigüedad, gozó de un gran éxito. La tipología más usual para su representación en mosaico es, con diferencia, aquella en que las Estaciones han sido plasmadas mediante bustos femeninos (a veces, en relación con el Otoño, se trata de un busto masculino). En este pavimento se ha seguido, pues, una fórmula iconográfica que, dentro de la musivaria, es poco frecuente. El amorcillo correspondiente al Invierno, muy deteriorado, está emplazado – según el montaje actual – en el ángulo superior izquierdo y, de acuerdo con el sentido contrario al de las agujas del reloj, se han dispuesto los que alegorizan las restantes Estaciones (el que alude al Otoño se ha perdido prácticamente del todo). Los atributos que llevan son los siguientes: un junco para el

Inverno; um cajado (*pedum*), um cesto repleto de pequenas flores e uma coroa confeccionada com estes elementos vegetais para o que diz respeito à Primavera; uma foice e várias espigas para o que se refere ao Verão.

Nos painéis situados em torno de cada um dos eros colocaram-se motivos próprios de cada um dos períodos respectivos do ano, consistindo em frutos ou produtos agrícolas que transbordam das taças que os contêm, quadrúpedes e aves: azeitonas, um javali e dois patos em relação ao Inverno; flores, um touro, uma andorinha e uma pomba para a Primavera, espigas de trigo, um leão, uma perdiz e um abelharuco respeitante ao Verão; cachos de uvas para o Outono (o quadrúpede correspondente a este período está completamente perdido e das aves que se representaram somente se conservam umas poucas tesselas pertencentes possivelmente à cauda de uma delas).

Nos quatro espaços restantes dispuseram-se grandes personagens masculinos de corpo inteiro, que devem identificar-se com as personificações dos Ventos, isto é, Euro, Noto, Zéfiro e Bóreas associados com o Este, Sul, Oeste e Norte, respectivamente. Cada um deles leva um manto que, a partir das costas, cai sobre ambos os lados, deixando os corpos desnudados, e sopram num búzio que seguram na mão. Apesar da representação dos Ventos ser relativamente frequente no mosaico romano, a tipologia aqui empregue não é a habitual. O modelo utilizado na maioria dos pavimentos é aquele em que os ventos são representados através de bustos ou cabeças, à maneira do que sucede, por exemplo, no mosaico oceânico de Faro.

que simboliza el Invierno; un cayado (*pedum*), un cesto repleto de pequeñas flores y una corona confeccionada con estos elementos vegetales para el relativo a la Primavera; una hoz y varias espigas para el que se refiere al Verano.

En los paneles situados alrededor de cada uno de los eros se han ubicado motivos propios de cada uno de los períodos del año respectivos, consistentes en frutos o productos agrícolas que rebosan de las copas que los contienen, cuadrúpedos y aves: aceitunas, un jabalí y dos patos en relación con el Invierno; florecillas, un toro, una golondrina y una paloma para la Primavera; espigas de trigo, un león, una perdiz y un abejaruco con respecto al Verano; racimos de uva en relación con el Otoño (el cuadrúpede correspondiente a este período está perdido por completo y de las aves que se representaron solamente se conservan unas pocas teselas pertenecientes posiblemente a la cola de una de ellas).

En los cuatro espacios restantes se han dispuesto sendos personajes masculinos de cuerpo entero, que deben identificarse con las personificaciones de los Vientos, esto es, Euro, Noto, Céforo y Bóreas, asociados con el este, sur, oeste y norte, respectivamente. Cada uno de ellos lleva un manto que, desde la espalda, descende por ambos laterales, dejando los cuerpos al desnudo, y sopla una caracola que sostiene en la mano. A pesar de que la representación de los Vientos es relativamente frecuente en el mosaico romano, la tipología aquí empleada no es la usual. El modelo utilizado en la mayoría de los pavimentos es aquél en que los Vientos se hallan plasmados a través de bustos o cabezas, a la manera de lo que sucede, por ejemplo, en el mosaico oceánico de Faro.

Este mosaico écijano é de uma grande qualidade, devido à perícia demonstrada pelos artesãos que o executaram. A trama que se emprega é inspirada na pintura dos tectos de similar composição geométrica e distingue-se dos outros mosaicos encontrados até hoje em Écija pela sua marca de carácter itálico, adrianeio, neoclássico. Por conseguinte, do ponto de vista estilístico, trata-se de uma peça excepcional. Por outro lado, a sua iconografia está relacionada com o passar harmónico do tempo e encerra conotações vinculáveis com o trazer felicidade e prosperidade aos habitantes da casa onde ele estava colocado.

MOSAICOS DE NIEBLA/ILIPLA E TEJADA LA NUEVA/ITUCI CONSERVADOS NO MUSEU PROVINCIAL DE HUELVA

Dentro do contexto bético, o território onubense não se destaca propriamente pelo registo de manifestações musivárias na mesma magnitude que em outros pontos da actual Andaluzia, casos de *Astigi*, *Italica* ou *Corduba*.

Actualmente dispomos em Huelva de cinco mosaicos fragmentados, com diferentes estados de conservação (para além de fragmentos menores e restos de tesselas em vários lugares), e que estão depositados nos fundos do Museu Provincial além de outro incrustado num edifício actual em Santa Olalla del Cala. Quatro deles procedem da cidade de *Ilipla*/Niebla e o quinto de uma *villa rustica* situada nas imediações do núcleo de *Ituci*/Tejada la Nueva, muito próximo do anterior (Lâm. 27). Ambos os lugares estavam na via que unia a foz do rio *Anas*/Guadiana com a capital da

Este mosaico ecijano es de una gran calidad, como consecuencia de la perícia demostrada por parte de los artesanos que lo ejecutaron. La trama empleada se inspira en la pintura de techos de composición geométrica similar y se diferencia de los otros mosaicos encontrados hasta hoy día en Écija por su marcado carácter itálico, adrianeio, neoclássico. Por consiguiente, desde el punto de vista estilístico, se trata de una pieza excepcional. Por otro lado, su iconografía está relacionada con el transcurrir armónico del tiempo y encierra unas connotaciones vinculables con el aporte de felicidad y prosperidad para los habitantes de la casa donde fue colocado.

MOSAICOS DE NIEBLA/ILIPLA Y TEJADA LA NUEVA/ITUCI CONSERVADOS EN EL MUSEO PROVINCIAL DE HUELVA

Dentro del contexto bético, el territorio onubense no destaca precisamente por el registro de manifestaciones musivarias en la misma magnitud que otros puntos de la actual geografía andaluza, casos de *Astigi*, *Italica* o *Corduba*.

Actualmente disponemos en Huelva de cinco mosaicos fragmentados en diferente estado de conservación (además de fragmentos menores y de restos de teselas en varios lugares) y que están depositados en los fondos del Museo Provincial además de otro empotrado en un edificio actual en Santa Olalla del Cala. Cuatro de ellos proceden de la ciudad de *Ilipla*/Niebla y el quinto de una *villa rustica* situada en las inmediaciones del núcleo de *Ituci*/Tejada la Nueva, muy cercano al anterior. Ambos lugares fueron incluidos dentro de la vía que unía la desembocadura del río *Anas*/Guadiana con la capital de la *Lusitania*, *Augusta*

Lusitânia, *Augusta Emerita/Mérida*. Apresentam-se dois dos mosaicos de Niebla e o documentado em Tejada la Nueva.

Mosaicos de Niebla/Ilipla

O conjunto Histórico-Artístico de Niebla situa-se a uns 30 km de Huelva, no centro da campina meridional da chamada 'Tierra Llana'. Com a romanização, *Ilipla* adquirirá o carácter de *mansio* (etapa viária) na via que unia a foz do Guadiana a *Hispalis* e a *Augusta Emerita*. Cunhou moeda e, do ponto de vista de infra-estruturas, é de destacar a construção de duas muralhas entre a época republicana e o século II d.C., tal como uma ponte sobre o rio Tinto e um aqueduto (Boca del Lobo) para o abastecimento de água à cidade. Desde então o núcleo sofreu uma ocupação ininterrupta até à actualidade.

Os quatro mosaicos achados aqui procedem todos de uma intervenção arqueológica realizada entre os finais dos anos setenta e inícios dos oitenta do século passado, na zona conhecida como "Puerta de Sevilla", que proporcionou uma sequência estratigráfica compreendida entre os séculos VII-V a.C. e II-III d.C. No que diz respeito ao período romano (Nível II), documentaram-se restos de habitações com pavimentos, alguns deles de mosaico, datados de um modo global entre os finais do século II e inícios do III d.C. de acordo com o registo cerâmico – algumas formas de cerâmica de *terra sigillata* Africana D – e estratigráfico geral. (Belém e Escacena, 1990).

Globalmente, e do ponto de vista estilístico, a técnica da bicromia empregue nestes mosaicos é de clara origem itálica. Magnificamente

Emerita/Mérida. Presentamos en esta guía (Lám. 27) dos de los mosaicos de Niebla y el documentado en Tejada la Nueva.

Mosaicos de Niebla/Ilipla

El conjunto Histórico-Artístico de Niebla se sitúa a unos 30 km. de Huelva en el centro de la campiña meridional de la Tierra Llana. Con la romanización *Ilipla* adquirirá el carácter de *mansio* (etapa) en la calzada que unía la desembocadura del Guadiana con *Hispalis* y con *Augusta Emerita*. Acuñó monedas y desde el punto de vista de las infraestructuras destaca la construcción de dos murallas entre época republicana y el Siglo II d.C. así como de un puente sobre el río Tinto y un acueducto (Boca del Lobo) para el suministro de agua a la ciudad. A partir de ahí el núcleo presenta una ocupación ininterrumpida hasta la actualidad.

En cuanto a los cuatro mosaicos hallados aquí, todos proceden de una intervención arqueológica realizada entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta de la pasada centuria en la zona conocida como "Puerta de Sevilla", que proporcionó una secuencia estratigráfica comprendida entre los Siglos VII-V a.C. y II-III d.C. Con respecto al período romano (Nivel II), se documentaron restos de habitaciones pavimentadas, algunas de ellas con mosaicos, datadas de modo global entre fines del Siglo II y comienzos del III d.C. en función del registro cerámico – algunas formas de cerámica *sigillata* Africana D – y estratigráfico general. (Belém y Escacena, 1990).

Globalmente y desde un punto de vista estilístico, la técnica de la bicromía empleada en estos mosaicos es de claro origen itálico.

ilustrada em Roma e Óstia, conheceu uma difusão limitada fora de Roma, graças a algumas oficinas de mosaístas itinerantes que formaram discípulos em capitais provinciais do Império. A sua utilização corresponde sempre a uma escassez de materiais pétreos disponíveis (de facto os calcários brancos e negros são as cores disponíveis em todo o lado), e também à necessidade de cobrir rapidamente amplas superfícies, com maior ou menor sentido estético. No mosaico N° 2 de Niebla, uma oficina local teve grande dificuldade em realizar os temas figurativos. Deve-se sublinhar que a Bética, de romanização precoce, oferece vários exemplos desta técnica, sobretudo nos primeiros séculos da Era cristã, e, curiosamente, de novo no século IV, na capital emeritense.

Magnificamente ilustrada en Roma y en Ostia, conoció una difusión limitada fuera de Roma, gracias a unos talleres de mosaístas itinerantes que formaron discípulos en capitales provinciales del Imperio. Su empleo siempre corresponde a la escasez de materiales pétreos disponibles, de hecho, los calcáreos blancos y negros son los colores disponibles en todas partes, y también a la necesidad de cubrir rápidamente amplias superficies, con mayor o menor sentido estético. En el mosaico N° 2 de Niebla, un taller local afrontó a duras penas los temas figurados. Hay que subrayar que la Bética, de temprana romanización, ofrece varios ejemplos de esta técnica, sobre todo en los primeros siglos de la era, y, curiosamente, de nuevo en el Siglo IV, en la capital emeritense.



Lám. 27: Mapa da localização de Niebla/Ilipla e de Tejada la Nueva/Ituci na província de Huelva/Mapa de situación de Niebla/Ilipla y de Tejada la Nueva/Ituci en la provincia de Huelva.

Mosaico Nº1

Local do achado

Apareceu durante a campanha de 1978 realizada na "Puerta de Sevilla", na quadrícula Nº 1 (Lâm. 28).

Dimensões do mosaico recém descoberto: aproximadamente 7,10 x 4,25 m.

Dimensões actuais, nos fundos do Museu de Huelva: três fragmentos de 3,80 x 1,60, 4,20 x 0,70 e 1,05 x 0,70 m.

Tema

Cuadrículado de bandas traçadas com quadrado de intersecção preenchido com um quadrado côncavo sobre o vértice e losango inscrito nos retângulos. Nos dois lados menores corre uma sanefa diferente: uma com folhagem com folhas de hédere na extremidade; outra com uma banda com aparelho isódomo regular a negro sobre fundo branco.

Local que o mosaico decorava

As dimensões do compartimento não permitem determinar a sua função precisa.

Local de conservação actual do mosaico

Fondos do Museu Provincial de Huelva.

Data do mosaico

Pelos dados estratigráficos pensamos situar-se entre finais do século II e princípios do III d.C.

Descrição e estudo

O pavimento é constituído com tesselas pétreas de 1 cm de lado.

Os quadrados da composição são todos eles de tamanho idêntico e constam de 5 x 8 filas (Lâms.29 e 30).

Este reticulado é característico de várias regiões

Mosaico Nº 1

Lugar de su descubrimiento

Apareció durante la campaña de 1978 realizada en la "Puerta de Sevilla", en la Cuadrícula Nº 1 (Lám. 28).

Dimensiones del mosaico recién descubierto: aproximadamente: 7,10 x 4,25 m.

Dimensiones actuales, en los fondos del museo de Huelva: tres fragmentos de 3,80 x 1,60, 4,20 x 0,70 y 1,05 x 0,70 m.

Tema

Cuadrículado de bandas trazadas con cuadrado de intersección recargado con un cuadrado cóncavo sobre la punta y rombo inscrito en los rectángulos. En los dos lados menores corre una cenefa distinta: un follaje con hojas de hiedra en la extremidad / una banda con aparejo isódomo regular en negro sobre fondo blanco.

Lugar que decoraba el mosaico

Las dimensiones de la estancia no permiten determinar su función precisa.

Lugar de conservación actual del mosaico

Fondos del Museo Provincial de Huelva.

Fecha del mosaico

Por los datos de la estratigrafía nos hallamos entre fines del Siglo II y principios del III d.C.

Descripción y estudio

El pavimento está realizado con teselas pétreas de 1 cm. de lado.

Los cuadrados de la composición son todos ellos de idéntico tamaño y constan de 5 x 8 filas (Lâms. 29 y 30).

Este reticulado es característico de varias



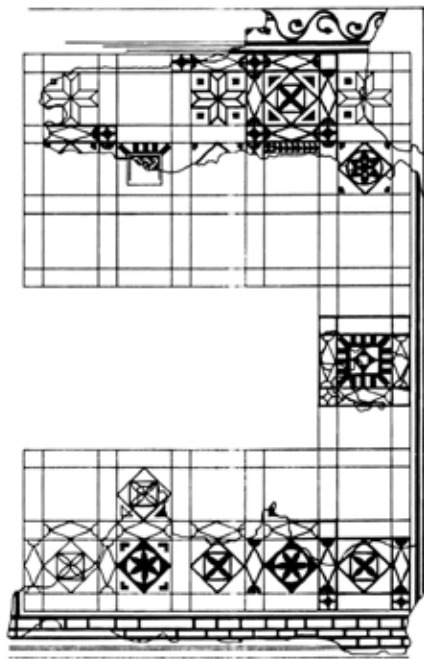
Lâm. 28: Mosaico Nº1 de Niebla/Ilipla no seu contexto/Mosaico Nº1 de Niebla/Ilipla en su contexto.

do Império, fundamentalmente de Itália e da Gália. A composição assemelha-se a um dos mosaicos da Casa do Mitreo de Mérida (CME, I, págs. 39-40) e a vários da Casa dos Repuxos de

regiones del Imperio, fundamentalmente de Italia y de Galia. La composición se asemeja a uno de los mosaicos de la Casa del Mitreo de Mérida, (CME, I, págs. 39-40) y a varios de la



Lâm. 29: Detalhe do mesmo mosaico/Detalle del mismo mosaico.



Lâm. 30: Desenho da composição do mesmo mosaico/Dibujo de la composición esquema del mismo mosaico.

Conimbriga (CMRP, I).

Os retângulos são decorados com duplas peltas negras de cada lado de um losango e um quadrado côncavo negro nas esquinas.

Nos grandes quadrados representam-se vários motivos geométricos alternados, segundo o que se pode apreciar na parte conservada do mosaico, em filas alinhadas:

- Uma sucessão regular de quadrados sobre vértice onde se inscreve outro quadrado similar ou de um círculo branco, com rosetas negras de quatro ou seis pontas;
- Uma sanefa constituída por uma linha reversível de torres (*Le décor*, I, Lâ. 96, c), de cores opostas, em redor de um quadrado branco onde se inscrevem outros dois, também de cores opostas;

Casa dos Repuxos de Conimbriga (CMRP, I).

Los rectángulos están decorados con dobles peltas negras a cada lado de un rombo inscrito y un cuadrado cóncavo negro en las esquinas.

En los grandes cuadrados se representan varios motivos geométricos alternados, según lo que se puede apreciar en la parte conservada del mosaico, en sendas filas:

- una sucesión regular de cuadrados sobre la punta inscritos recargados de otro cuadrado similar o de un círculo blanco, con rosetas negras de cuatro o seis puntas;
- una cenefa constituída de una línea reversible de torres (*Le décor*, I, Lâ. 96, c), en oposición de colores, alrededor de un cuadrado blanco inscrito, recargado de otros dos, también en oposición de colores;

- Um quadrado sobre vértice, com “chevrons” negros nas esquinas, carregado de um círculo com roseta de seis pontas; uma sanefa de espinhas rectilíneas curtas, de cores opostas; uma sanefa constituída por uma linha reversível de torres, de cores opostas, em torno de um quadrado com um entrançado múltiplo;
- Uma estrela de oito losangos com pequenos quadrados negros nas esquinas; um quadrado, com triângulo negro nos cantos, carregado de outro com uma roseta negra de quatro folhas. As estrelas de oito losangos são um motivo muito comum na musivária romana.

- un cuadrado sobre la punta, con chevrons negros en las esquinas, recargado de un círculo con roseta de seis puntas; una cenefa de espinas rectilíneas cortas, en oposición de colores; una cenefa constituída de una línea reversible de torres, en oposición de colores, alrededor de un cuadrado con un trenzado múltiplo;
- una estrella de ochos rombos con pequeños cuadrados negros en las esquinas; un cuadrado inscrito, con triángulo negro en las enjutas, recargado de otro con una roseta negra de cuatro hojas. Las estrellas de ochos rombos son un motivo muy común en la musivaria romana.

Mosaico Nº 2

Local do achado

Apareceu durante a campanha de 1979, também na “Puerta de Sevilla”, na Cuadrícula Nº 8 (Lâm. 31).

Dimensões:

5,43 x 5,43 m. Actualmente encontra-se dividido em sete fragmentos de diversas dimensões, localizados em diferentes compartimentos do Museu Provincial de Huelva (Lâms. 31 e 32).

Tema

Tapete rectangular composto por nove painéis decorados com motivos geométricos, à excepção de dois deles que representam figuras humanas e vários animais. Na entrada, um painel rectangular decorado com tranças. Trata-se de um mosaico a preto e branco com algumas alternâncias de teselas de cor vermelha para fazer sobressair alguns detalhes.

Local que o mosaico decorava

A visão limitada do conjunto, devido ao espaço

Mosaico Nº 2

Lugar de su descubrimiento

Apareció durante la campaña de 1979, también en la “Puerta de Sevilla”, en la Cuadrícula Nº 8 (Lâm.31).

Dimensiones:

5,43 x 5,43 m. Actualmente se encuentra dividido en siete fragmentos de diversas medidas localizados en diferentes estancias del Museo Provincial de Huelva (Lâms. 31 y 32).

Tema

Tapiz rectangular compuesto de nueve paneles decorados con motivos geométricos, a excepción de dos de ellos que representan figuras humanas y varios animales. En el umbral, un panel rectangular decorado con trenzas. Se trata de un mosaico blanco y negro con algunas alternancias de teselas de color rojo para resaltar algunos detalles.

Lugar que decoraba el mosaico

La limitada visión del conjunto debido

posto a descoberto ser reduzido, impede precisar com exactidão a funcionalidade do compartimento que decorava: um *triclinium*?

Local de conservação actual do mosaico

Fondos do Museu Provincial de Huelva.

Recentemente terminaram-se as tarefas de restauro do mesmo.

Data do mosaico

Tanto a estratigrafia documentada como a análise iconográfica/estilística do pavimento permitiram datá-lo entre finais do século II e inícios do século III d.C.

Descrição e estudo

O exterior do mosaico está delimitado por um duplo friso negro corrido, mais largo na parte externa, atrás do qual se dispõe uma linha de fusos tangentes alternadamente horizontais e

al reducido espacio descubierto impide precisar con exactitud la funcionalidad de la estancia que decoraba: un *triclinium*?

Lugar de conservación actual del mosaico

Fondos del Museo Provincial de Huelva.

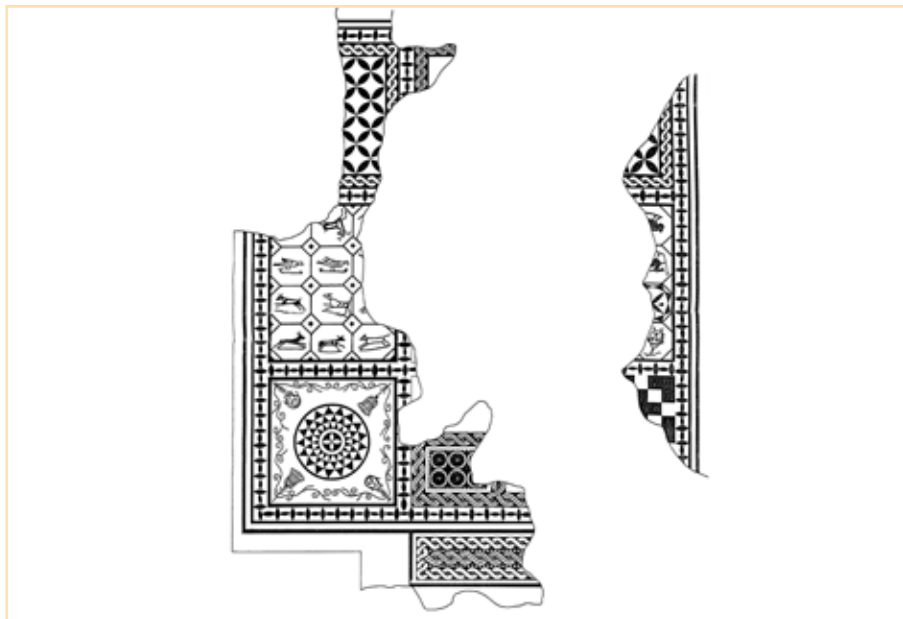
Recientemente han finalizado las tareas de restauración del mismo.

Fecha del mosaico

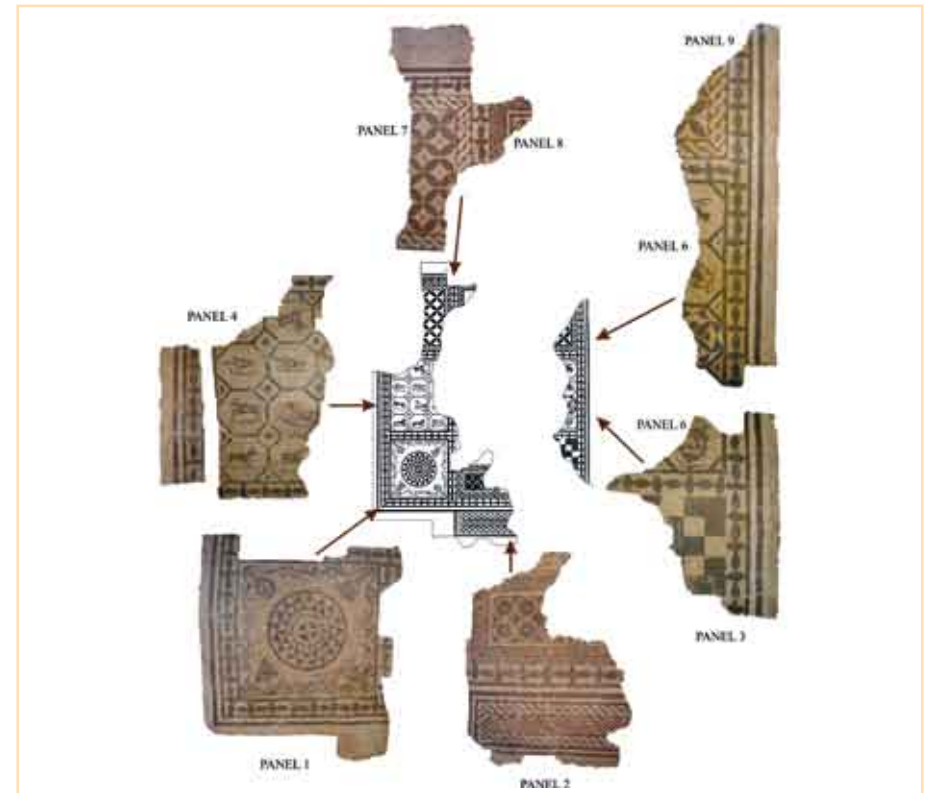
Tanto la estratigrafía documentada como el análisis iconográfico/estilístico del pavimento permiten fecharlo entre finales del Siglo II e inicios del Siglo III d.C.

Descripción y estudio

El exterior del mosaico está delimitado por un doble filete negro corrido, más ancho el exterior, tras el cual se dispone una línea de husos tangentes alternativamente horizontales y



Lâm.31: Desenho da composição do mosaico N°2 de Niebla /Ilipla/Dibujo de la composición del mosaico N°2 de Niebla /Ilipla.



Lâm. 32: Localização dos painéis 1-9 no esquema do mesmo mosaico/Situación de los paneles 1-9 en el esquema del mismo mosaico.

verticais, igualmente corrida em todo o conjunto. O interior da composição organizava-se num tabuleiro formado por nove painéis quadrados e rectangulares, separados entre si por faixas rectangulares decoradas com losangos e peltas. Tomando como ponto de partida a entrada da habitação, vamos apresentar os painéis numerados de 1 a 9, iniciando a numeração na parte esquerda e seguindo cada fila horizontal até ao fundo do compartimento (Lâm. 32).

O painel da entrada tem uma sanefa de uma trança de dois cordões em volta de outra similar no centro, com uma linha de tesselas vermelhas; um friso simples pontilhado rodeia

verticales, igualmente corrida en todo el conjunto. El interior de la composición se organiza en un tablero formado por nueve paneles cuadrados y rectangulares separados entre sí por bandas rectangulares decoradas con rombos y peltas. Tomando como punto de partida el umbral de la habitación, vamos a presentar los paneles numerados de 1 a 9, empezando la numeración en la parte izquierda y siguiendo cada fila horizontal hasta el fondo de la estancia (Lâm. 32).

El panel del umbral tiene una cenefa de trenza de dos cabos alrededor de otra similar en el centro, con una línea de teselas rojas; un filete simple punteado rodea la trenza central.



Lâm. 33: Detalhe do painel 1 do mesmo mosaico/Detalle del panel 1 del mismo mosaico.

a trança central. Todas se destacam sobre um fundo preto (Lâms. 31-33).

O painel nº 1 mostra um quadrado (aproximadamente) de 1,23 x 1,19 m, delimitado por um friso negro, cujo centro está ocupado por um escudo de triângulos de cores opostas (aqui com três filas de dezassete triângulos cada uma) e ao centro um círculo preto com uma roseta branca de quatro folhas (Lâm. 33). Nos espaços triangulares deixados pelo círculo inscrito no quadrado introduzem-se quatro motivos figurados, afrontados dois a dois na diagonal: duas crateras e duas efígies humanas, que se encontram unidas por um ramo de videira e que alternam com uma espiga nos ângulos. Cráteras e efígies humanas rematam as espigas.

O painel nº 2 organiza-se em quatro rectângulos



Lâm. 34: Detalhe do painel 2 do mesmo mosaico/Detalle del panel 2 del mismo mosaico.

Todas destacan sobre un fondo negro (Lâms. 31-33).

El panel nº 1 muestra un cuadrado (aproximadamente) de 1,23 x 1,19 m, delimitado por un filete negro, cuyo centro está ocupado por un escudo de triángulos en oposición de colores (aquí con tres hileras de diecisiete triángulos cada una) y al centro un círculo negro con una roseta blanca de cuatro hojas (Lâm. 33). En las enjutas se introducen cuatro motivos figurados enfrentados dos a dos en la diagonal: dos crateras y dos efígies humanas, que quedan unidas por un ramo de vid y que alternan con una espiga en los ángulos. Cráteras y efígies humanas rematan las espigas.

El panel nº 2 se organiza en cuatro rectángulos

emoldurados por uma trança de dois cordões. Destes apenas se conserva um, decorado por um rectângulo bordado com um friso denticulado. No seu interior, 3 x 2 círculos negros delimitados por um friso denticulado sobre fundo branco, mas os seis círculos destacam-se sobre um fundo negro (Lâm. 34).

O painel nº 3, do qual se conserva apenas um canto, apresenta um xadrez (Lâms. 35 e 37). As casas são preenchidas com um quadrado escalonado inscrito, de cores opostas – deixando entrever cruces de quatro “chevrons” de cores opostas, não contíguas (*Le décor*, I, Lâms. 116, c).

Os painéis nºs 4 (Lâm. 37), 5 e 6 que constituiriam a faixa central do conjunto, apresentam estados de conservação muito diferentes, já que enquanto os exteriores – nºs 4 e 6 – se mantêm relativamente completos, o central nº 5 desapareceu



Lâm. 35: Detalhe dos painéis 3 e 6 do mesmo mosaico/Detalle de los paneles 3 y 6 del mismo mosaico.

enmarcados por una trenza de dos cabos. De estos tan sólo se conserva uno, decorado por un rectángulo bordeado por un filete denticulado. En su interior, 3 x 2 círculos negros quedan delimitados por un filete denticulado sobre fondo blanco, destacando los seis círculos sobre un fondo negro (Lâm. 34).

El panel nº 3, del que se conserva apenas una esquina, presenta un damero (Lâms. 35 y 37). Las casillas están recargadas con un cuadro escalonado inscrito, en oposición de colores – dejando entrever cruces de cuatro chevrons en oposición de colores, no contiguas (*Le décor*, I, Lâms. 116, c).

Los paneles nºs 4 (Lâm. 37), 5, y 6 que conformarían la franja central del conjunto, presentan muy diferente estado de conservación, ya que mientras los exteriores – nºs 4 y 6 – se mantienen relativamente íntegros, el central nº 5 ha



Lâm. 36: Detalhe do painel 4 do mesmo mosaico/Detalle del panel 4 del mismo mosaico.



Lâm. 37: Detalhe dos painéis 6 e 9 do mesmo mosaico/Detalle de los paneles 6 y 9 del mismo mosaico.

completamente desde a época medieval, ao ter sido perfurado por uma lixeira de cronologia islâmica.

Os painéis nºs 4 e 6 (Lâms. 35-37) – com 1,57 m de lado – são formados por uma composição ortogonal de octógonos adjacentes formando quadrados (*Le décor*, I, Lâms. 167, a). Dentro dos octógonos incluem-se cenas de caça: um cervo, duas aves, uma lebre perseguida por um cão e uma cerva perseguida por outro cão (Lâm. 36). Os cães destacam-se por um marcado esquematismo no seu tratamento e por ressaltarem alguns detalhes através de tesselas de cor vermelha, como a língua e as coleiras. No painel nº 6 (Lâms. 35 e 36) conserva-se só o arranque dos quatro octógonos situados no limite do tapete onde, para além das representações de animais (um pato – silvestre? – de bico alargado e uma pantera), se alternam

desaparecido completamente desde época medieval al haber sido horadado por un basurero de época islámica.

Los paneles nºs 4 y 6 (Lâms. 35-37), – de 1,57 m de lado – están formados por una composición ortogonal de octógonos adyacentes formando cuadrados (*Le décor*, I, Lâms. 167, a). Dentro de los octógonos se incluyen escenas de caza: un ciervo, dos aves, una liebre perseguida por un perro y una cierva perseguida por otro perro (Lâm. 36). Los perros se destacan por un marcado esquematismo en su tratamiento y por resaltar algunos detalles mediante teselas de color rojo, casos de la lengua o los collares. En el panel nº 6 (Lâms. 35 y 36), que conserva tan sólo el arranque de los cuatro octógonos situados al límite del tapiz, además de las representaciones de dos animales (un pato – ¿silvestre? – de pico alargado y una pantera) se alternan otros

outros dois motivos inexistentes no painel nº 4: um rosto humano muito tosco e uma fiada de triângulos que emolduram por sua vez uma flor de cinco pétalas (Lâm. 37).

A orientação dos mosaicos figurativos Alto-imperiais pode oferecer uma única perspectiva, a partir da entrada da sala ou a partir do leito do *triclinium*, ainda que várias outras perspectivas sejam possíveis caso haja uma deslocação à sua volta. Neste sentido, a orientação que estes animais apresentam dentro dos octógonos é diferente, podendo interpretar-se esta diferença em função de uma estratégia orientada para serem observados a partir dos dois ângulos principais, o de acesso e o do fundo do compartimento respectivamente. Assim, no painel nº 4 encontramos quatro frisos de animais situados em diferentes posições. Os três primeiros orientam-se a partir do olhar da entrada do compartimento, enquanto que a última, a que se localiza mais a sul, está disposta para ser observada a partir do fundo da divisão.

Para além disso, os animais também dirigem o seu olhar para ângulos diferentes. Já no painel nº 6 todos os octógonos conservados estão orientados para sul, tendo sido localizados de maneira a serem observados a partir do fundo do compartimento.

Os painéis nºs 7 e 9 (Lâms. 37 e 38), localizados no fundo do compartimento, estão enquadrados por uma trança de dois cordões e, apesar do escasso fragmento conservado, especialmente no caso do nº 9, parece desenrolar-se a mesma composição ortogonal de círculos secantes,

dos motivos inexistentes en el panel nº 4: una cara humana muy tosca y una hilada de triángulos que enmarcan a su vez una flor de cinco pétalos (Lâm. 37).

La orientación de los mosaicos figurados Alto-imperiales puede ofrecer un único punto de visión desde la entrada a la estancia o desde un lecho del *triclinium*, pero también puede darse el caso de proponer varios puntos de visión que para su contemplación implicarían un desplazamiento a su alrededor. En este sentido la orientación que presentan estos animales dentro de los octógonos es diferente, pudiendo interpretarse esta diferencia en función de una estrategia encaminada para ser observados desde los dos ángulos principales, el de acceso y el del fondo de la estancia respectivamente. Así, en el panel nº 4 encontramos cuatro franjas de animales situados en diferentes posiciones. Las tres primeras se orientan mirando hacia el umbral de la estancia, mientras la última, la que se localiza más al sur, está dispuesta para ser observada desde el fondo de la habitación.

Además de ello, los animales también dirigen su mirada hacia ángulos diferentes. En cuanto al panel nº 6 todos los octógonos conservados están orientados hacia el sur, de manera que se han ubicado para ser observados desde el fondo de la estancia.

Los paneles nºs 7 y 9 (Lâms. 37 y 38), localizados al fondo de la habitación, están encuadrados a su vez por una trenza de dos cabos y a pesar de lo escaso del fragmento conservado, especialmente en el caso del nº 9, parecen haber desarrollado la misma composición



Lâm. 38: Detalhe dos painéis 7 e 8 do mesmo mosaico/Detalle de los paneles 7 y 8 del mismo mosaico.

deixando entrever quatro folhas e formando quadrados côncavos de cores opostas (*Le décor*, I, Lám. 237, a), cujo interior é composto por pequenas cruces realizadas com quatro tesselas negras, que ornaram uma central de cor branca.

O painel nº 8 encontra-se praticamente perdido, conservando-se apenas parte de uma faixa quadrada denteada no exterior, mediante a alternância de pequenos quadrados brancos e pretos. No seu interior chama-se a atenção para a presença do que poderia ser um círculo.

Do ponto de vista iconográfico e tendo em conta algumas dificuldades derivadas da tosca execução técnica do mosaico e excessivo esquematismo no tratamento das figuras, parece que o proprietário da casa escolheu ilustrar na sua sala de jantar dois temas que

ortogonal de círculos secantes, dejando entrever cuadrupétalos y formando cuadros cóncavos en oposición de colores (*Le décor*, I, Lám. 237, a) en cuyo interior se disponen pequeñas crucetas realizadas con cuatro teselas negras, que enmarcan a una central de color blanco.

El panel nº 8 se encuentra prácticamente perdido, conservándose tan sólo parte de un listel cuadrado dentado al exterior mediante la alternancia de pequeños cuadrados blancos y negros. En su interior se advierte la presencia de lo que podría ser un círculo.

Desde el punto de vista iconográfico y teniendo en cuenta algunas dificultades derivadas de la tosca ejecución técnica del mosaico y del excesivo esquematismo en el tratamiento de las figuras, parece que el dueño de la casa escogió ilustrar en su comedor dos temas que

apreciava: o mundo do vinho e da caça, com as respectivas referências mitológicas. As alusões à viticultura são explícitas no painel nº 1, mediante a introdução das crateras com asas e as faces de faunos – ou bacantes? – que rematam as espigas nos cantos. Estas espigas são um elemento importante dentro da iconografia do núcleo de *Ilipla* já que também estão representadas nas suas moedas, tal como ocorre em outros cunhos de moedas onubenses, em clara alusão à vocação agrícola da cidade e do campo circundante.

No que se refere às crateras, deve sublinhar-se uma particularidade no mosaico iliplense: as hastes de videira não surgem da boca das crateras, como é costume, mas da espiga rematada com a cratera. Contudo, propomos que a composição do painel nº 1 seja uma recriação algo livre e indubitavelmente tosca de um tema recorrente em toda a Hispânia e muito especialmente em Itálica, que conta com o maior número de pavimentos com este assunto: as quatro Estações, nas quais as habituais representações figuradas destas (quer de corpo inteiro, quer através de bustos masculinos ou femininos – variante esta maioritária na Bética) se vêem substituídas por efígies humanas e crateras, que se complementam mediante atributos alusivos à vegetação característica de cada estação. Já na cabeça da personagem situada na esquina do painel nº 6, propomos ver uma representação muito livre do deus Baco, deus do vinho e do teatro. Neste sentido, torna-se difícil não estabelecer um vínculo directo entre as hastes de videira, as crateras e o próprio deus Baco; igualmente, não é de estranhar encontrar mosaicos onde

apreciaba: el mundo del vino y el de la cacería, con las referencias mitológicas relacionadas. Las alusiones a la viticultura son explícitas en el panel nº 1 mediante la introducción de las crateras gallonadas y las caras de faunos – ¿o bacantes? – que rematan las espigas en las enjutas. Estas espigas son un elemento importante dentro la iconografía del núcleo iliplense ya que incluso se representan en sus monedas, tal como ocurre en otras acuñaciones onubenses en clara alusión a la vocación agrícola de la ciudad y al campo circundante.

Por lo que se refiere a las crateras, hay que subrayar una particularidad del mosaico iliplense: los tallos de vid no surgen de la boca de las crateras, como de costumbre, sino de la espiga rematada con la cratera. Con todo, proponemos que la composición del panel nº 1 es una recreación un tanto libre e indudablemente tosca de un tema recorrente en toda Hispania y muy especialmente en Itálica, que cuenta con el mayor número de pavimentos con este asunto: las cuatro Estaciones, en las que las habituales representaciones figuradas de éstas (bien de cuerpo entero, bien mediante bustos masculinos o femeninos, variante ésta última mayoritaria en la Bética) se ven substituidas por efígies humanas y crateras que se completan mediante atributos alusivos a la vegetación característica de cada Estación. En cuanto a la cabeza del personaje situado en la esquina del panel nº 6, proponemos ver en él una representación muy libre del dios Baco, dios del vino y del teatro. En este sentido, resulta difícil no establecer un vínculo directo entre los tallos de vid, las crateras y el propio dios Baco; igualmente, no resulta extraño encontrar mosaicos donde

as Estações e o deus Baco apareçam unidos numa mesma composição, como expressão máxima da actividade agrícola e de fertilidade dos campos. Contudo, não podemos deixar de reconhecer que este possível Baco dista muito das diversas representações correntes, e que estão magnificamente ilustradas nos mosaicos de Écija, incluídos neste mesmo guia.

A partir de tudo o que foi exposto, encontramos-nos, pois, perante um mosaico de âmbito e realização claramente local, caracterizado por uma execução técnica tosca e pela interpretação livre dos temas. Os motivos iconográficos recriam composições tipicamente italicenses/hispalenses, para além de emeritenses, que por sua vez sofrem influências indubitavelmente itálicas devido ao uso do preto e branco, bastante raro fora da Itália central, como já havíamos notado no mosaico nº 1. Contudo, distingue-se deste mosaico por um repertório mais amplo, vegetalista e figurativo, e por uma adaptação e recriação de mitos relacionados com a actividade agrícola e com a caça, actividade nobre do proprietário, o qual confere especial importância a um núcleo onde estas duas actividades constituíram a base da sua economia, em íntima relação com a situação que se observa no resto da “Tierra Llana” onubense durante o período romano.

Tejada la Nueva (Escacena/Paterna del Campo) / Ituci/Tucci

A cidade de Tejada la Nueva localiza-se em plena campina oriental da “Tierra Llana” de Huelva. Este local aparece no Itinerário Antonino sob o nome de *Tucci*; também se conhece a sua denominação através de cunhagens monetárias

las Estaciones y el dios Baco aparecen unidos en una misma composición como expresión máxima de la actividad agrícola y de fertilidad de los campos. Ahora bien, no podemos dejar de reconocer que este posible Baco dista mucho de las diversas representaciones al uso, y que están magnificamente ilustrados en los mosaicos de Écija, incluidos en esta misma guía.

A partir de todo lo expuesto, nos encontramos, pues, ante un mosaico de ámbito y factura claramente local, caracterizado por una ejecución técnica y por la interpretación libre de los temas. Los motivos iconográficos recrean composiciones tipicamente italicenses/hispalenses, además de emeritenses, que parten a su vez de influencias indudablemente itálicas por el empleo del blanco y negro, bastante raro fuera de Italia central, como ya hemos destacado en el mosaico nº 1. Sin embargo, se distingue de este mosaico por un repertorio mas amplio, vegetal y figurativo, y por una adaptación y recreación de mitos relacionados con la actividad agrícola y con la caza, actividad noble del dueño, lo cual le otorga especial importancia a un núcleo en el que estas dos actividades constituyeron la base de su economía en íntima relación con la situación que se observa en el resto de la Tierra Llana onubense durante el periodo romano.

Tejada la Nueva (Escacena /Paterna del Campo) / Ituci/Tucci

La ciudad de Tejada la Nueva se ubica en plena campiña oriental de la Tierra Llana de Huelva. Este lugar aparece en el Itinerario Antonino bajo el nombre de *Tucci*; igualmente se conoce su denominación a través de las acuñaciones

onde se projecta o nome da cidade – *ITUCI* –, com a particularidade de que as emissões se apresentam em três versões diferentes: com a legenda púnica, latina e bilingue, constituindo um caso excepcional no território onubense. Foi um dos núcleos hegemónicos da “Tierra Llana” oriental, devido à sua posição estratégica enquanto nó de comunicações entre os sectores mineiros e o porto atlântico de *Onuba* e o fluvial de *Hispalis*, e pelas excelentes condições para explorar os recursos agro-pecuários envolventes.

Mosaico Nº 3

Local do achado

O pavimento apareceu em 1987, de maneira fortuita, e relaciona-se com uma *villa rustica* situada a uns 800 m a norte da cidade de *Ituci*.
Dimensões: 3,50 x 2,40 m.

Tema

Composição geométrica centrada policroma.

Local que o mosaico decorava

A este conjunto musivário associam-se vários muros construídos com ladrilhos que levam a propor a sua possível funcionalidade como pátio. No entanto, através da análise da composição do mosaico e do confronto com o que é habitual na arquitectura doméstica romana da Bética, consideramos que decorava um *cubiculum*, devido aos motivos decorativos escolhidos e também pelas dimensões do compartimento.

Local de conservação actual do mosaico

Fundos do Museu Provincial de Huelva, onde permanece sem restauro, o que nos impossibilitou o visionamento directo da obra.

monetales en las que se proyecta el nombre de la ciudad – *ITUCI* –, con la particularidad de que las emisiones se alternan en tres versiones diferentes: con la leyenda púnica, latina y bilingüe, constituyendo un caso excepcional en el territorio onubense. Fue uno de los núcleos hegemónicos de la Tierra Llana oriental merced a su posición estratégica como nudo de comunicaciones entre los ámbitos mineros y el puerto atlántico de *Onuba* y el fluvial de *Hispalis*, y de las inmejorables condiciones para explotar los recursos agropecuarios de su entorno.

Mosaico Nº 3

Lugar de su descubrimiento

El pavimento apareció en 1987 de manera fortuita y se relaciona con una *villa rustica* situada a unos 800 m. al norte de la ciudad de *Ituci*.
Dimensiones: 3,50 x 2,40 m.

Tema

Composición geométrica centrada policroma.

Lugar que decoraba el mosaico

A este conjunto musivario se le asocian varios muros construidos con ladrillos que llevan a proponer su posible funcionalidad como patio. Sin embargo, a través del análisis compositivo del mosaico y de las pautas generales de la arquitectura doméstica romana de la Bética, consideramos que decoraba un *cubiculum*, tanto por los motivos decorativos escogidos como por las dimensiones de la habitación.

Lugar de conservación actual del mosaico

Fondos del Museo Provincial de Huelva donde permanece sin restaurar, por lo cual nos ha resultado imposible visionar directamente la obra.

Data do mosaico

A policromia do mosaico, a análise da composição e dos diferentes motivos utilizados situam-nos no século III d.C. Por outro lado, comprova-se que os materiais cerâmicos que datam o momento de abandono do mosaico se situam em meados/ finais do século V d.C.

Descrição e estudo

Mosaico policromo com tesselas de tamanho regular – 1 cm – realizado com materiais diversos – pétreos e cerâmicos (Lám. 39).

Composição centrada, rodeada por duas sanefas sucessivas do lado menor do mosaico. A sanefa exterior é decorada por uma faixa com composição ortogonal de cartelas adjacentes, deixando entrever uma linha quebrada de quadrados sobre o vértice (*Le décor*, I, variante da Lám. 9 e). A segunda é formada por uma linha de peltas afrontadas de cada lado de um quadrado sobre o vértice (*Le décor*, I, Lám. 59 a). Em cada quadrado alternam dois motivos decorativos: um florão de quatro elementos adjacentes de pétalas lobulares, em torno de um círculo central e com quatro hastes desenhando uma cruz (*Le décor*, II, variante da Lám. 283, c).

O tapete apresenta uma composição em quadriculado de círculos e de quadrados (grandes) tangentes, estes últimos situados nas intersecções, em laçaria de trança de dois cordões formando um octógono irregular côncavo central (*Le décor*, I, Lám. 236, b).

No centro dos quadrados, num quadrado

Fecha del mosaico

La policromía del mosaico, el análisis de la composición y de los diferentes motivos utilizados nos sitúan hacia el Siglo III d.C. De otra parte, se comprueba como los materiales cerámicos que fechan el momento de abandono del mosaico se sitúan a mediados-fines del Siglo V d.C.

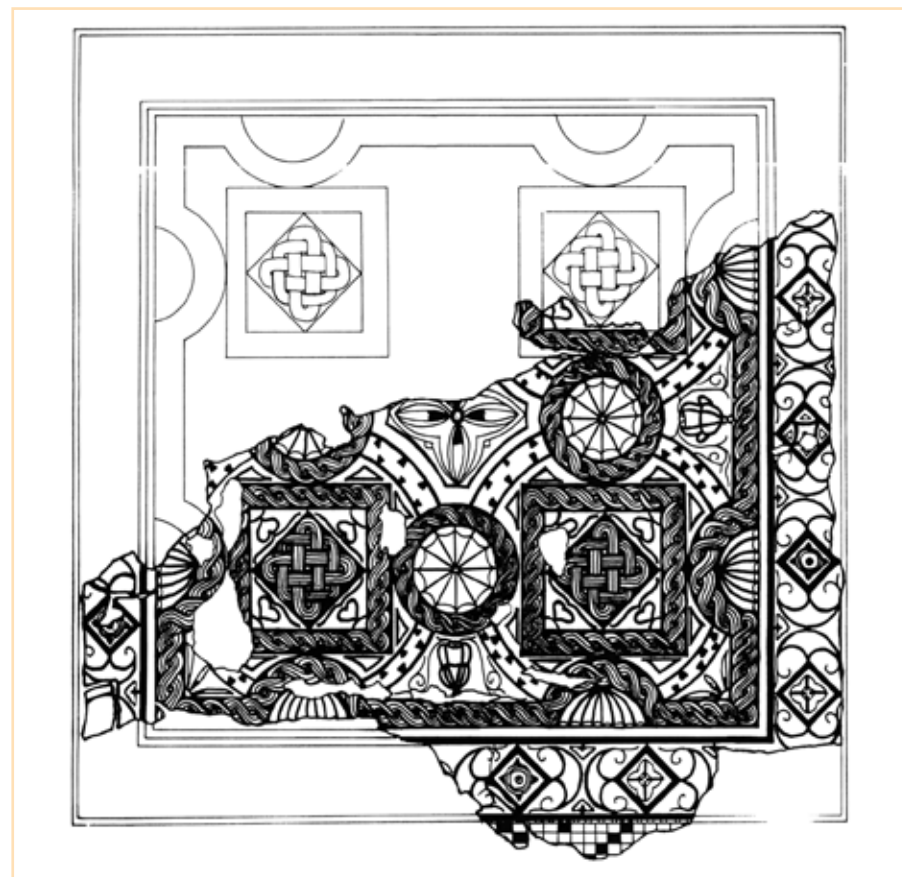
Descripción y estudio

Mosaico policromo con teselas de tamaño regular – 1 cm. – realizado con materiales diversos – pétreos y cerámicos (Lám. 39).

Composición centrada rodeada de dos cenefas sucesivas del mismo lado corto del mosaico. La cenefa exterior está decorada por una banda con composición ortogonal de cuadros adyacentes dejando entrever una línea quebrada de cuadrados sobre la punta (*Le décor*, I, variante de la Lám. 9 e). La segunda está formada por una línea de peltas afrontadas a cada lado de un cuadrado sobre la punta (*Le décor*, I, Lám. 59 a). En cada cuadrado alternan dos motivos decorativos: un florón con cuatro elementos adyacentes de pétalo lobulado, alrededor de un círculo central recubriendo y con cuatro tallos dibujando una cruz (*Le décor*, II, variante de la Lám. 283, c).

El tapiz presenta una composición en cuadriculado de círculos y de cuadrados (grandes) tangentes, estos últimos situados en las intersecciones, en lacería de trenza de dos cabos formando un octógono irregular cóncavo central (*Le décor*, I, Lám. 236, b).

Al centro de los cuadrados, en un cuadrado



Lám. 39: Desenho da composição do esquema do mosaico Nº3 de Tejada la Nueva/Ituci/Dibujo de la composición del mosaico Nº3 de Tejada la Nueva/Ituci.

sobre vértice, um encanastrado; nos círculos, uma roda de cortina; no octógono central, um florão composto por oito elementos não contíguos, quatro pétalas fusiformes e quatro de lótus esvasados trifidos (aqui o centro em círculo sobrepõe-se parcialmente às pétalas fusiformes – *Le décor*, II, variante da Lám. 266, a).

Este esquema compositivo assemelha-se ao

sobre la punta inscrito, una espartería; en los círculos, una rueda de cortina; en el octógono central, un florón compuesto con ocho elementos no contiguos, cuatro de pétalos fusiformes y cuatro de lotos exvasados trifidos (aquí el centro en círculo recubriendo los pétalos fusiformes (*Le décor*, II, variante de la Lám. 266, a).

Este esquema compositivo se asemeja al

painel de entrada do mosaico do nascimento de Vénus em Itálica que, segundo J. Lancha, é obra de uma oficina africana e data da época severiana.

Nas margens do tapete, estão colocadas cráteras com asas de colo alto e finos ramos de videira que caem da sua boca.

Este mosaico decorava uma *villa rustica* situada nos arredores de *Ituci* e demonstra, devido ao uso da policromia, que o seu proprietário estava actualizado nas correntes decorativas romanas contemporâneas, que quis ver em sua casa, no século III d.C. Por esse motivo contratou uma oficina de uma das grandes cidades da região, *Hispalis*, *Italica* ou Mérida, que por seu lado eram influenciadas pelas oficinas mais activas da época, as oficinas africanas, várias delas itinerantes.

panel de entrada del mosaico del nacimiento de Venus en Itálica que, según J. Lancha, es obra de un taller africano y se fecha en época severiana.

En los bordes del tapiz, están colocadas cráteras gallonadas de largo cuello y finas ramas de vid que caen desde su boca.

Este mosaico decoraba una *villa rustica* situada en las cercanías de *Ituci* y demuestra, por el empleo de la policromía, que su dueño estaba al día de las corrientes decorativas romanas contemporâneas, que quiso ver en su casa, en el Siglo III d.C. Por ese motivo contrató un taller de las grandes ciudades cercanas, *Hispalis*, *Italica* o Mérida, que estaban, por su parte, influenciados por los talleres más activos de la época, los talleres africanos, varios de ellos itinerantes.

OS MOSAICOS DA LUSITANIA ROMANA (ACTUAL ALGARVE)

A capital da Lusitânia romana, *Emerita Augusta* / Mérida, situa-se, actualmente, em Espanha: nela se encontra o maior número de mosaicos da época romana. Deste modo, uma visita à cidade e ao Museu Nacional da Arte romana é imprescindível.

No entanto, numa parte da mesma província, actualmente portuguesa, existem muitas riquezas por descobrir neste aspecto. Apresenta-se de seguida o mosaico de Oceano de *Ossonoba*/Faro e os mosaicos de duas amplas *villae* romanas do litoral algarvio: Milreu e Cerro da Vila, ambas abertas ao público.

O MOSAICO DO OCEANO, O ÚNICO MOSAICO FIGURATIVO DE OSSONOBA/FARO

Local do achado do mosaico

Esquina das ruas Infante D. Henrique e Ventura Coelho, em 1979, numa escavação de emergência motivada por umas obras públicas. O local encontra-se muito perto das instalações do porto romano. Mede 9,40 x 3,40 m.

Tema

Consta de três elementos, uma inscrição de três linhas, um tapete com decoração geométrica e, no centro do mosaico, um painel figurativo com a cabeça de Oceano:
▸ À entrada da sala que decorava, a inscrição dedicatória do mosaico dá a conhecer os nomes (*tria nomina*: nome, apelido e sobrenome) de quatro cidadãos da

LOS MOSAICOS DE LA LUSITANIA ROMANA (ACTUAL ALGARVE)

La capital de la *Lusitania* romana, *Emerita Augusta*/Mérida, esta situada en España hoy en día: en ella se encuentra el mayor número de mosaicos de época romana. De hecho, una visita a la ciudad y al Museo Nacional de Arte romano es imprescindible.

Sin embargo, en la parte, hoy portuguesa, de la misma provincia, hay muchas riquezas por descubrir en este aspecto. Presentaremos a continuación el mosaico de Océano de *Ossonoba*/Faro y los mosaicos de dos amplias villas romanas del litoral algarveño: Milreu y Cerro da Vila, ambas abiertas a la visita.

EL MOSAICO DE OCÉANO, EL ÚNICO MOSAICO FIGURADO DE OSSONOBA/FARO

Lugar de descubrimiento

Esquina de las calles Infante D. Henrique y Ventura Coelho, en 1979, en una excavación de urgencia motivada por unas obras públicas. El lugar se encuentra muy cerca de las instalaciones del puerto romano. Mide 9,40 x 3,40 m.

Tema

Consta de tres elementos, una inscripción en tres líneas, un tapete con decoración geométrica y, en el centro del mosaico, un panel figurado con la cabeza de Océano:
▸ En el umbral de la sala que decoraba, la inscripción dedicatoria, en el mismo mosaico, da a conocer los nombres (con sendos *tria nomina*: nombre, apellido y sobrenombre)

res publica de Ossonoba;

▸ Um tapete com uma composição ortogonal de hexágonos;

▸ Um painel central com um disco inscrito, decorado com a cabeça do deus Oceano e, nos dois cantos superiores acima do círculo, as cabeças de dois Ventos personificados, também policromos.

Local que o mosaico decorava

A inscrição dedicatória leva a supor que se tratava de um edifício público, inaugurado pelos quatro magistrados municipais (umas termas?), ou ainda de uma sala de reuniões de um grupo de profissionais (chamada *schola*), talvez relacionada com as actividades do porto; contudo, neste último caso, os ofertantes não seriam magistrados, mas antes simples responsáveis da associação (*schola*).

Local de conservação

Sala no piso inferior do Museu Arqueológico Municipal Infante D. Henrique, em Faro (Lâm. 40).

Data do mosaico

Os escassos dados compilados durante a escavação arqueológica que levou à descoberta casual do mosaico e o estudo iconográfico e estilístico do mesmo, levam a propor uma datação de finais do século II a princípios do século III d.C.

Descrição e estudo

– **A inscrição (Lâm. 40)**

Desenvolve-se dentro de uma *tabula ansata*, de 41 cm de largura por 1,58 m de comprimento (medida do interior da *tabula*). Infelizmente apresenta uma lacuna – resultante de uma destruição antiga – na parte central. Reza assim:

de cuatro ciudadanos de la *res publica* de *Ossonoba*;

▸ Un tapete con una composición ortogonal de hexágonos;

▸ Un panel central con un disco inscrito, decorado con la cabeza del dios Océano y, en las dos enjutas conservadas, las de dos Vientos personificados, también policromos.

Lugar que decoraba el mosaico

La inscripción dedicatoria lleva a suponer que se trataba de una sala de un edificio público, inaugurado por los cuatro magistrados municipales (¿unas termas?) o bien de una sala de reunión de un grupo de profesionales (llamada *schola*), acaso relacionada con las actividades del puerto; sin embargo, en este último caso los cuatro dedicantes no serían magistrados, sino simples responsables de la asociación (*schola*).

Lugar de conservación actual del mosaico

Una sala de la planta baja del Museo Arqueológico Municipal Infante D. Henrique, en Faro (Lâm. 40).

Fecha del mosaico

Los escasos datos recopilados durante la excavación arqueológica que siguió al descubrimiento casual del mosaico y el estudio iconográfico y estilístico del mismo llevan a proponer una fecha de finales del Siglo II a principios del Siglo III d.C.

Descripción y estudio

– **La inscripción (Lâm. 40)**

Se desarrolla dentro de una *tabula ansata*, de 41 cm. de ancho por 1,58 m. de largo (medida del interior de la *tabula*). Hay que lamentar una laguna – antigua – en la parte central. Reza así:

C. CAL. PVR. NI. VS [...] NVS. ET. GVI. BI.VS. QVIN.TI.
LI.A. NVS. ET. C.AT.TI [...] S. ET. MVER.RIVS. CE.MI.NVS.
SOL [VM] TES.SEL.LA S [TRAVR] VNT. ET. DO.NA.R [VN] T.



Lâm. 40: Mosaico do Oceano de Faro: vista geral do mosaico no Museu de Faro/Mosaico de Oceano de Faro. Vista de conjunto del mosaico en el Museo de Faro.

Ou seja:

“Caius Calpurnius[...]nus, Caius Vibius Quintilianus, C. Attius[...]us e Marcus Verrius Geminus encarregaram-se de fazer decorar este chão com um mosaico que doaram”.

Os nomes (em latim, gentílios – de *gens*, a família) que se dão a conhecer nesta inscrição – *Calpurnius*, *Vibius*, *Attius* y *Verrius* – são todos perfeitamente latinos e bem conhecidos no sul da Hispânia. Colocada à entrada da sala, a inscrição, cuja intenção era recordar o gesto destes quatro cidadãos da *civitas* e, por sua vez, constituir bom augúrio para os seus visitantes, ainda hoje nos acolhe: muito poucas vezes a glória de alguns cidadãos pode atravessar tantos séculos!

– O tapete geométrico e vegetal

Uma composição ortogonal de hexágonos tangentes determinando quadrados e estrelas de quatro pontas – em catorze fileiras, as duas últimas destruídas desde a Antiguidade – e ornados com florões policromos, desenvolve-se num e outro lado de um painel central quadrado. Resulta curiosa a associação de um tema marinho por excelência – Oceano, no painel central – com a representação muito estilizada das riquezas da terra que constituem os florões. Todos são compostos a partir de dois elementos, formando um conjunto de catorze deles no total². Formam uma só corola, onde a maioria se repete e a policromia está resumida a três cores, conseguidas com calcários e mármore de

² Constan de: lótus trifido, pequeno lótus trifido, pétala lanceolada, corações de volutas afrontadas, borlas, pétala fusiforme, cálice com pétala lanceolada incluída, folha cordiforme, pelta, chave negra com volutas, lótus bifido sobre pedículo, volutas afrontadas sobre pedículo, folha recortada e cálice com volutas negras.

Es decir:

“Caius Calpurnius[...]nus, Caius Vibius Quintilianus, C. Attius[...]us y Marcus Verrius Geminus se encargaron de hacer decorar este suelo con un mosaico y lo han donado como regalo”.

Los nombres (en latín, gentílios, de *gens*, la familia) que se dan a conocer en esta inscripción – *Calpurnius*, *Vibius*, *Attius* y *Verrius* – son todos perfectamente latinos y bien conocidos en el sur de Hispania. Colocada en el umbral de la sala, la inscripción, cuya intención era recordar el gesto de estos cuatro ciudadanos de la *civitas* y, a la vez, ser de buen augurio para sus visitantes, nos acoge todavía hoy: muy pocas veces la gloria de unos ciudadanos puede atravesar tantos siglos!

– El tapete geométrico y vegetal

Una composición ortogonal de hexágonos tangentes determinando cuadrados y estrellas de cuatro puntas – en catorce hileras, las dos últimas destruidas desde la Antigüedad y ornados de florones policromos, se desarrolla a uno y otro lados de un panel central cuadrado. Resulta curiosa la asociación de un tema marino por excelencia – Océano, en el panel central – con la representación muy estilizada de las riquezas de la tierra que constituyen los florones. Todos están compuestos a partir de dos elementos tomados de un conjunto de catorce de ellos en total². Forman una sola corola, la mayoría se repiten y la policromía está reducida a tres colores, conseguidos con calizas y mármoles de

² Constan de: loto trifido, pequeño loto trifido, pétalo lanceolado, corazones de volutas afrontadas, pompón, pétalo fusiforme, cáliz con pétalo lanceolado incluso, hoja cordiforme, pelta, llave negra con volutas, loto bifido sobre pedículo, volutas afrontadas sobre pedículo, hoja recortada y cáliz con volutas negras.



Lâm. 41: Painel central do mesmo mosaico/Panel central del mismo mosaico.

cores suaves, que contrastam com as cores variadas e brilhantes da cabeça de Oceano e dos Ventos, de onde reluz o vidro de cores vivas, como o vermelho, o verde e o azul, turquesa ou cobalto. É de destacar o facto de os florões terem paralelos muito próximos em cidades romanas africanas como *Acholla* ou *Thurburbo Majus* na Tunísia e datados de cerca de 150-160 d.C. Este paralelo dá indícios seguros sobre a origem geográfica da oficina de mosaístas que realizou o mosaico.

– O painel central (Lâm. 41)

Se é a inscrição que acolhe o visitante ao entrar na sala, o que mais chama a sua atenção é a cabeça do deus Oceano, intencionalmente colocada no centro do mosaico, o local mais destacado da composição. É uma maneira

colores suaves, que contrastan con los colores variados y brillantes de la cabeza de Océano y de los Vientos, donde reluce el vidrio de colores vivos, como el rojo, el verde y el azul, turquesa o cobalto. Es significativo que varios de estos florones tengan paralelos muy próximos en mosaicos de ciudades romanas africanas como *Acholla* o *Thurburbo Majus* en Túnez y fechados circa 150-160 d.C. Este paralelo da un indicio seguro sobre el origen geográfico del taller de mosaístas que realizó el mosaico.

– El panel central (Lâm. 41)

Si es la inscripción la que acoge al visitante al entrar en la sala, lo que más llama su atención después es la cabeza del dios Océano, intencionadamente colocada en el mismo centro del mosaico, el lugar más destacado de



Lâm. 42: Detalhe de Oceano: desenho/Detalle de Océano: dibujo.

muito clara de manifestar a importância do tema figurativo relativamente aos demais. Imediatamente notamos o contraste entre as cores vivas da cabeça do deus e o fundo branco marfim, onde se destaca: não há nenhuma evocação ao mar, nem mediante a cor azul ou verde, nem por meio de representações de linhas paralelas ou oblíquas que simbolizariam o movimento das ondas. A imagem impõe-se ao espectador pela sua própria riqueza iconográfica e pela força da sua expressão.

O facto de o deus se encontrar no centro de um círculo, rodeado de duas sanefas, contribui também para a sua revalorização. Na Antiguidade, o Oceano considerava-se como um mar que rodeava o disco plano que era a Terra, segundo a concepção de Tales (finais do século VII a princípios do século VI a.C.). No entanto, muito antes de Galileu, cientistas e filósofos gregos como Aristóteles (~384-

la composición. Es una manera muy clara de poner de manifiesto la importancia del tema figurado respecto a los demás. Inmediatamente notamos el contraste entre los colores vivos de la cabeza del dios y el fondo blanco marfil, sobre el que destaca: no hay evocación alguna del mar, ni mediante el color azul o verde, ni mediante la representación de líneas paralelas u oblicuas que simbolizaran el movimiento de las olas. La imagen se impone al espectador por su propia riqueza iconográfica y por la fuerza de su expresión.

El hecho de que el dios se encuentre en el centro de un círculo, rodeado de dos cenefas, contribuye también a su revalorización. En la Antigüedad, el Océano se consideraba como un mar que rodeaba el disco plano que era la Tierra, según la concepción de Tales (que vivió hacia el final del Siglo VII o principios del Siglo VI a.C.). Sin embargo, mucho antes de Galileo, científicos y filósofos griegos como Aristóteles (~384-

~322 a.C.) e Eratóstenes (~276~195 a.C.) demonstraram que a Terra era esférica, ainda que aqui a tradição iconográfica reflecta a teoria mais antiga.

– **O rosto do deus, num círculo de 1,55 m de diâmetro (Lâms. 41 e 42).**

O mosaísta escolheu representá-lo em vista a três quartos à esquerda, com rasgos muito expressivos – quase barrocos jogando com a luz e as sombras – de um homem de idade madura, mas não ancião, com uma paleta de cores fortes e variadas. Coloca-o a olhar para o alto e para a esquerda, com o sobrolho franzido, que dá imediatamente a sensação ao espectador de se encontrar perante um deus cujo olhar tem um poder específico. De facto, esta era a sua característica principal no mundo romano: uma inscrição num mosaico com o rosto do Oceano de Sétif/Sitifis (na actual Argélia), refere-se explicitamente ao *sidereo visu* (o olhar do deus, dotado da ‘força mágica’ dos astros, como um poder activo, quando se dirigia contra as forças do mal em geral, e não simplesmente contra este ou aquele indivíduo). O rosto do Oceano de Faro situa-se no mesmo contexto, mais filosófico que descritivo: os quatro responsáveis pelo tema do mosaico não queriam representar simplesmente o mar, mas também reclamar a protecção do deus frente à inveja geral, num lugar público da cidade.

Este rosto tinha as suas particularidades no mundo romano: os elementos marinhos, como as patas de caranguejo na testa; as antenas de lagosta (aqui, dois pares) na cabeleira abundante com madeixas mais escuras perto

~322 a.C.) y Eratóstenes (~276~195 a.C.) demostraron que la tierra era esférica, aunque aquí la tradición iconográfica refleja la teoría más antigua al respecto.

– **El rostro del dios, en un disco de 1,55 m de diámetro (Lâms. 41 y 42).**

El mosaísta ha escogido representarlo visto en tres cuartos a la izquierda, y con rasgos muy expresivos – casi barrocos jugando con la luz y las sombras-, de hombre de edad madura, pero no anciano, con una paleta de colores fuertes y variados. Insiste sobre su mirada hacia lo alto y hacia la izquierda, con el ceño fruncido, que da inmediatamente al espectador la sensación de encontrarse ante un dios cuya mirada tiene un poder específico. De hecho, ésta era su característica principal en el mundo romano: una inscripción en un mosaico con el rostro de Océano de Sétif/Sitifis (en la actual Argelia), se refiere explícitamente al *sidereo visu* (la mirada del dios, dotada de la ‘fuerza mágica’ de los astros, como un poder activo, cuando se dirigía contra las fuerzas del mal en general, y no simplemente contra determinado individuo). El rostro del Océano de Faro se sitúa en el mismo contexto, más filosófico que descriptivo: los cuatro responsables del tema del mosaico no querían representar simplemente el mar, sino reclamar la protección del dios frente a la envidia en general, en un lugar público de la ciudad.

Este rostro tenía sus peculiaridades, en el mundo romano, como así muestran elementos marinos tales como las patas de cangrejo de mar en la frente; las antenas de langosta (aquí, dos pares) en la melena abundante con mechones más

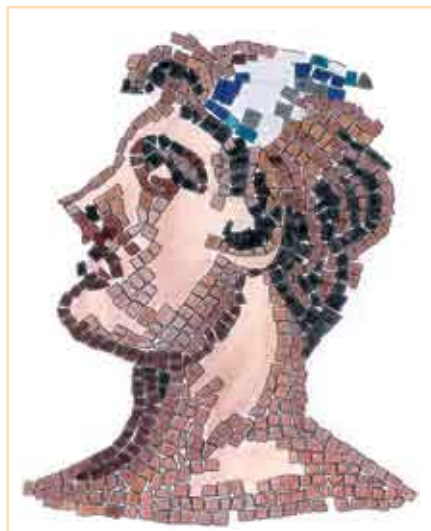


Lâm. 43: Detalhe de Zephyrus: fotografia/Detalle de Zephyrus: fotografia.

da cara – o que contribui para o seu aspecto dramático; os dois pequenos golfinhos escapando do cabelo, na parte inferior; a água ou as algas do mar, em tesselas azul claro saindo da boca fechada do deus; e o seu bigode de pontas retorcidas. A luz põe em destaque a testa, mais abaixo, a linha saliente do nariz, a barba e a bochecha direita: tudo faz pensar no cuidado de um quadro pintado, pelo refinamento dos camafeus coloridos, e uma subtil técnica do mosaísta na hora de dispor as filas de tesselas segundo a forma do rosto. Intervio aqui, seguramente, um *pictor imaginarius* (Lâm. 42).

– **Os Ventos nos cantos do painel central**

Só estão conservados os Ventos da parte superior do painel: trata-se das cabeças de um homem jovem, à esquerda, e de um



Lâm. 44: Detalhe de Zephyrus: desenho/Detalle de Zephyrus: dibujo.

oscuros cerca de la cara – lo que contribuye a su aspecto dramático; los dos pequeños delfines escapando del pelo, en la parte inferior, y el agua o las algas del mar, en teselas azul claro, escapando de la boca cerrada del dios; y sus bigotes de puntas retorcidas. La luz destaca la frente, más bien baja, la línea saliente de la nariz, la barbilla y la mejilla derecha: todo hace pensar en el cuidado de un cuadro pintado, por el refinamiento de los camafeos de colores, y la sutil técnica del mosaísta a la hora de disponer las filas de teselas según la forma de la correspondiente parte de la cara. Seguramente intervino aquí un *pictor imaginarius* (Lâm. 42).

– **Los Vientos en las enjutas del panel central**

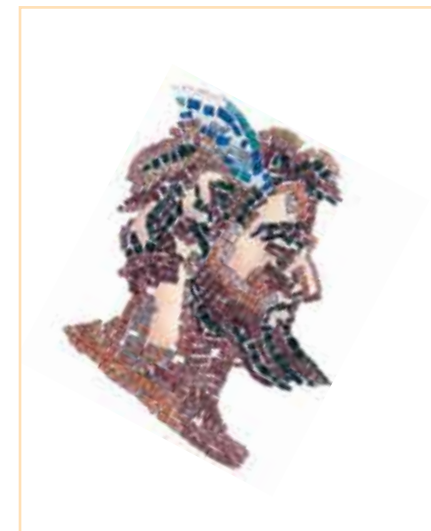
Sólo están conservados los Vientos de la parte superior del panel: se trata de las cabezas de un hombre joven, a la izquierda, y otra de un



Lâm. 45: Detalhe de Boreas: fotografia/Detalle de Boreas: fotografia.

homem adulto, à direita, com asas na testa, o que permite identificá-los como dois Ventos (Lâm. 41). A sua associação com o rosto de Oceano não é surpreendente: são os Ventos que animam a superfície do mar, com maior ou menor força segundo o período do ano, e conforme a vontade de Oceano.

O mais jovem poderia ser *Zephyrus/Zéfiro*, cujo sopro vem de oeste, na Primavera. Mede 33 cm de largura x 26 a 22 cm de comprimento (Lâms. 43 e 44). Está representado de perfil, imberbe, juvenil, olhando para a esquerda até ao exterior do painel, em posição simétrica à do seu companheiro. Distingue-se por um forte maxilar e um nariz pequeno, com uma asa curta, em vários tons de azul, na testa. Noutras representações similares, mais explícitas, o sopro do deus representa-se ao sair de sua boca ou de um caracol marinho, emergindo o deus da



Lâm. 46: Detalhe de Boreas: desenho/Detalle de Boreas: dibujo.

hombre adulto, a la derecha, con alas en la frente, lo cual permite identificarlos como dos Vientos (Lâm. 41). Su asociación con el rostro de Océano no es sorprendente: son los Vientos que animan la superficie del mar, con mayor o menor fuerza según el período del año, y de conformidad con la voluntad de Océano.

El más joven podría ser *Zephyrus/Céfiro*, cuyo soplo viene del oeste, en la primavera. Mide 33 cm. de largo x 26 a 22 cm de ancho (Lâms. 43 y 44). Está representado de perfil, imberbe, juvenil, mirando hacia la izquierda y hacia el exterior del panel, en posición simétrica con la de su compañero. Se distingue por un fuerte maxilar y una nariz pequeña, con un ala corta, en varios tonos azules, en la frente. En otras representaciones similares, más explícitas, el soplo del dios se representa, al salir de su boca o de una caracola marina, emergiendo el dios de

superfície do mar. Olha para o alto, como o seu companheiro e como Oceano.

No canto direito, *Boreas*/Bóreas distingue-se por uma tez mais escura e uma barbicha que o envelhecem, apesar de uns traços bastante finos (Lâms. 45 e 46). A boca fechada, o nariz aquilino e o cabelo em relativa desordem dão-lhe um ar mais feroz: o vento do norte é de temer!

Tanto *Zephyrus* como *Boreas* são filhos de Eólo, o senhor dos Ventos que Homero dá a conhecer como anfitrião de Ulisses, na *Odisseia*. Não é de surpreender que, tanto para Oceano como para os Ventos, a oficina de mosaístas que actuou em *Ossonoba*/Faro tivesse usado como modelos as representações, magnificamente conseguidas, do deus dos mosaicos do Norte de África. Abundam paralelos destas imagens que reforçam a sua origem africana – da Tunísia para Oceano e de Marrocos ou Líbia para os Ventos – a qual aponta para a realização do mosaico de Faro por uma oficina itinerante vinda destas regiões de África, em finais do século II ou princípios do século III d.C.

MOSAICOS MARINHOS DA VILLA ROMANA DE MILREU

A 7 km do porto romano de *Ossonoba*, antigo nome da actual cidade de Faro (Algarve, Portugal), a *villa* romana de Milreu é uma das mais espectaculares e melhor conservadas da *Lusitania* romana. Foi construída em terraços junto ao Cerro do Guelhim, uma elevação de 70 m perto da Serra de Monte Figo, e na margem esquerda do Rio Seco. A abundância das águas – garantia de boas colheitas de

la superficie del mar. Mira hacia lo alto, como su compañero y como Océano.

En la enjuta de la derecha, *Boreas*/Bóreas se distingue por una tez más oscura y una perilla que lo envejecen, a pesar de unos rasgos bastante finos (Lâms. 45 y 46). La boca cerrada, la nariz aquilina y el pelo en relativo desorden le dan un aire más feroz: el viento del norte es de temer!

Tanto *Zephyrus* como *Boreas* son hijos de Eolo, el señor de los Vientos que Homero da a conocer como anfitrión de Ulises, en la *Odissea*. Nos es de sorprender que, tanto para Océano como para los Vientos, el taller de mosaístas que actuó en *Ossonoba*/Faro hubiera tomado como modelos las representaciones magnificamente logradas del dios de los mosaicos de África del Norte. Abundan paralelos de estas imágenes que refuerzan su origen africano – concretamente tunecino – para Océano y de Marruecos o Libia para los Vientos, lo cual apunta a la realización del mosaico de Faro por un taller itinerante venido de estas regiones de África, a finales del Siglo II o principios del Siglo III d.C.

MOSAICOS MARINOS DE LA VILLA ROMANA DE MILREU

A 7 km del puerto romano de *Ossonoba*, antiguo nombre de la actual ciudad de Faro (Algarve, Portugal), la *villa* romana de Milreu es una de las más espectaculares y mejor conservadas de la *Lusitania* romana. Fue construida en un campo de bancales, de 70 m. de altitud, en la colina de Guelhim, al pie de la Serra de Monte Figo y en la ribera izquierda del Rio Sêco. Las abundantes aguas del río, garantía de buenas cosechas de

azeitonas e de uvas – e a proximidade do mar e suas riquezas – o peixe e os produtos de comércio marítimo, inspiram a decoração dos mosaicos mais vistosos das salas de estar da *villa*: a *pars urbana*. No entanto, a *villa* encontra-se um pouco afastada do mar, contrariamente à maioria dos casos no Algarve (Lâms. 1 e 2).

Os peixes marinhos revestem não só os muros de um templo dedicado às divindades aquáticas (anteriormente denominado de um modo erróneo de “ninfeo”), construído em frente à entrada principal da *villa*, mas também o solo da galeria este do pórtico do peristilo e as paredes de um pequeno tanque das termas (situadas a oeste da *villa*). Enriquecido pelos produtos de exploração agrícola, cujas instalações constituem uma parte importante da *villa*, o seu proprietário escolheu especificamente este tema figurativo para decorar as salas mais concorridas da sua casa, assim como o pódio do templo pagão – pelo menos durante a última fase de reconstrução do edifício, em meados do século IV, a única visível actualmente. Tanto do ponto de vista religioso como do sociológico, trata-se de um tema rico devido aos seus vários significados.

Alguns dados sobre a descoberta da villa a partir do século XIX

As primeiras escavações realizadas no local devem-se a S. P. M. Estácio da Veiga, pioneiro na arqueologia do Algarve, iniciadas em 1877. Desde 1970 até aos nossos dias, a escavação da *villa* e do templo foi retomada por T. Hauschild (arquitecto do Instituto Arqueológico Alemão de Madrid, e posteriormente director do Instituto

aceite de oliva y de uva y la proximidad del mar con sus riquezas, el pescado y los productos del comercio marítimo, inspiran el decorado de los mosaicos mas vistosos de las salas de estar de la *villa*: la *pars urbana*. Sin embargo, la *villa* está algo alejada del mar, a diferencia de la mayoría de los casos similares en el Algarve (Lâms. 1 y 2).

Los peces marinos cubren los muros de un santuario dedicado a las divinidades de las aguas (denominado alguna vez de manera no muy adecuada ‘ninfeo’), construido frente a la entrada principal de la *villa*, el suelo de la galería este del pórtico del peristilo y las paredes de un pequeño aljibe de las termas situadas al oeste de la misma. Enriquecido por el producto de la explotación agrícola, cuyas instalaciones constituyen una parte notable de la *villa*, su propietario escogió personalmente este tema figurado al menos durante la última fase de reestructuración del edificio, – a mediados del Siglo IV –, única fase hoy visible, para decorar las salas más concurridas de su casa, así como el podio del santuario pagano colindante. Tanto desde el punto de vista religioso como desde el sociológico, se trata de un tema rico por sus variados significados.

Algunos datos sobre el descubrimiento de la villa a partir del Siglo XIX

Las primeras excavaciones realizadas en el lugar se deben a S. P. M. Estácio da Veiga, pionero de la arqueología en el Algarve, y comenzaron en 1877. Desde 1970 hasta nuestros días, la excavación de la *villa* y del santuario de las aguas fue retomada por T. Hauschild, arquitecto del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, y posteriormente director del Instituto



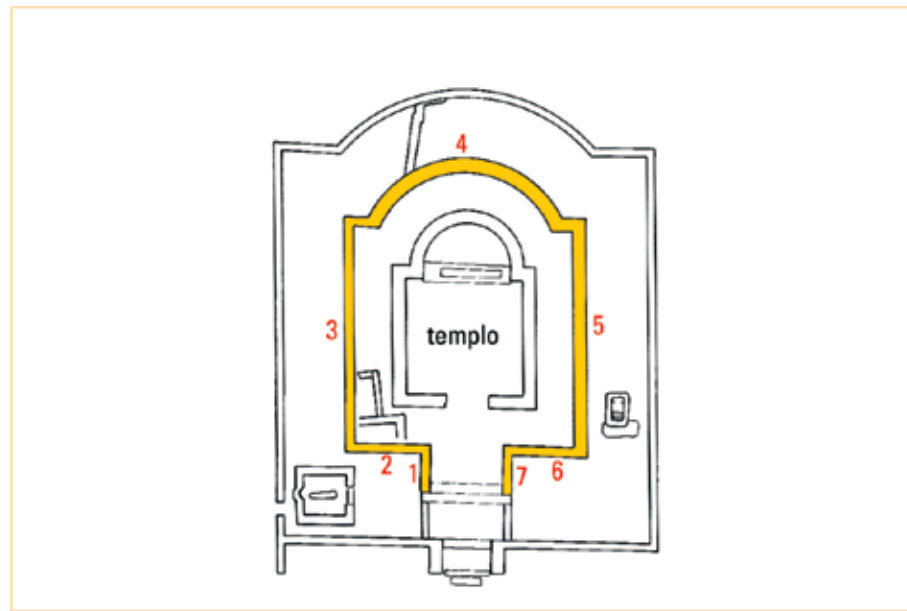
Lâm. 47: Plano da villa de Milreu, segundo T. Hautschild/Plano de la villa de Milreu, según T. Hautschild.

Arqueológico Alemão de Lisboa) e por F. Teichner (arqueólogo das Universidades de Jena e Frankfurt). A eles devemos a descoberta e estudo arqueológico e arquitectónico da maior parte da *villa* e das suas instalações agrícolas, em particular um impressionante e muito bem conservado lagar de azeite – situado junto à esquina noroeste do *triclinium* (Lâm. 47).

Desde 2001, a equipa luso-francesa ‘Mosai-
cos do Sul de Portugal’ tem-se dedicado a integrar os mosaicos da *villa* no *Corpus de mosaicos romanos do Algarve-Este*, cujo volume se encontra em preparação. Apresentaremos aqui em primeira mão várias imagens que sairão naquela publicação científica e que foram obtidas graças a condições climatéricas excepcionais – isto é, fortes chuvas – e que

Arqueológico Alemán de Lisboa, y por F. Teichner, arqueólogo de las Universidades de Jena y de Francfort. A ellos debemos el descubrimiento y estudio arqueológico y arquitectónico de la mayor parte de la *villa* y de sus instalaciones agrícolas, en particular una impresionante prensa de aceite muy bien conservada en la esquina noroeste del *triclinium* (Lâm. 47).

Desde el año 2001, el equipo luso-francés ‘Mosai-
cos del sur de Portugal’ se ha dedicado a integrar los mosaicos de la *villa* en el *Corpus de mosaicos romanos del Algarve-Este*, cuyo volumen se encuentra actualmente en preparación. Se trata por tanto de presentar aquí al visitante una primicia de las láminas del volumen de esta publicación científica, que se obtuvieron aprovechando unas condiciones meteorológicas excepcionalmente



Lâm. 48: Plano do santuário de Milreu, segundo T. Hautschild/Plano del santuario de Milreu, según T. Hautschild.

permitiram em 2001 fazer um levantamento fotográfico de excelente qualidade. Dentro da ilustração reservamos uma parte essencial para os levantamentos dos mosaicos à escala 1:1, em lápis de cores (para os melhores exemplares), junto com a fotografia de detalhe de todos os mosaicos.

O templo das divindades aquáticas

Situado no outro lado da via romana de acesso à *villa*, o templo está praticamente em frente da entrada, e constitui um conjunto único com a *villa* (Lâms. 47 e 48).

O seu proprietário, cujo nome ignoramos, infelizmente, elegeu os deuses pagãos para demonstrar a sua evidente

favorables – ies decir, unas fuertes lluvias! – que en 2001 permitieron una campaña fotográfica de calidad en este lugar. Dentro de la ilustración, reservamos una parte esencial a los levantamientos de los mosaicos a escala 1/1, en colores a lápiz para los mejor conseguidos de la serie, junto con la fotografía de detalle de todos los mosaicos.

El santuario de las divinidades de las aguas

Situado al otro lado de la vía romana de acceso a la *villa*, el santuario está prácticamente frente a la entrada, y constituye un conjunto único con la *villa* (Lâms. 47 y 48).

Su propietario, cuyo nombre ignoramos por desgracia, eligió en el momento de su última reconstrucción – la única fase hoy visible en este lugar



Lâm. 49 a-b: Maqueta (de T. Hautschild.) e fotografia do santuário de Milreu/Maqueta (de T. Hautschild.) y fotografia del santuario de Milreu.

prosperidade económica pessoal e o papel social importante que desfrutava nesta zona da província. Conhecemos outros dois templos de plantas muito similares, realizados de modos mais modestos que o de Milreu, ambos no sul da *Lusitania* e estritamente associados a uma *villa*: na Quinta de Marim (Algarve) e na *villa* de São Cucufate (Vidigueira, Alentejo).

O templo de Milreu distingue-se dos outros dois devido às suas dimensões imponentes, o seu espectacular alçado – com cerca de 10,30 m ainda conservados, em altura, praticamente até à cúpula – e, sobretudo, pela decoração musiva do muro exterior do pódio: um mosaico parietal com 52 m de perímetro, cujo tema (peixes, cenas e monstros marinhos) tem seguramente relação com as divindades a que se prestava o culto na *cella*: divindades das águas, fonte de riqueza de abundância e de saúde (Lâm. 48 e 49).

O paganismo militante que está na origem desta

– asociar a los dioses paganos con su evidente prosperidad económica personal y con el importante papel social del que disfrutaba en esta zona de la provincia. Conocemos otros dos templos de planta muy parecida – atípica – y realizados de manera más modesta que en Milreu, ambos en el sur de la *Lusitania* y estrechamente asociados con una *villa*: los de Quinta do Marim (Algarve) y de la *villa* de S. Cucufate (Vidigueira, Alentejo).

El templo de Milreu se distingue de los otros dos por sus dimensiones imponentes, su alzado espectacular – se conservan aproximadamente 10,30 m. de su altura, prácticamente hasta la bóveda de la cúpula –, y, sobre todo, por la decoración musiva del muro exterior del podio: un mosaico parietal extendido a lo largo de los 52 m. de su perímetro, y cuyo tema – peces y escenas marinas, así como monstruos marinos – tiene seguramente relación con las divindades que recibían culto en la *cella*: las divindades de las aguas, fuente de riqueza, de abundancia y de salud (Láms. 48 y 49).

El paganismo militante que está en el origen de esta

obra arquitectónica mostra a firmeza e ânimo dos aristocratas do século IV que, apesar do contexto histórico desfavorável devido ao avanço do cristianismo, continuavam a ser pagãos (Lâm. 49). Basta recordar que o imperador Constante impediu, no ano 341, a construção de novos templos pagãos em todo o Império.

O mosaico do pódio do templo

A realização de um mosaico parietal de semelhante amplitude por uma oficina de *musivarii* muito capacitada, chegada do Norte de África, dá uma boa ideia da riqueza do proprietário da *villa*. Além disso, este friso estava concebido para que todos os viajantes o admirassem, quando passavam na via romana que se estendia ao longo da *villa* e do templo. Tendo em conta a sua exposição ao ar livre, o mosaico sofreu muito devido a chuvas e variações de temperaturas; os únicos muros onde se conservou boa parte da decoração original são os muros 2 e 7 e, em proporções menores, os muros 1 e 6, todos eles relativamente menos expostos aos agentes atmosféricos, por causa da sua situação topográfica.

Lugar do achado

O mosaico cobria a totalidade do muro exterior do pódio do templo.

Tema

Fauna marinha, animais e seres mitológicos relacionados com o mar. Segundo se pode apreciar, o proprietário da *villa* escolheu uma manifestação realista do mundo marinho – representado por peixes variados, desenhados com tal perfeição que se podem reconhecer diversas espécies.

obra arquitectónica da medida de su arraigo en el ánimo de los aristócratas del Siglo IV, que seguían siendo paganos a pesar del contexto histórico desfavorable por el avance del cristianismo (Lâm. 49). Baste recordar que el emperador Constante impidió, en el año 341 de nuestra Era, la construcción de nuevos templos paganos en todo el Imperio.

El mosaico del podio del santuario

La realización de un mosaico parietal de semejante amplitud por un taller de *musivarii* muy capacitado llegado de África del Norte da idea de la riqueza del propietario de la *villa*. Además, este friso estaba concebido para que lo admiraran todos los viajeros que utilizasen la vía romana que discurría a lo largo de la *villa* y del santuario. Teniendo en cuenta su larga exposición al aire libre desde el final de la Antigüedad, el mosaico ha sufrido mucho por las lluvias y variaciones de temperatura. Los únicos muros que han conservado buena parte de su decoración original son los muros 2 y 7 y, en proporciones menores, los muros 1 y 6, todos ellos relativamente menos expuestos a los agentes atmosféricos, a causa de su situación topográfica.

Lugar de descubrimiento

El mosaico cubría la totalidad del muro exterior del podio del templo.

Tema

Fauna marina, animales y seres mitológicos relacionados con el mar. Según puede apreciarse, el propietario de la *villa* escogió una manifestación realista del mundo marino – representado por peces variados dibujados con tal ilusionismo que se pueden reconocer diversas especies.



Lâm. 50: Fotografia da metade oeste do mosaico do muro 2 do santuário/Vista de la mitad oeste del mosaico del muro 2 del santuario.

Lugar que o mosaico decorava

Fachada do pódio do templo

Lugar de conservação do mosaico

Encontra-se *in situ*.

Data do mosaico

Primeira metade do século IV.

Descrição e estudo

Seguindo os muros numerados de 1 a 7, começando pelo lado este da entrada do templo, e apesar das cores nem sempre corresponderam à realidade, identificam-se com facilidade.

– Muro 1, muito destruído: três garoupas, douradas ou robalos, nadando para a esquerda (dois deles) e para a direita. Só o contorno inferior de cada peixe sobreviveu até aos nossos dias (Lâm. 50).

Lugar que decoraba el mosaico

Fachada del podio del templo.

Lugar de conservación del mosaico

Se encuentra *in situ*.

Fecha del mosaico

Hacia la primera mitad del Siglo IV.

Descripción y estudio

Siguiendo los muros numerados de 1 a 7, empezando por el lado este de la entrada del templo, y a pesar del hecho de que los colores no correspondan siempre a la realidad, se identifican con facilidad.

– en el Muro 1, muy destruido: tres meros, doradas o lubinas, nadando bien hacia la izquierda (dos de ellos), o bien hacia la derecha. Sólo el contorno inferior de cada pez ha llegado hasta nuestros días (Lâm. 50)



Lâm. 51: Pé feminino no muro 2/Pie femenino en el muro 2.

– Muro 2, melhor conservado: um golfinho de execução cuidada (com o olho de forma amendoada e pontiagudos dentes negros que se destacam sobre o fundo branco da boca) e um robalo, que nadam para a esquerda, junto a um ouriço e outro a robalo, do qual só resta a cauda, com um motivo de linhas negras paralelas, em triângulo, que nos sugere os movimentos da superfície da água (Lâm. 50). Após uma lacuna observa-se um pé feminino, apoiado num suporte (rochoso?), único vestígio de uma figura feminina – uma Nereida? (Lâm. 51).

– Muro 3, quase destruído na totalidade: observa-se a cauda de um robalo, o contorno inferior de uma garoupa e os rebordos da cauda de um animal marinho fantástico.

– Muro 5, no momento da sua descoberta por

– en el Muro 2, mejor conservado, un delfín de cuidada ejecución (con ojo de forma almendrada y puntiagudos dientes negros que destacan sobre el fondo blanco de la boca), y una lubina nadan hacia la izquierda, junto a un erizo y otra lubina, de la cual queda sólo la cola, con un motivo de líneas negras paralelas en triángulo que sugiere los movimientos del agua en superficie (Lâm. 50). Tras una laguna importante, se observa un pie femenino apoyado en un soporte (¿rocoso?), único vestigio de una figura femenina – ¿una Nereida? (Lâm. 51).

– en el Muro 3, casi destruido por completo, se observan la cola de una lubina, el contorno inferior de un posible mero y los roleos de la cola de un animal marino fantástico.

– en el Muro 5, en el momento de su descubri-



Lám. 52: Vista geral do muro 6 do santuário/Vista de conjunto del muro 6 del santuario.

Estácio da Veiga – que os pôde fotografar e desenhar – podiam observar-se tritões, dos quais apenas restam actualmente alguns traços.

– Muro 6, o melhor conservado de todos; da esquerda para a direita, vêem-se nadando para a esquerda: uma garoupa de cor salmão avermelhado; um robalo; um golfinho, pior executado que o do muro 2 e outros dois robalos que cercam uma dourada, que nadam para a direita (Lám. 52). Todos eles estão rodeados por ouriços-do-mar e mexilhões; debaixo do golfinho, uma linha quebrada negra indica o movimento da água.

– Muro 7, actualmente podem ver-se, da esquerda para a direita: a cauda de um robalo, a parte superior da cabeça de um golfinho, meio corpo de uma garoupa sublinhado por duas linhas quebradas negras, ouriços-do-mar e mexilhões, e um robalo a nadar para a direita, na parte inferior do painel.

A decoração tinha, portanto, um carácter misto que associava elementos extraídos da realidade com outros retirados da mitologia. Estas características davam força

miento por S. P. M. Estácio da Veiga – que los pudo fotografiar y dibujar – se podían ver unos tritones, de los cuales sólo quedan hoy algunos rasgos.

– en el Muro 6, el mejor conservado de todos, se ven de izquierda a derecha y nadando hacia la izquierda: un mero de color rojo-salmón, una lubina, un delfín – peor ejecutado que su compañero del muro 2 –, y otras dos lubinas alrededor de una dorada, que nadan hacia la derecha (Lám. 52). Todos ellos están rodeados por erizos y mejillones; por debajo del delfín, una línea quebrada negra indica el movimiento del agua.

– en el Muro 7, se pueden ver hoy, de izquierda a derecha, la cola de una lubina, la parte superior de la cabeza de un delfín, medio cuerpo de un mero subrayado por dos líneas quebradas negras, erizos y mejillones, y una lubina nadando hacia la derecha, en la parte baja del panel.

La decoración tenía por tanto un carácter mixto, que asociaba elementos extraídos de la realidad (peces nadando en el mar, representado por un fondo blanco uniforme) con otros tomados de la

a uma representação na qual a imaginação desempenhava o seu papel na evocação da fauna marinha.

Como ocorre em outras salas com mosaicos da *villa*, notam-se diferenças muito claras na qualidade de execução de várias figuras do mosaico: se é verdade que na *villa* apenas trabalhou uma oficina de mosaístas, nem todos os seus membros estavam capacitados por igual. O mestre que realizou o harmonioso golfinho do muro 2 superava muito o aluno que tentou reproduzir o mesmo modelo no muro 6. O atelier de *musivarii* que trabalhou em Milreu funcionava de modo artesanal: compunha-se de mãos diferentes, com maior ou menor talento e também com desigual qualidade de execução.

Os Mosaicos marinhos da *pars urbana da villa*

A extensão norte-sul da *villa* na data de execução dos mosaicos (330-340 d.C.) era de aproximadamente 100 m, e a sua fachada este-oeste – que dá acesso à via romana e por onde o visitante acede actualmente à mesma – é de 158 m, totalizando uma área de 15.800 m².

A entrada da *villa* conduz à *pars urbana*, com mosaicos nas habitações dispostas em redor do peristilo, de 28 x 24,30 m de lado, com 8 x 6 colunas de mármore cinzento, um tanque central rectangular e umas termas privadas no lado oeste. Apenas se encontra bem conservado o mosaico de peixes marinhos da galeria este do peristilo. O mosaico do triclinio – a sala mais vistosa – encontrava-se destruído no momento da descoberta.

mitología. Estas características daban fuerza a una representación en la que la imaginación desempeñaba su papel en la evocación de la fauna marina.

Como ocurre en otras salas con mosaicos de la *villa*, se notan unas diferencias muy claras en la calidad de la ejecución de varias figuras del mosaico: si bien es verdad que en el lugar sólo trabajó un taller de mosaístas, no todos sus miembros estaban capacitados por igual. El auténtico maestro que realizó el hermoso delfín del muro 2 superaba mucho al alumno que intentó reproducir el mismo modelo en el muro 6. El taller de *musivarii* que trabajó en Milreu funcionaba de modo artesanal: se componía de ‘manos’ diferentes, con mayor o menor talento, y asimismo con distinta calidad de ejecución.

Los Mosaicos marinos de la *pars urbana de la villa*

La extensión norte-sur de la *villa* en la fecha de instalación de los mosaicos (330-340 d.C.) era de aproximadamente 100 m. y su fachada este-oeste, que da a la vía romana y por la que el visitante accede actualmente es de 158 m. o sea, una superficie total de 15.800 m².

La entrada de la *villa* conduce a la *pars urbana*, con mosaicos en las habitaciones dispuestas alrededor del peristilo, de 28 x 24,30 m. de lado, con 8 x 6 columnas de mármol gris, aljibe central rectangular y unas termas privadas en el oeste. Sólo está bien conservado el mosaico de peces marinos de la galeria este del peristilo. El mosaico del triclinio – la más vistosa sala de representación- se encontraba destruido en el momento del descubrimiento.

Na esquina noroeste do triclinio, foi escavado um impressionante lagar de azeite por F. Teichner. Este lagar de azeite e o de vinho, descobertos na esquina nordeste da *pars urbana*, testemunham a riqueza do proprietário, que dependia das videiras e do azeite e não das riquezas provenientes do mar. Até à data ainda não se realizaram descobertas de instalações específicas para o manuseamento de produtos marinhos.

Mosaico Nº 1 (do peristilo)

Local do achado

Galeria este do peristilo.

Tema

Fauna marinha.

Lugar de conservação

Encontra-se *in situ*.

Data do mosaico

Primeira metade do século IV.

Descrição e estudo

Consta de três filas de peixes, orientados para ambos os lados da galeria, que nadam livremente no mar (Lâm. 53). Da esquerda para a direita, a partir da extremidade norte do mosaico, encontramos no lado este (correspondente ao desenho de referência): um golfinho (A) (Lâm. 54), dois robalos (B e C) e outro golfinho (D); na fila central: uma lula (E) (Lâm. 55), um robalo (F) e outra lula (G); na fila oeste: uma garoupa (H), um robalo (I), um golfinho (J), outra garoupa (K) e um robalo (L). Ao redor de vários peixes voltam a aparecer ouriços-do-mar, mexilhões e várias linhas que desenham a superfície do mar, como acontece no mosaico do pódio do templo. Todos eles se movem de maneira bastante livre pelo fundo do mar, dando assim a ilusão de vida.

En la esquina noroeste del triclinio, una impresionante prensa de aceite fue excavada por F. Teichner. Este lagar y el lagar de vino, descubiertos en la esquina noroeste de la *pars urbana*, son un buen testimonio de la riqueza del propietario, que dependía de la vid y del olivo y no de las riquezas provenientes del mar. Ninguna instalación específica relacionada con estas últimas se ha descubierto en el lugar hasta la fecha.

Mosaico Nº1 (del peristilo)

Lugar de descubrimiento

Galeria este del peristilo.

Tema

Fauna marina.

Lugar de conservación

Se encuentra *in situ*.

Fecha del mosaico

Hacia la primera mitad del Siglo IV.

Descripción y estudio

Consta de tres filas de peces orientados hacia ambos lados de la galería, que nadan libremente en el mar (Lâm. 53). De izquierda a derecha, desde la extremidad norte del mosaico en el lado este encontramos – con referencia al dibujo correspondiente – un delfín (A) (Lâm. 54), dos lubinas (B y C) y otro delfín (D); en la fila central, un calamar (E) (Lâm. 55) una lubina (F) y otro calamar (G); y en la fila del Oeste, un mero (H), una lubina (I), un delfín (J), otro mero (K) y una lubina (L). Alrededor de varios peces vuelven a figurar erizos, mejillones y varias líneas que dibujan la superficie del agua, como sucede en el mosaico del podio del templo. Todos ellos se mueven de manera bastante libre por el fondo marino, dando así impresión de vida.



Lâm. 53 a-b: Mosaico marinho Nº 1 da galeria este do peristilo. Vista geral e esquema da disposição dos peixes/Mosaico marino Nº 1 de la galería este del peristilo. Vista de conjunto y esquema de disposición de los peces.

Parece claro que este mosaico foi realizado pela mesma oficina africana que realizou o mosaico do pódio do templo. No entanto, a composição aqui adoptada, comparada com a do pódio, não é exactamente a mesma nem outra diferente.

A disposição dos peixes está concebida em função do contexto arquitectónico: um pavimento de mosaico que decora uma galeria do pórtico, ou seja um local de passagem, estava destinado a ser contemplado de ambos os lados por onde entrava o visitante, a partir dos compartimentos privados ou de outras galerias do pórtico. Por este motivo, os peixes foram colocados em três filas distintas e

Parece claro que este mosaico fue realizado por el mismo taller africano que hizo el mosaico del podio del templo; sin embargo, la composición aquí adoptada, comparada con la del podio, no es ni exactamente la misma ni otra diferente.

La disposición de los peces está concebida en función del contexto arquitectónico: un mosaico de suelo que decora una galería del pórtico – o sea, un lugar de paso – y que estaba destinado a ser contemplado desde dos lados opuestos, según el lugar por el que llegara el visitante, desde el este o el oeste – desde los apartamentos privados o desde las otras galerías del pórtico. Por este motivo, los peces están colocados en tres



Lâm. 54: Detalhe do golfinho A no mosaico Nº 1 da villa/Detalle del delfin A en el mosaico Nº 1 de la villa..

olham em duas direcções, para este e oeste, nadando para o norte ou para o sul em cada uma das filas, de modo a evocar com maior naturalidade a abundância da fauna marinha no seu elemento natural. Por outro lado, as espécies (reduzidas a três) não se seguem umas às outras com regularidade, pois provocaria uma certa monotonia.

Note-se também que os peixes melhor conseguidos estão todos colocados na parte norte e os que os ajudantes do mestre executaram, com maior ou menor fidelidade ao modelo que seguiam, encontram-se na parte sul da galeria. Mas a lula (E) merece uma atenção especial: está estilizada com esmero e realizada com muito cuidado, com uma evidente preocupação de demonstrar uma expressão própria. Os seus pequenos olhos cheios de vida, a sua boca grande, assim como o movimento simé-

filas distintas y miran en dos direcciones, hacia el oeste o el este, nadando hacia el norte o el sur, en cada una de las filas, a fin de evocar con mayor naturalidad la abundancia de la fauna marina en su elemento natural. Por otra parte, las especies – reducidas a tres – no se siguen unas a otras con regularidad, lo cual hubiera provocado una cierta monotonía.

Nótese también que los peces mejor conseguidos están todos colocados en la parte norte, y que los ayudantes del maestro ejecutaron los demás peces con mayor o menor aplicación y fidelidad al modelo que seguían, avanzando de norte a sur de la galería. Pero el calamar E merece una atención especial: está estilizado con esmero, y realizado con mucho cuidado, con la evidente preocupación de comunicarle una expresión particular. Sus ojos pequeños y llenos de vida, su boca grande, así como el movimien-



Lâm. 55: Detalhe da lula E no mesmo mosaico/Detalle del calamar E en el mismo mosaico.

trico dos tentáculos e das barbatanas laterais, dão-lhe um toque de elegância e graciosidade que em nada se compara com a sua pálida cópia, a lula G. É indubitavelmente a ‘estrela’ do mosaico.

to simétrico de los tentáculos y de las aletas laterales le dan un toque elegante y gracioso que en nada se vislumbran en su pálida copia, el calamar G. Indudablemente, es la ‘estrella’ del mosaico!

Mosaico Nº 2 (das termas)

Local do achado do mosaico
Pequeno tanque das termas oeste.
Tema
Fauna Marinha.
Lugar de conservação
Encontra-se *in situ*.
Data do mosaico
Primeira metade do século IV.

Mosaico Nº 2 (de las termas)

Lugar de descubrimiento del mosaico
Pequeño estanque de las termas del oeste.
Tema
Fauna marina.
Lugar de conservación
Se encuentra *in situ*.
Fecha del mosaico
Hacia la primera mitad del Siglo IV.

Descrição e estudo

É neste lugar que o tema dos peixes se encontra no seu contexto mais adequado – na água – e executado com menor cuidado, pois trata-se de um uso do tema com fim utilitário e não de representação, como no caso dos dois anteriores (Lâm. 56).

As escadas, tal como o fundo e as paredes da piscina, estão cobertas de mosaico, embora só se encontre bem conservada a parede sul – decorada com peixes que nadavam para a esquerda (ou seja para este) em três filas paralelas. Na fila superior alterna um robalo com duas garoupas; na fila central uma garoupa e um robalo; e na fila inferior, ouriços-do-mar e mexilhões, com linhas quebradas em sentido horizontal ou vertical que representam a superfície da água.

Aqui, as proporções do desenho dos peixes não estão bem representadas, nem as cores bem distribuídas: dá a clara impressão de que os mosaístas principiantes, ou apressados, fizeram este mosaico com muito menor cuidado do que em outros lugares da *villa*. As cabeças, em particular, estão desproporcionadas e o olho redondo encontra-se como que algo deslocado no alto da cabeça.

Conclusões sobre o tema dos peixes nos mosaicos do templo e da villa

Os diferentes *musivarii* que intervieram nos três lugares adoptaram uma convenção idêntica para sugerir o movimento de pequenas ondas, que se formam na superfície

Descripción y estudio

Es el lugar de la *villa* donde el tema de los peces se encuentra a la vez en su contexto más adecuado – en el agua – y ejecutado con menor cuidado, ya que se trata de un uso del tema con fin utilitario, y no de representación, como en el caso de los otros dos emplazamientos (Lám. 56).

Las escaleras, al igual que el fondo y las paredes de la piscina, están cubiertas de mosaico, aunque sólo la pared sur se encuentra bien conservada, decorada con peces nadando hacia la izquierda (o sea, hacia el este), en tres filas paralelas. En la fila superior alternan una lubina y dos meros; en la fila central un mero y una lubina; en la fila inferior, erizos y mejillones, con líneas quebradas en sentido horizontal o vertical que representan la superficie del agua.

Aquí las proporciones del dibujo de los peces no están bien respetadas, ni los colores bien distribuidos: da la clara impresión de que unos mosaístas principiantes – o apresurados – ejecutaron este mosaico con mucho menor cuidado que en los otros lugares de la *villa*. Las cabezas, en particular, están desproporcionadas, y el ojo redondo se encuentra como desplazado en todo lo alto de la cabeza.

Conclusiones sobre el tema de los peces en los mosaicos del templo y de la villa

Los diferentes *musivarii* que intervinieron en los tres lugares adoptaron una convención idéntica para sugerir el movimiento de las pequeñas ondas que se forman en la superficie



Lâm. 56: Vista de conjunto do mosaico Nº 2 da villa (fotografia de T. Hautschild)/Vista de conjunto del mosaico Nº 2 de la villa (fotografía T. Hautschild).

da água: linhas negras verticais, oblíquas ou horizontais, simples ou em séries contíguas, uns S em sentido oposto ou ‘moscas aquáticas’ (como se têm denominado em publicações anteriores). Estes elementos decorativos encontram-se mais frequentemente na parte norte do que na parte sul da galeria Este (tendo também em conta as lacunas da parte sul que limitam a pertinência desta observação), e no mosaico da piscina situada defronte ao pódio do templo, por ser um motivo de fácil execução, ótimo para preencher espaços vazios.

Os peixes marinhos constituem o único tema figurativo escolhido pelo proprietário da *villa* para decorar três espaços importantes, que estavam à vista da sua família e dos visitantes. Mas seria este tema exclusivamente decorativo? Poderá o

del agua: unas líneas negras verticales, oblicuas u horizontales, simples o en series adyacentes por un lado, unas S en sentido opuesto o unas ‘moscas acuáticas’ – como se han denominado en algunas publicaciones anteriores-; estos elementos se dan con más frecuencia en la parte norte que en la parte sur de la galería Este (incluso teniendo en cuenta las importantes lagunas de la parte sur, que limitan la pertinencia de esta observación) y en el mosaico de la piscina que en el del podio del templo, por ser un motivo de fácil ejecución, cómodo para rellenar vacíos .

Los peces marinos constituyen el único tema figurativo escogido por el propietario de la *villa* para decorar tres espacios importantes que estaban a la vista de su familia y de los visitantes. Pero ¿era este programa exclusivamente decorativo?

ponto de vista adoptado pelo *musivarius* dar-nos pistas sobre o significado exacto que tinham estas imagens aquando da sua realização? Esta é uma das questões que se coloca ao contemplar estes mosaicos.

Os peixes estão aqui representados como tema exclusivo, destacados num fundo branco e neutro que basta para sugerir – de maneira arbitrária – o fundo do mar. O leque de espécies aqui representadas é pouco diversificado: apenas seis espécies de peixes ou moluscos (com algumas dissemelhanças num ou outro mosaico): golfinhos, garoupas, robalos, ouriços-do-mar, lulas e mexilhões.

Ainda que pareça surpreendente, os peixes não constituem um tema muito frequente nos mosaicos romanos do Algarve. Seria este tema o reflexo de um gosto pessoal do proprietário pelo mar e seus habitantes? Ou seria indicador do seu interesse profissional? De facto, é muito arriscado supor que a escolha deste tema se deveu a um gosto pessoal pois, na mentalidade do mundo antigo, o mar inspirava mais terror do que amor. Por outro lado, imaginar que o dono possa ter sido um *negotiator* (empresário de importações e exportações) enriquecido pelo comércio marítimo é igualmente improvável. Isto porque um indivíduo de nível social elevado, descendente de pessoas de alta estirpe que expunham na sua *villa* retratos imperiais (aqui foram descobertos bustos de Agripina, Adriano e Galieno) não teria qualquer interesse de exaltar o comércio marítimo já que, em termos de prestígio social, esta actividade não possuía no mundo antigo grande valor social. Até finais da Antiguidade, as únicas fontes de riqueza que se julgavam

¿Podría el punto de vista que adoptó el *musivarius* en estas imágenes de peces marinos darnos pistas sobre el sentido exacto que tenían estas imágenes cuando se realizaron? Ésta es una de las cuestiones que se plantean al contemplar estos mosaicos.

Los peces están aquí representados como tema exclusivo, destacados en un fondo blanco neutro que basta para sugerir – de manera arbitraria – el fondo del mar; el abanico de especies representadas es reducido: sólo seis especies de peces o moluscos, con algunas diferencias de uno a otro mosaico: delfines, meros, lubinas, doradas, erizos, calamares y mejillones.

Aunque resulte sorprendente, los peces no constituyen un tema demasiado frecuente en los mosaicos romanos del Algarve. ¿Reflejaría este tema únicamente el gusto personal del dueño por el mar y por sus habitantes? ¿O sería indicativo de su interés profesional? De hecho, sería muy arriesgado suponer que lo manifestara así: en la mentalidad de los hombres del mundo antiguo, el mar inspiraba más terror que amor. Por otra parte, imaginar que el dueño pudiera haber sido un *negotiator* (empresario de importación y exportación) enriquecido por el comercio marítimo es igualmente improbable: un personaje de nivel social eminente, descendiente de personas de alta categoría que tenían expuestos en su *villa* retratos imperiales del Siglo I al Siglo III (en este lugar se descubrieron bustos de Agripina, Adriano y Galieno), no poseería evidentemente ningún interés – en términos de prestigio social – de reivindicar el comercio marítimo, actividad que no tenía un elevado valor social en el mundo antiguo. Hasta fines de la Antigüedad, las únicas

dignas de serem expostas para contemplação dos visitantes e dos clientes de uma *villa* eram as que provinham da agricultura. O proprietário de Milreu não deve ter sido excepção a essa regra.

Certamente, o peixe era um manjar delicado, muito valorizado nas melhores mesas romanas, mas não se pode pensar que aqui apenas se trate de uma simples representação do que se degustava na *villa*. De facto, como costuma fazer-se nestes casos, o peixe mostra-se como uma natureza morta no mosaico do triclinio, entre outras imagens de *xenia* (palavra grega que denominava a afabilidade do proprietário com os seus convidados, que incluía a oferta de manjares extraordinários). Quando os peixes são representados vivos em lugares de passagem, evidentemente públicos – como no pódio do templo vizinho ou numa galeria do pórtico do peristilo – é feito com grande significado simbólico, onde a fauna marinha oferece necessariamente conotações distintas das culinárias. O mesmo acontece no pequeno tanque das termas da *villa*, onde os peixes simplesmente participam numa cena marinha dos prazeres do banho.

Em ambos os lugares, os peixes não estão representados para dar ao espectador o prazer de identificar as diferentes espécies, como numa imagem de qualquer álbum de história natural; trata-se antes de uma imagem com alcance simbólico. No mundo religioso, tal como na parte pública da *villa* – peristilo e termas – o proprietário quer deixar bem patente a sua confiança na generosidade dos deuses, que garantiam aos seus protegidos a abundância e prosperidade, que as águas e

fuentes nobles de riqueza que se juzgaban dignas de ser expuestas a la mirada de los visitantes y de los ‘clientes’ de una *villa* eran las que procuraba la agricultura. El propietario de Milreu no debe de haber sido una excepción a esta regla.

Ciertamente, el pescado era un manjar delicado, muy valorado en las mejores mesas romanas, pero no se puede pensar que se trate aquí de una simple representación del que se saboreaba en la *villa*. De hecho, como suele hacerse en estas ocasiones, el pescado se muestra, como en un bodegón en el mosaico del triclinio: ahí es donde cabe esperarlo así, entre otras imágenes de *xenia* – palabra griega que denominaba la obsequiosidad del dueño con sus invitados, que incluía el ofrecimiento de manjares exquisitos. Cuando los peces se representan vivos en lugares de la *villa* y dependencias anejas, es con fuerte significado simbólico, como en el podio del templo vecino, o en una galería del pórtico del peristilo, lugar de paso, evidentemente público, donde la fauna marina ofrece necesariamente connotaciones distintas a las culinarias. Lo mismo sucede en el pequeño estanque de las termas de la *villa*, donde los peces participan simplemente en una puesta en escena marina de los placeres del baño.

En ambos lugares, los peces no están representados como en la lámina de un álbum de historia natural, para procurar al espectador el placer de identificar las distintas especies. De hecho, se trata más bien de una imagen de alcance simbólico. En el mundo religioso, como en la parte pública de la *villa* – el peristilo y las termas – el propietario quiere hacer patente su confianza en la generosidad de los dioses que garantizan a sus protegidos la abundancia y la prosperidad, que las aguas y sus habitantes manifiestan aquí

os seus habitantes aqui manifestam. Imagens da protecção divina, os peixes são um hino ao paganismo, que se tornava ainda mais militante quando estava ameaçado. Contudo, talvez possa ter tido uma dupla intenção: a de apropriar-se do símbolo cristão do peixe, utilizando imagens de peixes reais, mas num contexto simbólico pagão. Poderia tratar-se aqui, de certo modo, de uma guerra de símbolos de alcance ideológico.

OS MOSAICOS DA VILLA ROMANA DE CERRO DA VILA (VILAMOURA)

Local da descoberta da villa

Vilamoura (Quarteira, Loulé). Direcção Faro - Portimão pela estrada N125. A cerca de 22 km, encontra-se a saída para Vilamoura. Depois, seguir pela Av. Engº João Meireles e Praça Cupertino de Miranda, virando logo a seguir à direita para a Av. da Praia da Falésia. A estação arqueológica situa-se após os Correios, à direita, dentro do complexo turístico de Vilamoura. A *villa* romana é património classificado, propriedade da empresa LUSORT, integrando um Museu Arqueológico, inaugurado em 1994.

Referenciada no século XIX por S. P. M. Estácio da Veiga, que aí terá encontrado vestígios arqueológicos romanos, só em 1963 J. Farrajota se deparou com pedaços de mosaicos à superfície do solo, arrancados por um tractor que lavrava o campo. No ano seguinte, iniciaram-se então as primeiras escavações, contínuas até aos nossos dias por diferentes arqueólogos: primeiro por A. do Paço, F. de Almeida e J. Farrajota, depois

de forma fácilmente asequible a todos: imágenes de la protección divina, los peces marinos son un himno al paganismo, que se volvía aún más militante cuando estaba amenazado. Además, quizá hubiera una doble intención: la de apropiarse del símbolo cristiano del pez, utilizando imágenes de peces reales, pero en un contexto simbólico pagano. Podría tratarse aquí, en cierto modo, de una guerra de símbolos de alcance ideológico.

MOSAICOS DE LA VILLA ROMANA DE CERRO DA VILA (VILAMOURA)

Localización del descubrimiento de la villa

Vilamoura (Quarteira, Loulé). En dirección Faro-Portimão por la carretera N-125. Aproximadamente a 22 km., se encuentra la salida para Vilamoura. Después, continuar por la Av. Engº J. Meireles y Praça Cupertino de Miranda, girando luego a la derecha hacia la Av. de la Praia da Falésia. El yacimiento arqueológico se sitúa después de la oficina de Correos, a la derecha, dentro del complejo turístico de Vilamoura. La *villa* romana es patrimonio clasificado, propiedad de la empresa LUSORT, integrando un museo arqueológico, inaugurado en 1994.

Aparece mencionada en el Siglo XIX por S. P. M. Estácio da Veiga, quien ya debió haber encontrado vestígios arqueológicos romanos, aunque habrá que esperar a 1963 para que J. Farrajota encuentre fragmentos de mosaicos en la superficie del suelo, movidos por un tractor que labraba el campo. Al año siguiente, se habían iniciado pues las primeras excavaciones, continuadas hasta nuestros días por diferentes arqueólogos: primero por A. do Paço, F. de

por J. L. de Matos e, mais recentemente, por F. Teichner.

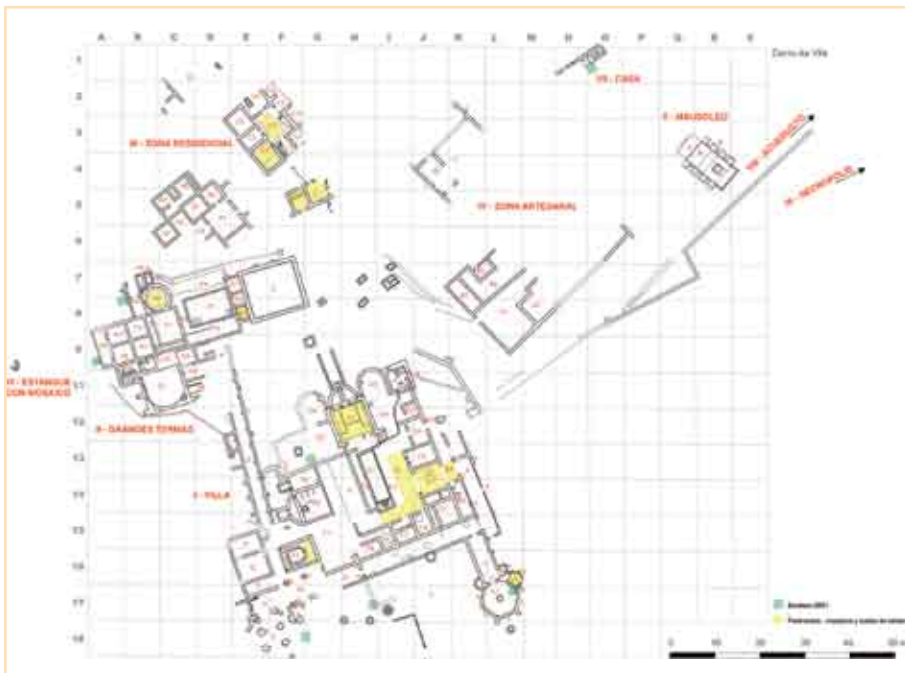
Em mais de quarenta anos de escavações, os arqueólogos puseram a descoberto uma *villa* constituída por diversos edifícios e construções secundárias, estendendo-se numa vasta área que ultrapassa os 12 400 m². Em torno da casa do proprietário, que ocupava o lugar de eleição, encontramos um grande edifício termal a norte, casas mais modestas a nordeste, construções destinadas à produção artesanal a este, uma rede de água com barragem própria, uma necrópole com dois monumentos funerários, um dos quais era um mausoléu em forma de templo. Cronologicamente, a *villa* terá sido edificada no século I, por volta do reinado do imperador Augusto, tendo sofrido remodelações arquitectónicas em meados do século III. A ocupação do sítio manteve-se até à época visigótica e islâmica sem mudanças significativas. Em meados do século XI, o sítio terá sido abandonado.

À maneira tradicional das casas romanas, o edifício central (sector I) organizava-se em torno de um peristilo central, cujo acesso se situava no lado nascente, através de uma galeria seguida de um átrio e que é, ainda hoje, o lado pelo qual se inicia a visita (Lâm. 57). Todo este sector preserva os seus pavimentos de mosaico. A partir desta galeria acedia-se ainda ao sector sul da casa, alinhado ao longo de um corredor, e marcado pela presença de dois espaços poligonais salientes que caracterizavam a fachada neste lado. À torre sudeste, de forma hexagonal, chegava-se através de um corredor no fim do qual ainda hoje se podem ver, no lado este, umas latrinas com a respectiva canalização.

Almeida y J. Farrajota, después por J. L. de Matos y, más recientemente, por F. Teichner.

En más de cuarenta años de excavaciones, los arqueólogos pusieron al descubierto una *villa* constituída por diversos edificios y construcciones secundarias, extendiéndose en una vasta área que sobrepasa los 12.400 m². En torno a la casa del propietario, que ocupaba el lugar de preferencia, encontramos un gran edificio termal al norte, casas más modestas al nordeste, construcciones destinadas a la producción artesanal al este, una red de agua con dique propio y una necrópolis con dos monumentos funerarios, uno de los cuales era un mausoleo en forma de templo. Cronológicamente, la *villa* parece haber sido edificada en el Siglo I, habiendo sufrido remodelaciones arquitectónicas a mediados del Siglo III. La ocupación del lugar se mantuvo hasta la época visigótica e islámica sin cambios significativos. A mediados del Siglo XI, el lugar debió haber sido abandonado.

A la manera tradicional de las casas romanas, el edificio principal (sector I) se organizaba en torno a un peristilo central, cuyo acceso se situaba en el lado donde nace el sol, a través de una galería seguida de un atrio y que es, aún hoy, el lado por el que se inicia la visita (Lám. 57). Todo este sector conserva sus pavimentos de mosaico. A partir de esta galería se accedía al sector sur de la casa, alineado a lo largo de un corredor, y marcado por la presencia de dos espacios poligonales salientes que caracterizaban la fachada en este lado. A la torre sudeste, de forma hexagonal, se llegaba a través de un corredor en el que al fondo se pueden ver, en el lado este, unas letrinas con su



Lâm. 57: Planta da villa de Cerro da Vila/Plano de la villa de Cerro da Vila.

No centro da torre, a base de argamassa que se vê pode ter servido de base para uma estátua ou um altar. A sala octogonal situada no lado oeste encontra-se já muito destruída, mas os vestígios mostram que era de maiores dimensões e não possuía corredor de acesso. No lado oeste do peristilo, um conjunto de três salas constituía a área das termas privadas do proprietário. A presença de *suspensurae* em duas das salas comprova que eram aquecidas. A terceira sala, com tanque em absíde e um mosaico preto e branco, é interpretada como um *frigidarium*. A norte, em posição centralizada com o peristilo, dispunha-se o *triclinium* dotado de um ninfeu na absíde e um solo em mosaico, infelizmente já muito destruído. A pequena exedra adossada

respectiva canalización. En el centro de la torre, la base de argamassa que se ve puede haber servido de base para una estatua o un altar. La sala octogonal situada en el lado oeste se encuentra ya muy destruida, pero los vestigios muestran que era de mayores dimensiones. En el lado oeste del peristilo, un conjunto de tres salas constituía el área de las termas privadas del propietario. La presencia de *suspensurae* en dos de las salas corrobora que eran calentadas. La tercera sala, con estanque en ábside y un mosaico blanco y negro, es interpretada como un *frigidarium*. Al norte, en el eje del peristilo, se disponía el *triclinium* dotado de un ninfeu en el ábside y un suelo en mosaico, infelizmente ya muy destruido. La pequeña exedra adossada

ao peristilo e virada para o *triclinium* era também forrada com um mosaico de que só restam poucos vestígios. Recentes escavações permitiram confirmar que as salas situadas de um lado e do outro do *triclinium* são acrescentos posteriores à época romana.

Um longo corredor situado no lado oeste da casa proporcionava um acesso directo às grandes termas situadas a norte (sector II). Ocupando uma área de cerca de 890m², proporcionavam um magnífico espaço de lazer, diversão e higiene ao gosto tipicamente romano. O edifício dispunha dos espaços habituais: uma grande piscina com duas escadas de acesso (E1), um vestiário (F1), várias salas frias – *frigidaria* (F2-F5), um grande *caldarium* (G1), uma sala circular que era revestida a mármore (H1), entre outras salas de funções secundárias. O único mosaico que se preservou no edifício reveste o solo de uma pequena piscina com escadas (D3), situada entre a *natatio* e o grande reservatório. A oeste destas termas (Sector VI), um pequeno tanque com um mosaico preto e branco de tema marinho, é o único com uma figura existente no lugar. É possível que se trate de uma fonte, uma vez que ainda hoje se encontra aqui uma nascente de água. Segundo F. Teichner, podia tratar-se de um *triclinium* de verão a céu aberto.

Para nordeste, encontramos outras construções que correspondem a zonas de habitações modestas (sector III). Uma dessas casas, chamada “casa pequena”, possui sete salas em torno de um pátio central, das quais duas apresentam mosaicos policromos, num estilo

al peristilo y orientada hacia el *triclinium* estaba también decorada con un mosaico del que sólo quedan pocos vestigios. Recientes excavaciones han permitido confirmar que las salas situadas a ambos lados del *triclinium* son añadidos posteriores a la época romana.

Un largo corredor situado en el lado oeste de la casa proporcionaba un acceso directo a las grandes termas situadas al norte (sector II). Ocupando un área de aproximadamente 890m², proporcionaban un magnífico espacio de ocio, diversión e higiene al gusto típicamente romano. El edificio disponía de los espacios habituales: en las termas una gran piscina con dos escaleras de acceso (E1), un vestuario (F1), varias salas frías – *frigidaria* (F2-F5), un gran *caldarium* (G1), una sala circular que estaba revestida de mármol (H1), entre otras salas con funciones secundarias. El único mosaico que se conservó en el edificio reviste el suelo de una pequeña piscina con escaleras (D3), situada entre la *natatio*/ piscina y el gran reservatorio. Al oeste de estas termas (sector VI), un pequeño depósito con un mosaico blanco y negro de tema marino, es el único con una figura existente en el lugar. Es posible que se trate de una fuente, puesto que todavía hoy se encuentra aquí un nacimiento de agua. Según F. Teichner, podría tratarse de un *triclinium* de verano a cielo abierto.

Al nordeste, encontramos otras construcciones que corresponden a zonas habitables modestas (sector III). Sin embargo, una de esas casas, llamada “casa pequeña”, posee siete salas alrededor de un patio central, de las cuales dos presentan mosaicos policromos, en un estilo

muito próximo dos que encontramos na casa principal. Facto que nos leva a pensar que foram executados na mesma época, pela mesma oficina. Não sendo habitual encontrar mosaicos em casas de gente humilde, acreditamos que este edifício seja dependente da casa principal, destinando-se à criadagem ou então desempenhando a função de *hospitalia* para hospedagem de convidados. A destruição dos mosaicos e a adulteração dos espaços comprovam que os ocupantes que se seguiram aos romanos lhe destinaram outras funções.

Para este, encontra-se uma importante zona de produção industrial, com numerosos tanques (sector IV). As recentes escavações de F. Teichner puseram a descoberto um grande edifício onde funcionava uma fábrica de púrpura, o único deste tipo jamais encontrado em Portugal. A construção data dos séculos II-III e, após uma interrupção no século IV provocada por um tsunami (?), o local voltou a ser ocupado nos séculos V-VI. Aquí, um líquido violeta precioso era extraído de uma concha chamada *murex*. Era um produto de luxo, destinado à tinturaria, certamente exportado por via marítima nos pequenos contentores de cerâmica – ‘anforiscos’ – que os arqueólogos encontraram nas escavações. O porto situado nas imediações proporcionava as condições necessárias a este comércio.

Os mosaicos da pars urbana da villa (sector I)

Os cinco mosaicos que o visitante pode hoje apreciar na área residencial da *villa* (a *pars*

muy próximo de los que encontramos en la casa principal, hecho éste que nos lleva a pensar que fueron realizados en la misma época y por el mismo taller. No siendo habitual encontrar mosaicos en las casas de gente humilde, creemos que este edificio pudiese depender de la casa principal, siendo el administrador el responsable de la producción artesanal de la propiedad, o incluso, desempeñando la función de *hospitalia* para el alojamiento de invitados. La destrucción de los mosaicos y la alteración de los espacios demuestran que los ocupantes posteriores a los romanos los destinaron otras funciones.

Al este, se encuentra una importante zona de producción industrial, con numerosos estanques (sector IV). Las recientes excavaciones de F. Teichner pusieron al descubierto un gran edificio donde, basándose en las observaciones y en el material que allí encontró, considera que debió existir un taller de extracción de la púrpura, la única de este tipo jamás encontrada en Portugal. La construcción data de los Siglos II-III y, tras una interrupción en el Siglo IV provocada por un tsunami (?), el lugar volvió a ser ocupado en los Siglos V-VI. Aquí, un líquido violeta de gran precio era extraído de una concha llamada *murex*. Era un producto de lujo, destinado a la tintorería, seguramente exportado por vía marítima en las pequeñas ánforas – las anforiscas – que los arqueólogos encontraron en las excavaciones. El puerto situado en las inmediaciones proporcionaba las condiciones necesarias para este comercio.

Los mosaicos de la pars urbana de la villa (sector I)

Los cinco mosaicos que el visitante puede hoy apreciar en el área residencial de la *villa*

urbana) documentam o estatuto social do proprietário de Cerro da Vila. São mosaicos geométricos, policromos, alvo de intensos restauros em época moderna, muitos deles com as tesselas antigas que andavam soltas. Esses trabalhos, que devemos a E. Arsénio, verificam-se um pouco por toda a área, não só nos mosaicos, como nos próprios muros que por ele foram refeitos. De qualquer forma, foram importantes na preservação dos vestígios que, de outro modo, se teriam certamente degradado até ao ponto de serem irrecuperáveis. Por certo, outros espaços da casa teriam este tipo de pavimento, no entanto, estes não se preservaram. Restam ainda, por exemplo, vestígios muito residuais de outros dois mosaicos no espaço F1 e no topo do tanque central do peristilo, frente ao *triclinium*, que não podemos sequer caracterizar.

Mosaico do Compartmento B1: Entrada (Lâm. 58)

Local do achado

O mosaico reveste o compartimento da actual entrada na casa para o visitante moderno, no lado nascente. Praticamente imperceptível hoje em dia, uma galeria com colunas terá sido acrescentada deste lado ainda na Antiguidade tardia, resguardando assim este acesso à casa.

Tema

Actualmente, vê-se um mosaico com um esquema de estrelas de quatro pontas pretas em fundo branco e um meandro de suásticas de volta simples e quadrados na soleira. Na zona destruída da soleira podem ainda ver-se os vestígios de um mosaico

(la *pars urbana*) documentan el estatuto social del propietario de Cerro da Vila. Son mosaicos geométricos, policromos, objeto de numerosas restauraciones en la época moderna, muchas de ellas con las teselas antiguas sueltas. Esos trabajos, que debemos a E. Arsénio, se pueden comprobar un poco en todo el área, no sólo en los mosaicos, sino también en los mismos muros que él restauró. De cualquier manera, fueron importantes en la conservación de los vestigios que, de otro modo, se hubiesen seguramente deteriorado hasta el punto de ser irrecuperables. Por cierto, otros espacios de la casa tendrían este tipo de pavimento, sin embargo, estos no se conservaron. Subsisten aún, por ejemplo, vestigios muy residuales de otros dos mosaicos en el espacio F1 y en la cima del estanque central del peristilo, frente al *triclinium*, que no podemos siquiera caracterizar.

Mosaico del Espacio B1: Entrada (Lâm. 58)

Lugar de descubrimiento

Para el visitante moderno, el mosaico adorna el espacio que corresponde a la actual entrada en la casa, en el este. Prácticamente perdida hoy en día, una galería con columnas debe haber sido añadida en este lado en la Antigüedad tardía, conservando así este acceso a la casa.

Tema

Actualmente, se ve un mosaico con un esquema de estrellas de cuatro puntas negras en fondo blanco y un meandro de esvásticas de vuelta simple y cuadrados en la solera. En la zona destruida de la solera pueden todavía verse, por debajo del primero, los vestigios de

mais antigo, a preto e branco, que comprova as remodelações que ocorreram na casa e que contemplaram a colocação de novos mosaicos.

Lugar de conservação actual do mosaico

O mosaico encontra-se no seu lugar de origem, embora tenha sofrido numerosos restauros modernos que consistiram na reconstituição do padrão do mosaico com tesselas antigas.

Data do mosaico

O mosaico das estrelas foi colocado no momento em que se fizeram obras de ampliação e renovação na casa, durante a primeira metade do século IV.

Descrição e estudo

O meandro de suásticas que podemos ver na bordadura é um dos motivos mais antigos da arte clássica, conhecendo-se desde a Grécia antiga. Perdurou durante todo o período romano como um dos motivos com maior divulgação, não só nos mosaicos, como na arte em geral.

O painel principal apresenta uma moldura de escamas oblongas pretas em fundo branco e um padrão de estrelas de quatro pontas. Dentro das estrelas inscrevem-se grandes quadrados direitos brancos, alternadamente decorados com uma florzinha geométrica ou um pequeno quadrado denteado pretos. Olhando com atenção, vemos que a disposição das estrelas cria um segundo esquema, à base de estrelas de quatro losangos brancos num fundo branco. Com maior ou menor complexidade, esta ilusão era frequentemente procurada pelos mosaístas

un mosaico más antiguo, en blanco y negro, que confirma las reformas que se hicieron en la casa y que contemplaron la colocación de nuevos mosaicos.

Lugar de conservación

El mosaico se encuentra en su lugar de origen, a pesar de haber sufrido numerosas restauraciones modernas que constan en una reconstrucción del esquema geométrico del mosaico con teselas romanas antiguas.

Fecha del mosaico

El mosaico de estrellas fue colocado cuando se realizaron las zonas de reestructuración de la casa, en la primera mitad del Siglo IV.

Descripción y estudio

El meandro de esvásticas que podemos ver en los bordes es uno de los motivos más antiguos del arte clásico, ya conocido desde la Grecia antigua. Perduró durante todo el período romano como uno de los motivos con mayor divulgación, no sólo en los mosaicos, sino también en el arte decorativo en general.

El panel principal presenta una moldura de escamas ovales negras en fondo blanco y un esquema de estrellas de cuatro puntas. Dentro de las estrellas se inscriben grandes cuadrados derechos blancos, alternadamente decorados con una florcita geométrica o un pequeño cuadrado dentado negros. Observando con atención, vemos que la disposición de las estrellas crea un segundo esquema, a base de estrellas de cuatro rombos blancos en un fondo blanco. Con mayor o menor complejidad, esta ilusión era frecuentemente buscada por los mosaístas



Lâm. 58: Mosaico do espaço B1/Mosaico del espacio B1.

romanos nos esquemas geométricos.

Entre o século I e o século V, produziram-se centenas de mosaicos na Hispânia, seguindo modelos itálicos nos primeiros séculos e rendendo-se, em seguida, à supremacia artística e técnica dos mosaístas das províncias romanas do Norte de África, que se tornaram mestres nesta arte. Comparando os numerosos mosaicos com composições de estrelas que se fizeram na época romana, um pouco por todo o Império, podemos determinar com alguma segurança a origem e as regiões por onde se divulgou o motivo. A investigação levou-nos, no caso dos mosaicos de Cerro da Vila, até Pompeia onde encontramos os paralelos mais antigos, já no século I. Nas restantes províncias do Império Romano, em especial na Hispânia, só a partir

romanos en los esquemas geométricos.

Entre el Siglo I y el Siglo V, se fabricaron centenares de mosaicos en *Hispania*, siguiendo los modelos itálicos en los primeros siglos y rindiéndose, inmediatamente, a la supremacía artística y técnica de los mosaístas de las provincias romanas del Norte de África, que se habían convertido en maestros en este arte. Comparando los numerosos mosaicos con composiciones de estrellas que se hicieron en la época romana, a lo largo del Imperio, podemos determinar con cierta seguridad el origen y las regiones por las que se divulgó el motivo. La investigación nos ha llevado, en el caso de los mosaicos de Cerro da Vila, hasta Pompeya donde encontramos los paralelos más antiguos, ya en el Siglo I. En las restantes provincias del Imperio Romano, en especial en *Hispania*, solamente

do século II se começam a registar mosaicos muito semelhantes. Os motivos eram ditados por modas, frequentemente oriundas das cidades, não sendo por isso de admirar que em Mérida (Badajoz), a capital da *Lusitania* romana com o nome de *Emerita Augusta*, se encontrem os melhores exemplos deste esquema de estrelas. Os modelos circulavam em “cartões” que eram reproduzidos pelas oficinas, por isso não se estranha a presença de um motivo muito semelhante num mosaico encontrado no século XIX nas termas romanas da Senhora da Luz (Lagos), que comprova justamente essa circulação.

Mosaico do Compartimento C1: Átrio (Lâm. 59)

Local do achado

Pequeno átrio da entrada.

Tema

O mosaico, hoje em dia bastante danificado, ainda possui as tradicionais bordaduras e um painel quadrado, cuja decoração está totalmente destruída, no centro de uma quadrícula de bandas com círculos tangentes em fundo vermelho, com decoração geométrica variada. Duas soleiras com uma decoração em linhas quebradas estabeleciam a ligação ao peristilo.

Compartimento que o mosaico decorava

Este pequeno átrio da entrada este da residência funcionou como um espaço de circulação entre a entrada B1 e o peristilo.

Lugar de conservação do mosaico

Tal como o mosaico anterior, encontra-se no lugar de origem, mas uma grande área é fruto de restauros efectuados em época

a partir del Siglo II se comienzan a registrar mosaicos muy semejantes. Los motivos eran dictados por modas, frecuentemente originarias de los talleres de las ciudades, por lo que no es de extrañar que en Mérida (Badajoz), la capital de la *Lusitania* romana con el nombre de *Emerita Augusta*, se encuentren los mejores ejemplos de este esquema de estrellas. Los arquetipos circulaban en cuadernos de modelos que eran reproducidos por los talleres, por eso no resulta extraño la presencia de un motivo muy semejante en un mosaico encontrado en el Siglo XIX en las termas romanas de la Señora da Luz (Lagos), que manifiesta precisamente esa circulación.

Mosaico de la Sala C1: Atrio (Lâm. 59)

Lugar del descubrimiento

Pequeño atrio de la entrada.

Tema

El mosaico, hoy en día bastante dañado, aún posee los tradicionales bordes y un panel cuadrado, cuya decoración está totalmente destruida, en el centro de la cuadrícula de bandas con círculos tangentes en fondo rojo, con decoración geométrica variada. Dos soleras con una decoración en líneas quebradas establecían la ligazón al peristilo.

Lugar que decoraba el mosaico

Este pequeño atrio de la entrada este de la residencia funcionó como un espacio de circulación entre la entrada B1 y el peristilo.

Lugar de conservación

Al igual que el mosaico anterior, se encuentra en el lugar de origen, pero una zona importante es fruto de restauraciones efectuadas en la

moderna com tesselas antigas.

Data do mosaico

O mosaico foi colocado na mesma época do anterior.

Descrição e estudo

Como era costume, o mosaico possuía bordaduras geométricas, a primeira, formada por quadrados adjacentes obtidos com quatro rectângulos e, a segunda, em trança de quatro cabos policroma. O quadro central está totalmente destruído e não podemos saber se teria decoração figurativa ou simplesmente geométrica. Em fundo vermelho, destacam-se os círculos brancos decorados ora com um florão, ora com entrançado, ora com um coxim. Outros círculos, menores, ocupam o espaço residual.

época moderna con teselas antiguas.

Fecha del mosaico

El mosaico se sitúa en la misma época del anterior.

Descripción y estudio

Como era costumbre, el mosaico poseía bordes geométricos, el primero formado por cuadrados adyacentes obtenidos con cuatro rectángulos y, el segundo, en trenza de cuatro cabos policroma. El cuadro central está totalmente destruido y no podemos saber si tenía decoración figurativa o simplemente geométrica. En el fondo rojo, destacan los círculos blancos decorados bien con un florón, bien con un trenzado, o con un cojín. Otros círculos, menores, ocupan el espacio restante.



Lâm. 59: Mosaico da sala C1: átrio/Mosaico de la sala C1: atrio

Ressalta à vista do visitante o colorido deste mosaico, em nítido contraste com o anterior. Os calcários proporcionaram a vasta paleta de oito cores. Desde as cores base, como o preto/cinza e o branco, até às diversas tonalidades de amarelos, rosas e vermelhos. Em casos pontuais, que não se documentam nos mosaicos de Cerro da Vila, os mosaístas recorriam à cerâmica e, para a obtenção de verdes, azuis, laranjas e cores afins, aplicadas de forma muito circunscrita nos detalhes, ao vidro, como se pode ver no mosaico de Oceano de Faro/*Ossonoba*. A aplicação do vermelho no fundo, ao gosto tipicamente romano, confere um requinte especial ao espaço e destaca-se no quadro das produções similares no Algarve romano.

A equipa de mosaístas encarregava-se de adaptar os esquemas geométricos, que possuíam em esboços, ao espaço do compartimento. Assim, depois de correctamente centrado o tapete principal, era necessário proceder a reajustes junto às paredes e, com esse fim, realizavam uma pequena faixa branca rematando o mosaico à parede. Frequentemente, esta ficava coberta pelo estuque que, em seguida, se aplicava nas paredes. O quadro central neste mosaico, já destruído no momento da sua descoberta, criava um espaço de circulação em seu redor que se harmonizava na perfeição com a função do compartimento – um átrio.

As linhas principais do tapete eram desenhadas em linhas de tesselas pretas e o recurso à traça de dois ou mais cabos era a solução mais frequente no mundo romano para delimitar painéis, destacar medalhões ou emoldurar composições

Resalta a la vista del visitante el colorido de este mosaico, en claro contraste con el anterior. Los materiales calcáreos proporcionaron la vasta paleta de ocho colores. Desde los colores base, como el negro/ceniciento y el blanco, hasta las diversas tonalidades de amarillos, rosas y rojos. En casos puntuales, que no se documentan en los mosaicos de Cerro da Vila, los mosaístas recurrían a la cerámica y, para la obtención de verdes, azules, naranjas y colores afines, aplicados de forma muy reducida en los detalles, al vidrio, como se puede ver en el mosaico de Océano de Faro/*Ossonoba*. La aplicación del rojo en el fondo, al gusto típicamente romano, confiere un esmero especial al espacio y destaca en el marco de las producciones similares en el Algarve romano.

El equipo de mosaístas se encargaba de adaptar los esquemas geométricos, que poseían en cuadernos de modelos, al espacio de la sala. Así, después de centrar correctamente el tapete principal, era necesario proceder a reajustes junto a las paredes y, con ese fin, realizaban una pequeña faja blanca rematando el mosaico a la pared. Con frecuencia, ésta quedaba cubierta por el estuco que, inmediatamente, se aplicaba en las paredes. El cuadro central en este mosaico, ya destruido en el momento de su descubrimiento, creaba un espacio de circulación a su alrededor que se armonizaba perfectamente con la función del lugar – un atrio.

Las líneas principales del tapete eran diseñadas en líneas de teselas negras y el recurso al trenzado de dos o más cabos era la solución más frecuente en el mundo romano para delimitar paneles, destacar medallones o encuadrar composiciones

secundárias. Os grandes círculos da composição central apresentam três motivos diferentes que os mosaístas alternaram: um quadrado com encanastrado, um coxim policromático e um florão de folhas de hera e pétalas em fuso. Muitos destes, são já o produto de restauros modernos. Apenas olhos experientes permitem distinguir esses restauros realizados com tesselas antigas por E. Arsénio e que salvaram o essencial das áreas conservadas. Na Antiguidade, eram também frequentes os remendos feitos com pedaços de mosaico ou com uma argamassa alaranjada chamada *opus signinum*, sempre que um mosaico se danificava e não era possível encomendar um novo. Foi sobretudo na fase tardia do período romano que esses restauros aumentaram em número, quando a riqueza dos proprietários era menor e os bons mosaístas escasseavam.

São poucos os mosaicos com este padrão de círculos no Império Romano, por isso, e por ser o mais antigo que se conhece, aquele que se encontrou em Roma na *Domus Flavia*, é tão importante na determinação da origem. O facto de conhecermos três paralelos na vizinha Bética romana, confirma que o esboço circulou e foi reproduzido por oficinas que trabalhavam nesta região. Em Arcos de la Frontera, na colecção da Condessa de Lebrija em Sevilha, e na *villa* de Los Cipreses, conhecem-se mosaicos com grandes semelhanças.

Mosaico do Compartimento D: Peristilo (Lám. 60)

Local do achado
Peristilo da residência.

secundarias. Los grandes círculos de la composición central presentan tres motivos diferentes que los mosaístas alternaron: un cuadrado con espartería, un cojín policromo y un florón de hojas de hiedra y pétalos en huso. Muchos de estos son ya producto de restauraciones modernas. Únicamente ojos experimentados permiten distinguir estas restauraciones realizadas con teselas antiguas por E. Arsenio y que salvaron lo esencial de las zonas conservadas. En la Antigüedad, eran también frecuentes los remiendos hechos con fragmentos de mosaico o con una argamasa de cerámica molida llamada *opus signinum*, siempre que un mosaico se dañaba y no era posible encargar uno nuevo. Fue principalmente en la fase tardía del período romano que esas restauraciones aumentaron en número, cuando la riqueza de los propietarios era menor y los buenos mosaístas escaseaban.

Son pocos los mosaicos con este modelo de círculos en el Imperio Romano, por eso, y por ser el más antiguo que se conoce, aquél que se encontró en Roma en el palacio imperial que era la *Domus Flavia*, es tan importante en la determinación del origen. El hecho de conocer tres paralelos en la vecina provincia Bética, confirma que el cuaderno de modelos circuló y fue reproducido por talleres que trabajaban en esta región. En Arcos de la Frontera, en la colección de la Condesa de Lebrija en Sevilla, y en la *villa* de Los Cipreses, se conocen mosaicos muy similares al nuestro.

Mosaico do Espaço D: Peristilo (Lám. 60)

Lugar del descubrimiento
Peristilo de la residencia.



Lâm. 60: Mosaico do espaço D: peristilo/Mosaico del espacio D: peristilo.

Tema

Decoração geométrica em duas alas conservadas: na ala este, uma quadrícula de faixas com quadrados de intersecção e, na ala sul, uma composição de ganizes. Os mosaicos das alas oeste e norte estão totalmente destruídos.

Compartimento que o mosaico decorava

O peristilo era um espaço aberto que providenciava iluminação natural à casa romana e constituía o coração da residência em torno do qual se organizavam os diversos compartimentos. Em Cerro da Vila, as quatro galerias que o compõem são assimétricas, adaptando-se provavelmente a uma construção mais antiga. No centro, possui um tanque rectangular com 12 x 4 m.

Lugar de conservação actual do mosaico

O mosaico foi sujeito a trabalhos de restauro, encontrando-se actualmente aproximadamente recolocado no lugar de origem, sobre placas de betão armado.

Data do mosaico

Os mosaicos terão sido colocados na mesma época dos anteriores.

Descrição e estudo

Os peristilos pavimentados com diferentes painéis são muito vulgares no mundo romano e o exemplo de Milreu é prova disso. Um meandro de ressaltos quadrados cercava todo o mosaico. Na ala este, ainda se pode ver uma série de placas recolocadas aproximadamente no local certo, reconstituindo uma quadrícula de faixas desenhadas a filete simples, cujos quadrados são preenchidos com nós de Salomão, um dos motivos de maior divulgação por todo o Império Romano, e

Tema

Decoración geométrica en dos alas conservadas: en el ala este, una cuadrícula de fajas con cuadrados de intersección y, en el ala sur, una composición de tabas. Los mosaicos de las alas oeste y norte están totalmente destruidos.

Lugar que decoraba el mosaico

El peristilo era un espacio abierto que proveía de iluminación natural a la casa romana y constituía el corazón de la residencia en torno al cual se organizaban los diversos compartimentos. En Cerro da Vila, las cuatro galerías que lo componen son asimétricas, adaptándose probablemente a una construcción más antigua. En el centro, posee un estanque rectangular de 12 x 4 m.

Lugar de conservación actual del mosaico

El mosaico estuvo sujeto a trabajos de restauración, encontrándose actualmente más o menos recolocado en el lugar de origen, sobre placas de mortero armado.

Fecha del mosaico

Los mosaicos parecen ser de la misma época que los anteriores.

Descripción y estudio

Los peristilos pavimentados con diferentes paneles son muy frecuentes en el mundo romano y el ejemplo de la villa de Milreu, muy cercana a la nuestra, es prueba de ello. Un meandro con codos cuadrados rodeaba todo el mosaico. En el ala este, aún se puede ver una serie de placas recolocadas más o menos en el lugar acertado, constituyendo una cuadrícula de bandas diseñadas con un filete simple, cuyos cuadrados son rellenados con nudos de Salomón, uno de los motivos de mayor divulgación en todo el Imperio Romano, y además

ainda com quadrados. O padrão conta-se entre os mais divulgados por todas as províncias do Império Romano e é também nas províncias do Norte de África que encontramos os mais semelhantes na aplicação do nó de Salomão.

Na ala sul, o mosaico apresenta uma composição ortogonal de ganizes adjacentes, mas cerca de 95% do pavimento é fruto dos restauros de E. Arsénio que reproduziu de forma mais ou menos fiel o modelo original, usando tesselas antigas e modernas. As ganizes são um dos motivos que se podem atribuir a época mais tardia na Hispânia.

Mosaico do Compartimento F2: Frigidarium (Lâm. 61)

Local do achado

O compartimento tem sido interpretado como umas termas menores destinadas ao uso exclusivo do proprietário da casa.

Tema

Em torno de um tanque, vê-se um mosaico preto e branco com cruces de pétalas em fuso formando uma quadrícula.

Compartimento que o mosaico decorava

O compartimento tem sido interpretado como um *frigidarium* de umas termas menores destinadas ao uso exclusivo do proprietário da casa.

Lugar de conservação actual do mosaico

Conserva-se cerca de um terço do mosaico *in situ*.

Data do mosaico

A mesma dos mosaicos anteriores.

con cuadrados. El modelo se incluye entre los más divulgados por todas las provincias del Imperio y es también en las provincias del Norte de África donde encontramos los mejores ejemplos del empleo del nudo de Salomón.

En el ala sur, el mosaico presenta una composición ortogonal de tabas adyacentes, pero cerca del 95% del pavimento es fruto de las restauraciones de E. Arsénio que reprodujo de forma más o menos fiel el modelo original, usando teselas antiguas y modernas. Las tabas son uno de los motivos que se pueden atribuir a una época más tardía en *Hispania*.

Mosaico de la Sala F2: Frigidarium (Lâm. 61)

Lugar de descubrimiento

Esta sala ha sido interpretada como unas termas menores destinadas al uso exclusivo del propietario de la casa.

Tema

En torno de un estanque, se ve un mosaico blanco y negro con cruces de pétalos en huso formando una cuadrícula.

Lugar que decoraba el mosaico

Una sala que ha sido interpretada como un *frigidarium* de unas termas menores destinadas al uso exclusivo del propietario de la casa.

Lugar de conservación actual del mosaico

Se conserva cerca de la tercera parte del mosaico en el lugar de origen.

Fecha del mosaico

Idéntica a la de los mosaicos anteriores.

Descrição e estudo

O compartimento associa-se a dois compartimentos dotados de um sistema de aquecimento – hipocausto – situados a norte, cujos pavimentos estão destruídos. Apesar de simples, este padrão cruces de pétalas tem um grande efeito decorativo. Os motivos a negro e branco, de tradição itálica, estão presentes em outros locais no Cerro da Vila: na entrada da *villa* e no tanque com cenas marinhas. O estudo deste mosaico permitiu-nos reforçar a ligação ao círculo artístico africano que conhecemos noutros mosaicos da casa, uma vez que é também na *Maison du Triomphe de Neptune de Acholla* (Bizacena, Tunísia) que encontramos um dos paralelos mais próximos.

Descripción y estudio

Esta sala se asocia a otras dos, dotadas de un sistema de calefacción – hipocausto – situadas al norte, cuyos pavimentos están destruidos. A pesar de ser simple, el modelo de cruces de pétalos tiene un gran efecto decorativo. Los motivos en blanco y negro, de tradición itálica, están presentes en otros lugares en Cerro da Vila: en la entrada de la *villa* y en el estanque con escenas marinas. El estudio de este mosaico ha permitido reforzar la ligazón con el círculo artístico africano que conocemos en otros mosaicos de la casa, puesto que es también en la *Casa del triunfo de Neptuno en Acholla* (Bizacena, en Túnez) que encontramos uno de los paralelos más próximos.



Lâm. 61: Mosaico da sala F2: as termas pequenas/Mosaico de la sala F2: las pequeñas termas.

Mosaico do Compartimento G1: Triclinium (Lâm. 62)

Local do achado

Triclinium

Tema

Três soleiras com decoração geométrica e um tapete composto por quatro painéis com decoração geométrica e vegetalista muito destruídos. Na abside, restam apenas vestígios de mosaico.

Compartimento que o mosaico decorava

O *triclinium*, habitualmente rectangular, era a grande sala de banquetes da casa romana onde se dispunham três leitos em forma de U, para nove convidados. Contrariamente à regra, o *triclinium* de Cerro da Vila é quadrado, facto que obrigou os mosaístas a adaptarem os seus esquemas (Lâm. 63). Assim, não havendo espaço para realizar os tradicionais painéis de mosaico em U + T, eliminaram a base do U e subdividiram a haste do T. A área de circulação e serviço ficou também ela reduzida. A sala era ainda rematada com uma abside-ninfeu, como na *villa* de Milreu, mas dispunha aqui de uma abertura permitindo uma panorâmica sobre o tanque longitudinal que se encontrava adossado à parede exterior. Esta era a magnífica vista de que os convivas podiam usufruir durante a refeição. Na sua área total, este triclinio é relativamente menor em relação aos seus congéneres conhecidos na região, com os seus 60 m², face, por exemplo, ao de Milreu, com 118 m².

Lugar de conservação actual do mosaico

Com excepção de uma placa que se encontra no Museu de sítio, restam no lugar de origem

Mosaico de la Sala G1: Triclinium (Lâm. 62)

Lugar de descubrimiento

Triclinium

Tema

Tres soleras con decoración geométrica y un tapete compuesto por cuatro paneles con decoración geométrica y vegetal muy destruidos. En el ábside, quedan sólo vestigios del mosaico.

Lugar que el mosaico decoraba

El *triclinium*, habitualmente rectangular, era la gran sala de banquetes de la casa romana donde se disponían tres lechos en forma de U, para nueve invitados. Contrariamente a la regla, el *triclinium* de Cerro da Vila es prácticamente cuadrado, hecho que obligó a los mosaístas a adaptar sus esquemas (Lâm. 63). Así, no habiendo espacio para realizar los tradicionales paneles de mosaico en U + T, eliminaron la base de la U y subdividieron el asta de la T. El área de circulación y servicio quedó también reducida. La sala, además, estaba acabada con un ábside-ninfeu, como en la *villa* de Milreu, pero disponía aquí de una abertura que permitía una panorámica sobre el estanque longitudinal que se encontraba adosado a la pared exterior. Ésta era la magnífica vista que los invitados podían disfrutar durante el banquete. En su área total, este triclinio es relativamente menor en relación con sus paralelos conocidos en la región, con sus 60 m², frente a, por ejemplo, el de Milreu, con 118 m².

Lugar de conservación actual del mosaico

A excepción de una placa que se encuentra en el Museo del lugar, quedan en el

diversos fragmentos cuja reconstituição permite no entanto a compreensão do conjunto da composição.

Data do mosaico

O estilo leva-nos a atribuir ao mosaico uma cronologia situada nos princípios do século IV.

Descrição e estudo

São bem conhecidos os banquetes romanos pelos excessos que neles se cometiam. Quem não recorda os festins de Trimalquião da obra de Petrónio, *Satyricon*, que Fellini adaptou ao cinema! Os grandes proprietários encaravam estes banquetes como acontecimentos sociais de elevado prestígio e plasmavam no espectáculo da refeição todo o seu poder económico. Reclinados em leitos de três lugares, dispostos em U, degustavam toda a

espacio de origen diversos fragmentos cuya reconstrucción permite, sin embargo, entender el conjunto de la composición.

Fecha del mosaico

El estilo nos lleva a fechar el mosaico a principios del Siglo IV.

Descripción y estudio

Son bien conocidos los banquetes romanos por los excesos que en ellos se cometían. ¡Quién no recuerda las fiestas de Trimalquión de la obra de Petronio, *Satyricon*, que Fellini adaptó al cine! Los grandes propietarios consideraban estos banquetes como acontecimientos sociales de elevado prestigio y plasmaban en el espectáculo del banquete todo su poder económico. Reclinados en lechos de tres lugares, dispuestos en forma de U, degustaban



Lâm. 62: Vista geral do espaço G1, o triclinio/Vista de conjunto del espacio G1, el triclinio.



Lâm. 63: Vista da parte este do triclinio, a partir da entrada/Vista de la parte este del triclinio, desde el umbral.

sorte de iguarias colocadas sobre pequenas mesas redondas, apreciando ao mesmo tempo o envolvente ambiente criado pelo ninfeu na abside e pelo espaço ajardinado do peristilo, bem visível desde o interior do *triclinium*. O mosaico desempenhava também o seu papel neste ambiente que o proprietário procurava tornar luxuoso e requintado, à maneira romana, diga-se. Por certo, um investimento num mosaico de elevada qualidade podia ser uma das formas de mostrar a sua fortuna, além de outras manifestações exteriores de riqueza. A abside era talvez revestida a mosaico e os intercolúnios deixaram as marcas dos elementos em mármore que os cobriam.

A estrutura dos painéis, em U, não é evidente, tendo sido necessária uma análise muito

toda suerte de manjares colocados sobre pequeñas mesas redondas, apreciando al mismo tiempo el envolvente ambiente creado por el ninfeo en el ábside y por el espacio ajardinado del peristilo, bien visible desde el interior del *triclinium*. El mosaico desempeñaba también su papel en este ambiente que el propietario procuraba convertir en lujoso y exquisito, al modo romano. Por cierto, una inversión en un mosaico de elevada calidad podía ser una de las formas de mostrar su fortuna, además de otras manifestaciones exteriores de riqueza. El ábside estaba, quizás, decorado por un mosaico y los intercolumnios dejaron las marcas de los elementos en mármol que los cubrían.

La estructura de los paneles, en U, no es evidente, habiendo sido necesario un análisis



Lâm. 64: Detalhe dos bordos do painel central do mosaico do triclinio/Detalle de los bordos del panel central del mosaico del triclinio.

atenta dos indícios: vestígios de tesselas na moldura em trança, quatro tesselas pertencentes ao ângulo interior, assim como seis tesselas no ângulo nordeste da barra do T. Foi também com recurso à observação atenta da argamassa de assentamento do mosaico nos locais onde se conservou que pudemos estabelecer algumas dimensões, quando o tesselato estava totalmente perdido.

Embora muito destruído e de feição geométrica, é o mosaico com a paleta de cores mais variada (nove cores) e com a maior densidade de tesselato (cerca de 245 tesselas por dm²), sinais indicadores de qualidade (Lâm. 64). Desenhado com trança de dois cordões, o painel da haste do T apresentava uma

muy exhaustivo de los indicios: vestigios de teselas en la moldura en trenza, cuatro teselas pertenecientes al ángulo interior, así como seis teselas en el ángulo nordeste de la barra de la T. Hubo de recurrirse también a la observación atenta de la argamasa de asiento del mosaico en los lugares donde se conservó, lo que nos permitió establecer las medidas de los paneles cuando el teselado estaba totalmente perdido.

Aunque muy destruido y de forma geométrica, es el mosaico con la paleta de colores más variada (nueve colores) y con la mayor densidad de teselas (cerca de 245 teselas por dm²), señales indicadoras de calidad (Lâm. 64). Diseñado con trenza de dos cordones, el panel del asta de la T presentaba una

composição à base de octógonos e quadrados. Desta, conserva-se uma pequena parte *in situ*, que não permite uma identificação segura, no entanto, a presença de impressões de tesselas na argamassa de assentamento permitiram restituir o esquema. No painel lateral oeste, podemos identificar uma composição floral de grandes e pequenos círculos secantes, deixando entrever octógonos de lados côncavos no interior dos grandes círculos e bobinas nos pequenos e, no que fica a este, um padrão de círculos e quadrados dispostos sobre o vértice, determinando bobinas com decoração vegetalista. O painel em forma de T está inteiramente destruído, porém, alguns indícios permitiram identificar a decoração da moldura em trança: quatro tesselas pertencentes ao ângulo interior oeste, assim como seis tesselas no ângulo nordeste da barra do T encontram-se *in situ* e foram de inestimável importância, pois permitiram localizar com precisão o limite entre a barra e a haste do T.

É nas províncias africanas, em particular na “*Maison du Triomphe de Neptune de Acholla*”, que encontramos os melhores paralelos para Cerro da Vila, tratados das mais diversas formas. Terão vindo mosaístas dessa parte do Império? A qualidade do mosaico e o estilo dos seus motivos parecem apontar nesse sentido. As oficinas de mosaístas eram itinerantes e sabemos que algumas vieram justamente das províncias do Norte de África para a *Lusitania*, como vimos já a propósito do mosaico de Oceano de Faro. A notoriedade destas oficinas era grande em toda a parte e os grandes proprietários solicitavam-nos com frequência

composición a base de octógonos y cuadrados. De ésta, se conserva una pequeña parte *in situ* que no permite una identificación segura, sin embargo, la presencia de improntas de teselas en la argamasa de asiento permitieron definir el esquema. En el panel lateral oeste, podemos identificar una composición floral de grandes y pequeños círculos secantes, dejando entrever octógonos de lados cóncavos en el interior de los grandes círculos y bobinas en los pequeños y, en el que queda al este, un esquema de círculos y cuadrados dispuestos sobre el vértice, determinando bobinas con decoración vegetal. El panel en forma de T está enteramente destruido, no obstante, algunos indicios permitieron identificar la decoración de la moldura en trenza: cuatro teselas pertenecientes al ángulo interior oeste, así como seis teselas en el ángulo nordeste de la barra de T se encuentran *in situ* y fueron de inestimable importancia, ya que permitieron localizar con precisión el límite entre la barra y el asta de T.

Es en las provincias africanas, concretamente en la “*Casa del triunfo de Neptune de Acholla*”, donde encontramos los mejores paralelos para los mosaicos de Cerro da Vila, tratados de las más diversas formas. ¿Habrán venido mosaístas de esa parte del Imperio? La calidad del mosaico y el estilo de sus motivos parecen apuntar en ese sentido. Los talleres eran itinerantes y sabemos que algunos vinieron precisamente de las provincias del Norte de África para *Lusitania*, como vimos ya a propósito del mosaico del Océano de Faro. La notoriedad de estos talleres era enorme en todos los lugares y los grandes propietarios los solicitaban con frecuencia

quando queriam investir em revestimentos nas suas residências.

Os outros mosaicos do sítio

Os restantes mosaicos que se encontram conservados no sítio podem ver-se nas grandes termas (sector II), na casa a nordeste (sector III) e no tanque a oeste (sector VI). O único mosaico das termas que se conservou é inteiramente branco e desempenhou uma função meramente arquitetónica revestindo o solo de uma piscina (D3). (Lâm. 65)

Na ‘casa pequena’, podemos ver dois mosaicos com esquemas geométricos. O mosaico do pátio central (C3), à base de círculos determinando quatro folhas, está

cuando querían invertir en revestimientos para sus residencias.

Los otros mosaicos del lugar

Los restantes mosaicos que se encuentran conservados pueden verse en las grandes termas (sector II), en la casa situada al nordeste (sector III) y en el estanque, al oeste (sector IV). El único mosaico de las grandes termas que se conservó es íntegramente blanco y desempeñó una función meramente arquitectónica adornando el suelo de una piscina (D3). (Lám. 65)

En la ‘casa pequeña’, podemos ver dos mosaicos con esquemas geométricos. El mosaico del patio central (C3), a base de círculos dibujando cuatro hojas, está bastante



Lâm. 65: Vista geral do mosaico em C3 da ‘casa pequena’: o pátio central/Vista de conjunto del mosaico en C3 de la ‘casa pequeña’: el patio central.

já bastante destruído. O restauro antigo em *opus signinum* no centro do tapete e a lareira instalada a sudeste comprovam que se procurou prolongar a utilização do espaço. As manchas rosadas que se vêem no mosaico devem-se justamente à acção do fogo nos calcários que o compõem (Lâm. 66). O segundo mosaico é constituído por dois painéis diferentes numa disposição típica do quarto de dormir – *cubiculum*. Tratam-se de dois padrões geométricos muito frequentes por todo o Império Romano. Os pequenos elementos decorativos que podemos ver no painel da alcova são tirsos e constituem outro indicador da presença de oficinas do Norte de África em Cerro da Vila, pois são motivos típicos daquela parte do Império. (Lâm. 67).

destruido. La restauración antigua en *opus signinum* en el centro del tapete y el lar instalado al sudeste confirman que se procuró prolongar la utilización del espacio. Las manchas rosadas que se ven en el mosaico se deben precisamente a la acción del fuego en los materiales calcáreos que lo componen (Lám. 66). El segundo mosaico está constituido por dos paneles diferentes en una disposición típica del *cubiculum*/dormitorio. Se trata de dos modelos geométricos muy frecuentes en todo el Imperio. Los pequeños elementos decorativos que podemos ver en el panel de la alcoba son tirsos y constituyen otro indicio de la presencia de talleres del Norte de África en Cerro da Vila, pues son sus motivos favoritos. (Lám. 67).



Lâm. 66: Detalhe do mosaico em C3/Detalle del mosaico en C3.



Lâm. 67: Vista geral do mosaico do cubiculum na 'casa pequena'/Vista de conjunto del mosaico del cubiculum en la 'casa pequeña'.

O mosaico da zona VI é o único pavimento figurativo do sítio. Ilustra dois peixes, um bivalve, um polvo, um *murex* e um golfinho ameaçado por um tridente. As figuras são vistas de perfil, num estilo que recorda os mosaicos bicolores das termas de Óstia e de Roma. É um mosaico pobre comparando com os exemplares que se encontram em Milreu, mas demonstra uma ligação ao círculo artístico da capital – Roma – e a plena integração desta parte do Império nos hábitos e na cultura romana (Lâm. 68).

A investigação que se tem desenvolvido em Cerro da Vila, se não está totalmente concluída, permite pelo menos compreender que o(s) proprietário(s) da *villa* eram verdadeiros

El mosaico de la zona VI es el único pavimento figurativo del lugar. Ilustra dos peces, un bivalvo, un pulpo, un *murex* y un delfín amenazado por un tridente. Las figuras son vistas de perfil, en un estilo que recuerda a los mosaicos bicolores de las termas de Ostia y de Roma. Es un mosaico pobre en comparación con los ejemplares que se encuentran en la *villa* de Milreu, pero demuestra una conexión con el círculo de la capital –Roma– y la plena integración de esta parte del Imperio en los hábitos y en la cultura romana (Lám. 68).

La investigación que se ha desarrollado en Cerro da Vila, si no está totalmente concluida, permite al menos comprender que el (los) propietario(s) de la *villa* eran verdaderos



Lâm. 68: Mosaico de peixes a branco e negro no sector VI/Mosaico de peces en blanco y negro en el sector VI.

romanos no gosto que demonstraram pela água. Tal como em Milreu, a presença da água é um dos elementos caracterizadores mais acentuados na arquitectura da *villa* de Cerro da Vila. Piscinas, fontes, tanques e ninfeus assinalam pontos de água em locais estratégicos cujo objectivo não era só o suprir de uma necessidade básica ou alimentar uma determinada indústria, mas também criar ambientes frescos e naturais que tornavam a estação estival mais agradável.

O investimento associado à captação de recursos hídricos era avultado (barragem, aqueduto, canalizações...) e demonstra bem o poder do(s) proprietário(s) da *villa*, que foram construindo um conjunto arquitectónico

Romanos en el gusto que demuestran por el agua. Lo mismo que en Milreu, la presencia del agua es uno de los elementos significativos más acentuados en su arquitectura. Piscinas, fuentes, estanques y ninfeos señalan puntos de agua en lugares estratégicos cuyo objetivo no era sólo el de cubrir una necesidad básica o alimentar una determinada industria, sino también crear ambientes frescos y naturales que tornaban la estación estival más agradable.

La inversión asociada a la captación de recursos hídricos era enorme (dique, acueducto, canalizaciones...) y demuestra bien el poder económico del (o de los) propietario(s) de la *villa*: fueron construyendo un conjunto

aliando a funcionalidade dos espaços ao máximo prazer da cenografia que conseguiram obter na implantação do edifício residencial e das termas, virados para a magnífica paisagem proporcionada pelo mar. A combinação perfeita entre o *otium* e o *negotium*, o ócio e a actividade!

arquitectónico que aliaba la funcionalidad de los espacios al máximo placer de la escenografía. La implantación del edificio residencial en estrecha relación con las termas, permitía gozar del magnífico paisaje que ofrecía el mar. ¡La unión perfecta entre *otium* y *negotium*, el ocio y la actividad!

APÊNDICE

COMO E PORQUÊ DESENHAR UM MOSAICO?

A arqueologia costuma utilizar a fotografia, preferencialmente a cores, quando se trata de mosaicos, e assim facilitar a transmissão de uma ideia, o mais fiel e neutra possível, do documento estudado. Este modo de apresentar o mosaico aos estudiosos e ao grande público em geral continua sendo, com razão, o mais difundido e apreciado. Hoje em dia estamos, quiçá, tão rodeados de fotografias que nem sempre somos capazes de apreciá-las como merecem: como uma fonte essencial de informação, tanto na arqueologia como noutros contextos.

Por outro lado, na altura de estudar detalhadamente um mosaico, o desenho, se se realiza em conformidade com as perguntas que o arqueólogo coloca, e se se executa com um método adequado, é capaz de nos ensinar outros aspectos do mosaico, até então insuspeitos. De maneira nenhuma se trata de regressar aos desenhos, bonitos mas muitas vezes pouco fiéis ao original, que os nossos antecessores faziam no passado, precisamente por não se dispor da fotografia! Se se desenha actualmente, sobretudo no âmbito do *Corpus de mosaicos romanos de Portugal*, não é de modo algum para competir com a fotografia, mas sim para conseguir uma informação que só o desenho pode proporcionar. Se é necessária uma fracção de segundo para tirar uma fotografia, necessita-se de muitíssimo mais tempo para fazer um desenho adequado de um mosaico de dimensões medianas.

APÉNDICE

¿CÓMO Y POR QUÉ DIBUJAR UN MOSAICO?

La arqueología suele utilizar la fotografía, preferentemente en color, cuando se trata de mosaicos, y así facilitar la transmisión de una idea, la más fiel y neutra posible, del documento estudiado. Este modo de acercar el mosaico al mundo de los estudiosos y del gran público en general sigue siendo, con razón, el más difundido y apreciado. En nuestros días, estamos quizás tan rodeados de fotografías que no siempre somos capaces de apreciarlas como les corresponde: como una fuente esencial de información, tanto en la arqueología como en otros contextos.

Por otra parte, a la hora de estudiar detalladamente un mosaico, el dibujo, si se realiza en conformidad con las preguntas específicas que se plantea el arqueólogo, y si se realiza con un método adecuado, es capaz de enseñarnos otros aspectos sobre el mosaico, hasta entonces insospechados. De ninguna manera se trata de volver a los dibujos, bonitos pero muchas veces poco fieles al original que nuestros antecesores hacían en el pasado, precisamente por no disponer de la fotografía! Si se dibuja hoy en día, sobre todo en el ámbito del *Corpus de mosaicos romanos de Portugal*, no es en absoluto para competir con la fotografía, sino para lograr una información que sólo el dibujo puede proporcionar. Si basta una fracción de segundo para sacar una fotografía, se necesita muchísimo más tiempo para hacer un dibujo adecuado de un mosaico de medianas dimensiones.

Um desenho não é uma fotocópia: o que se procura é entender como trabalhou o mosaísta; qual a sua maneira de resolver os problemas, em particular o da adaptação de um tapete geométrico a uma sala de dimensões que não correspondem necessariamente ao desenvolvimento normal do motivo geométrico base; a disposição das filas de tesselas; a associação de cores e formas de tesselas em função do seu significado num motivo figurativo. Em suma, desenhar é... como colocar-se no lugar do mosaísta e seguir os seus momentos felizes, as suas dúvidas, e (também pode dar-se o caso) as suas falhas. Outra vantagem do desenho é o facto de reflectir perfeitamente a superfície do mosaico, sem deformações (Lâm. 69).

Un dibujo no es una fotocopia: lo que se busca es entender cómo ha trabajado el mosaísta, cuál es su manera de resolver los problemas, en particular el de la adaptación de un tapete geométrico a una sala de dimensiones no forzosamente correspondientes con el desarrollo normal del motivo geométrico de base; el de la disposición de las hileras de teselas; el de la asociación de colores y formas de teselas en función de su significado en un motivo figurado. Para ser breve, dibujar es... como ponerse en el lugar del mosaísta y seguir sus momentos felices, sus dudas, y, también puede darse el caso, sus fallos. Otra ventaja del dibujo es que refleja perfectamente la superficie del mosaico, sin deformaciones (Lám. 69).



Lâm. 69: Desenho tessela a tessela da lula E no mosaico Nº 1 da villa de Milreu/Dibujo detallado del calamar E en el mosaico Nº 1 de la villa de Milreu.

Técnicamente, pode-se desenhar um mosaico com meios muito simples: tudo se baseia na perspicácia do olho do desenhador e na velocidade da sua mão. É bem verdade que o mosaísta tinha de trabalhar com uma certa celeridade, e não simplesmente uma tessela após a outra: é a fileira que delinea o desenho, e a densidade das tesselas que lhes confere a sua elegância. Para este tipo de levantamento a preto e branco utiliza-se um plástico fino muito transparente que se coloca em cima da parte do mosaico que se quer desenhar, segura-se com pedras, e pode-se então começar a desenhar, tessela a tessela, com um marcador de tinta indelével.

Uma vez terminado, tira-se uma cópia do plástico para papel, numa fotocopiadora de grande largura, e, se a equipa de investigadores ainda tiver energia, pode-se tentar outra aventura: a de analisar as cores da paleta do mosaísta e colorir o desenho de papel, com uma ampla gama de lápis de cores para artistas e com bastante tempo, já que demora quatro vezes mais a colorir do que a desenhar tessela a tessela. Se o resultado final está à altura do original, chegou o emocionante momento de admirar o mosaísta e de saber porquê. Assim aconteceu à equipa luso-francesa responsável pelo desenho a cores do rosto de Oceano de Faro (Lâm. 42)... E porque não experimentar você mesmo? É só questão de começar!

Técnicamente, se puede dibujar un mosaico con medios muy sencillos: todo se fundamenta en la agudeza del ojo del dibujante y la velocidad de su mano. Bien es verdad que el mosaísta tenía que trabajar con una cierta celeridad, la que se necesita para ejecutar la hilera de tesselas, y no simplemente una tesela después de otra: es la hilera la que da su línea al dibujo, y la densidad de las tesselas la que le aporta su elegancia. Para este tipo de levantamiento en blanco y negro se utiliza un plástico fino muy transparente que se dispone sobre la parte del mosaico que se quiere dibujar, se sujeta con piedras, y ya se puede empezar a dibujar, tesela a tesela, con un rotulador indeleble.

Una vez terminado, se saca una copia del plástico en papel, en una fotocopiadora de gran anchura, y, si al equipo de investigadores todavía le quedan energías, se puede intentar otra aventura: la de analizar los colores de la paleta del mosaísta y colorear el dibujo sobre papel, con una amplia gama de lápices de colores para artistas, y con tiempo por delante, ya que se tarda cuatro veces mas en colorear que en dibujar tesela a tesela. Si el resultado final está a la altura del original, ha llegado el momento emocionante de admirar al mosaísta y de saber por qué. Así le ocurrió al equipo luso-francés responsable del dibujo en color del rostro de Océano de Faro (v. Lám. 42)... Y ¿por qué no se animan a probar Ustedes mismos? Es sólo cuestión de empezar.

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS | GLOSARIO DE TÉRMINOS TÉCNICOS

Cama (de um mosaico | de un mosaico)

Suporte de um mosaico, cujos elementos (*statumen, rudus, nucleus* e argamassa de cal) foram descritos com grande precisão pelo arquitecto Vitrúvio (*De Architectura*, livro VII, 1-4). | Soporte de un mosaico, cuyos elementos (*statumen, rudus, nucleus* y lechada de cal) fueron descritos con gran precisión por el arquitecto Vitruvio (*De Architectura*, libro VII, I, 1-4).

Canto | **Enjuta**

Triângulo no canto de um mosaico ou de um painel quadrado ou rectangular, que recebe geralmente um motivo decorativo. | Triángulo angular de un mosaico o de un panel cuadrado o rectangular, que recibe generalmente un motivo decorativo.

Cubiculum (dormitório | dormitorio)

Podem-se reconhecer as suas dimensões, geralmente modestas, pela disposição do mosaico que os decorava, em dois tapetes distintos, e, quando há sorte – como no *villa* de Carranque -, por uma inscrição que o define como tal. | Se pueden reconocer sus dimensiones, generalmente modestas, por la disposición del mosaico que lo decoraba, en dos tapetes distintos, y, cuando hay suerte –como en la *villa* de Carranque -, por una inscripción que lo define como tal.

Domus

Casa senhorial, de um ou dois pisos, situada na cidade, que albergava o proprietário, com a sua família e os seus escravos. As mais apelativas, devido ao seu excepcional estado de conservação, são as de Pompeia. | Casa señorial, de una o dos plantas como mucho, situada en la ciudad, que albergaba al dueño, su familia y sus esclavos. Las más llamativas, por su excepcional estado de conservación, son las de Pompeya.

Florão | **Florón**

Composição centrada independente, formada por, pelo menos, dois elementos, principalmente vegetalista, radiando a partir de um ponto central, com uma ou várias corolas. | Composición centrada independiente formada de, al menos, dos elementos, principalmente vegetales, radiando alrededor de un punto central, con una o varias corolas.

Marmorarius

Artesão especializado em pavimentos de mármore (*opus sectile*). | Mosaísta especializado en los pavimentos de mármol (*opus sectile*).

Máscara | **Mascara** (de teatro)

No teatro greco-romano, as máscaras obedecem a uma codificação estrita, correspondendo cada uma a um personagem tipo da comédia ou da tragédia: o escravo, a jovem vítima do sedutor, o

jovem sem preocupações (na comédia) e, na tragédia, o rei ou rainha vítima do destino, o herói perseguido por um deus ou uma deusa cruel, como é o caso, por exemplo, de Hércules, herói de várias tragédias. | En el teatro greco-romano, las máscaras obedecen a una codificación estricta, cada una corresponde a un personaje tipo de la comedia o de la tragedia: el esclavo, la joven víctima de un seductor, el joven sin preocupaciones de la comedia y, en la tragedia, al rey o la reina víctima del destino, al héroe perseguido por un dios o una diosa cruel, es el caso, por ejemplo, de Hércules, héroe de varias tragedias.

Modelo (Esboço | Boceto)

Fontes literárias e alguns raros exemplares conservados (o papiro de Artemidoro, para mencionar un exemplo estudado recentemente) mostram que os mosaístas utilizavam esboços dos seus motivos geométricos, vegetais e figurativos, a tinta negra sobre papiro ou pergaminho, que serviam tanto para discutir o contrato com o dono de uma *domus* ou *villa* como para executar os seus mosaicos, adaptando-os às medidas, sempre diferentes, de cada sala a decorar. | Fuentes literarias y algunos raros ejemplares conservados (el papiro de Artemidoro, por poner un ejemplo recientemente estudiado) muestran que los mosaístas utilizaban bocetos de sus motivos geométricos, vegetales y figurados, en tinta negra sobre papiro o pergamino, que servían tanto para discutir el contrato con el dueño de una *domus* o de una *villa* como para ejecutar sus mosaicos, adaptándolos a las medidas, siempre diferentes, de cada espacio a decorar.

Musiarius

Mosaísta especializado na decoração em mosaicos de paredes e cúpulas. | Mosaísta especializado en la decoración en mosaico de paredes y cúpulas.

Nucleus

V. cama do mosaico. | V. cama del mosaico.

Officina (Oficina | Taller)

Designa uma equipa de artesãos, neste caso uma pequena empresa com pedreiros, escravos e mosaístas, que colaboravam sob a direcção de um mestre mosaísta, responsável da oficina. Podia estar fixo numa cidade ou ser itinerante. | Designa un equipo de artesanos, en este caso una pequeña empresa con albañiles, esclavos y mosaístas que colaboraban bajo la dirección de un maestro mosaísta, responsable del taller. Podía estar afincado en una ciudad o ser itinerante, de *villa* en *villa*.

Opus sectile

Pavimento de mármore cujos elementos, de dimensões geralmente medianas, adoptam formas geométricas, vegetalistas ou, mais raramente, de figuras humanas ou animais. Cortavam-se de mármore policromos, alguns de origem local - por exemplo os de Estremoz e Vila Viçosa, no sul da *Lusitania* -, ou de importação (da Grécia, Norte de África, Egipto ou Ásia Menor), o que encarecia muito o pavimento. | Pavimento de mármol cuyos elementos, de dimensiones generalmente medianas, adoptan formas geométricas, vegetales o, más raramente, representan figuras humanas

o de animales. Se cortaban de mármore policromos, algunos locales - por ejemplo el de Estremoz y Vila Viçosa, en el sur de *Lusitania* -, o de importación (de Grecia, África del Norte, Egipto o Asia Menor), lo que encarecía mucho el pavimento.

Opus tessellatum

Pavimento de tesselas, de dimensões variadas (de uns 4 cm a 2 ou 3 mm de lado). As tesselas cortavam-se, na sua maioria, de pedras calcárias ou mármore locais, podendo ser também de materiais mais pobres, como a terracota, ou, mais raramente, em vidro de cores. | Pavimento de teselas, de dimensiones variables (de unos 4 cm. a 2 o 3 mm. de lado). Las teselas se cortaban de piedra caliza o mármore locales, en su mayor parte, y también se conseguían de materiales más humildes, como la terracota, o, más raramente, el vidrio de colores.

Opus vermiculatum

Pavimento de tesselas de dimensões muito reduzidas (de 4 a 2 mm de lado), para poder competir com a pintura. | Pavimento de teselas de dimensiones muy reducidas (de 4 a 2 mm de lado), para poder competir con la pintura.

Pars urbana

Numa *villa* romana designa o conjunto de habitações e salões e, eventualmente, as termas, reservadas ao proprietário e à sua família, em relação, na maior parte das vezes, com um peristilo. | En una *villa* romana, designa el conjunto de habitaciones y salones, y, eventualmente termas, reservados al dueño y a su familia, mayoritariamente en relación con un peristilo, para desarrollar su vida pública y privada.

Pars rustica

Numa *villa*, designa o conjunto de instalações com finalidade produtiva. | En una *villa*, designa el conjunto de instalaciones con finalidad productiva.

Pars fructuaria

Dentro da *pars rustica*, refere-se explicitamente às instalações relacionadas com a exploração de produtos agrícolas, principalmente vinho e azeite (lagares e adegas). | Dentro de la *pars rustica*, se refiere explícitamente a instalaciones de explotación de productos agrícolas, principalmente la uva y las aceitunas (lagares y bodegas).

Peristilo

Dentro de uma *domus* ou *villa*, espaço aberto rodeado de pórticos, sustentado por colunas, com um tanque ou um jardim ao centro. | Dentro de una *domus* o una *villa*, espacio abierto rodeado de pórticos sostenidos por columnas, con un aljibe o un jardín en el centro.

Pictor imaginarius

Pintor de paredes, segundo a técnica de pintura a *fresco*, especializado em figuras. Era o mais

prestigiado ofício da oficina. | Pintor de paredes, según la técnica de la pintura *al fresco*, especializado en figuras en general, el de más prestigio en el taller.

Pictor parietarius

Pintor de paredes que se dedicava aos fundos de cor, etapa preliminar à realização de figuras. | Pintor de paredes que se dedicaba a los fondos de color, etapa preliminar a la realización de las figuras.

Rudus

V. cama do mosaico. | V. cama del mosaico.

Statumen

V. cama do mosaico. | V. cama del mosaico.

Termas

Balneários mais ou menos extensos, numa *domus* ou *villa*, reservados ao proprietário, família e convidados com salas frias, temperadas e quentes, para a higiene quotidiana e, sobretudo, para desfrutar do ócio e refrescarem-se antes do jantar. | Baños más o menos extensos, reservados al dueño, su familia y sus invitados, en una *domus* o una *villa*, con salas frías, templadas y calientes, para la higiene cotidiana y, sobre todo, para disfrutar del ocio y refrescarse antes de la cena.

Tessella

A matéria prima do mosaísta: cubo de espessura (de 0,5 a 3 cm) e dimensões variadas (desde 2 mm até 3 ou 4 cm de lado). As tesselas podiam ser quadradas, rectangulares ou triangulares, segundo as necessidades da figura a realizar. Cortavam-se no local da obra, a partir de materiais disponíveis na zona: maioritariamente pedras calcárias, mármore e outros materiais disponíveis, como o xisto, a terracota e o vidro. | La materia prima del mosaísta: cubito de cuatro ángulos, de espesor (de 0,5 a 3 cm.) y dimensiones variables (desde 2 mm.hasta 3 o 4 cm. de lado). Podían ser cuadradas, rectangulares o triangulares, según las necesidades de la figura a realizar. Se cortaban en la misma obra, a partir de los materiales disponibles en la zona correspondiente: mayoritariamente piedras calizas, mármoles y otros materiales disponibles, como el esquisto, la terracota o el vidrio.

Tessellarius

Mosaísta especializado em mosaicos para pavimentos. | Mosaísta especializado en mosaicos para suelos.

Triclínio | Triclinio

Sala de jantar: reconhece-se facilmente pelas suas dimensões, maiores que as das outras salas da *domus* ou *villa*, e, muitas vezes, pela sua arquitectura peculiar: era uma sala de recepção onde o proprietário exibia o seu alto nível económico e social. | Comedor: se reconocen fácilmente por sus dimensiones, mayores que las otras salas de la *domus* o la *villa*, y, muchas veces, por su arquitectura peculiar: era una sala de recepción en la que el propietario hacía gala de su alto nivel económico y social.

Villa

Casa de campo ou marítima pertencente, em geral, a um cidadão de alto nível social, que muitas vezes vivia na cidade mais próxima da *villa*. Constava de uma parte reservada à vida familiar do proprietário, e de outra, mais ampla, dedicada à exploração das riquezas agrícolas do vasto território circundante, que lhe pertencia. Esta era a fonte da sua riqueza, a mais nobre e valorizada no mundo romano: a propriedade de terras. | Casa de campo o marítima perteneciente, por lo general, a un ciudadano de alto nivel social, que muchas veces vivía en la ciudad más cercana. Constaba de una parte reservada a la vida familiar del dueño, y de otra, más desarrollada, dedicada a la explotación de las riquezas agrícolas del vasto territorio circundante, propiedad del amo. Ésta era la fuente de su riqueza, la más noble y valorada en el mundo romano: la propiedad de la tierra.

GLOSSÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS | GLOSARIO DE NOMBRES PROPIOS

Anfíon | Anfión

Um dos filhos gémeos de Antíope e Júpiter. Vingaram a sua mãe, cruelmente tratada pelo seu tio *Lycos* (Lico), por altura da morte do pai de Antíope, *Nyctaios* (Nicteu), rei de Tebas. | Uno de los dos hijos gemelos de Antiope y Júpiter. Vengaron a su madre, cruelmente tratada por su tío *Lycos*, a la muerte del padre de Antiope, *Nyctaios*, rey de Tebas.

Antíope | Antiope

V. Anfíon e Dirce. | V. Anfión y Dirce.

Antonino (Itinerário | Itinerario)

Mapa do Império Romano datado da dinastia dos imperadores Antoninos, no Século II d.C. | Mapa del Imperio Romano fechado el la dinastía de los imperadores Antoninos, en el Siglo II d.C.

Aristóteles

Filósofo grego (384-322 a.C.), aluno de Platão e mestre de Alexandre Magno. Fundou o liceu de Atenas. Foi um dos primeiros espíritos científicos, dedicados à observação dos seres e da matéria sensível. A sua obra é enciclopédica. | Filósofo griego (384-322 a.C.), alumno de Platón y maestro de Alejandro Magno. Fundó el Liceo de Atenas. Fue uno de los primeros espíritus científicos, dedicados a la observación de los seres y de la materia sensible. Su obra es enciclopédica.

Armonia | Armonía

V. Cadmos.

Artemidoro

Artemidoro de Éfeso, famoso geógrafo grego do século I a.C. Visitou Itália, Espanha, Egipto e vários países do Mediterrâneo. Escreveu um grande tratado de geografia (*Geographoumena*) em onze livros,

dos quais só restam fragmentos. | Artemidoro de Éfeso, famoso geógrafo grego do Siglo I a.C. Visitou Itália, Espanha, Egito e vários países do Mediterrâneo. Escreveu um grande tratado de geografia (*Geographoumena*) em onze livros, dos que se conservan sólo fragmentos.

Attius (*Caius Attius*[...]*us*)

Um dos quatro cidadãos de Faro/*Ossonoba* que doaram o mosaico de Oceano: um dos *quattuor uiri* da *civitas*? | Uno de los cuatro ciudadanos de Faro/*Ossonoba* que donaron el mosaico de Océano: ¿uno de los *quattuor uiri* de la ciudad?

Bóreas

Na mitologia greco-romana, Vento do Norte, associado ao Inverno. | En la mitología greco-romana, Viento del Norte, asociado con el invierno.

Cadmos

Herói de origem Fenícia, o irmão de Europa; fundou a cidade de Tebas e casou-se com uma divindade, Armonia, a filha de Marte e Vénus, na presença dos deuses do Olimpo. | Héroe de origen fenicio, el hermano de Europa; fundó la ciudad de Tebas y se casó con una divinidad, Armonía, la hija de Marte y Venus, en presencia de los dioses del Olimpo.

Calpurnius (*Caius Calpurnius*[...]*nus*)

Um dos quatro cidadãos de Faro/*Ossonoba* que doaram o mosaico de Oceano: um dos *quattuor uiri* da *civitas*? | Uno de los cuatro ciudadanos de Faro/*Ossonoba* que donaron el mosaico de Océano: ¿uno de los *quattuor uiri* de la ciudad?

Dirce

Esposa do rei de Tebas, *Lycos*, usurpador do trono, que por sua vez era o tio de Antíope, a mãe de Anfíon e *Zethos* (Zeto), nascidos do amor entre Antíope e Júpiter. Os filhos de Antíope vingaram a sua mãe atando Dirce a um touro que a despedaçou nas rochas e voltaram a ocupar o trono de Tebas que lhes pertencia. | Esposa del rey de Tebas, *Lycos*, usurpador del trono, que a la vez era el tío de Antiope, la madre de Anfión y *Zethos*, nacidos del amor entre Antiope y Júpiter. Los hijos de Antiope vengaron a su madre atando a Dirce a un toro que la destrozó en las rocas y volvieron a ocupar el trono de Tebas, que les correspondía.

Eólo | **Eolo**

O dono – e pai – dos ventos, segundo Homero na *Odisseia*. | El dueño – y padre – de los Vientos, según la *Odisea* de Homero.

Eratóstenes

Grande cientista grego da época helenística (284-194 a.C.). Filósofo, filólogo, matemático e geógrafo. Foi o primeiro director da famosíssima biblioteca de Alexandria. | Gran científico griego de la época helenística (284-194 a.C.). Filósofo, filólogo, matemático y geógrafo. Fue el

primer director de la famosísima Biblioteca de Alejandría.

Eurípides | **Eurípides**

Um dos grandes autores da tragédia grega (480-406 a. C.): das suas noventa e duas obras só se conservaram até hoje dezoito, entre elas, *Alceste*, *Medeia*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *As Troianas*, *Ifigénia entre os Tauros*, *As Bacantes* e, entre as que se perderam, *Antíope*. O seu interesse pelas grandes heroínas da mitologia grega dá um toque feminista à sua versão do destino desgraçado da maioria delas. | Uno de los grandes autores de la tragedia griega (480-406 a. C.): de sus noventa y dos obras solo se han conservado hoy dieciocho, entre ellas *Alceste*, *Medea*, *Hipolito*, *Andromaque*, *Las Troyanas*, *Ifigenia en Taurida*, *Las Bacantes* y, entre las obras perdidas : *Antiope*. Su interés por las grandes heroínas de la mitología griega da un toque feminista a su versión del destino desdichado de la mayoría de ellas.

Hirinius

Nome do *pictor* que colaborou com o mosaísta *Mas[culi]nus* no mosaico do *cubiculum* da *villa* de Carranque. | Nombre del *pictor* que colaboró con el mosaísta *Mas[culi]nus* en el mosaico del *cubiculum* de la *villa* de Carranque.

Leda

Esposa de Tíndaro, rei da Lacedemónia. Foi amante de Zeus/Júpiter. Destas relações amorosas nasceram Clitemnestra e Castor, filhos de Tindaro, e Helena e Pollux, filhos de Zeus. Clitemnestra e Helena desempenham um papel de primeiro plano na guerra de Tróia, na *Ilíada*, e os *Dioscoroi* – os irmãos Castor e Pollux – obtiveram a imortalidade, um dia cada um, por vontade de Zeus. | Esposa de Tindaro, rey de Lacedemonia. Fue amante de Zeus/Jupiter y de estos amores nacieron a la vez Clitemnestra y Castor, hijos de Tindaro, y Elena y Pollux, hijos de Zeus. Clitemnestra y Elena juegan un papel de primer plano en la guerra de Troia, en la *Iliada*, y los *Dioscuroi* - los hermanos Castor y Pollux - gozaron de la inmortalidad, un dia cada uno, por voluntad de Zeus.

Lycos (Lico)

V. Dirce.

Mas[culi]nus

Nome do responsável da oficina de mosaístas que realizou vários mosaicos da *villa* de Carranque, em particular o do *cubiculum*, com a sua inscrição excepcionalmente detalhada. | Nombre del responsable del taller de mosaístas que realizó varios mosaicos de la *villa* de Carranque, en particular el del *cubiculum*, con su inscripción excepcionalmente detallada.

Maternus

Nome do proprietário da *villa* de Carranque (Toledo), conhecido pela inscrição no mosaico do seu

cubiculum. | Nome do proprietário da *villa* de Carranque (Toledo), conhecido por a inscrição em mosaico de su *cubiculum*.

Oceano | Océano

Na mitologia grega, era um dos Titãs, filho de Urano (o Céu) e Gaia (a Terra). É pai de todas as águas – mares e rios – personificado geralmente como um deus – rio (como no mosaico cosmológico de Mérida) ou, como no mosaico de Faro, com a imagem reduzida ao rosto, de grande expressividade. | En la mitología griega, era uno de los Titanes, hijo de Urano (el Cielo) y Gaia (la Tierra). Es el padre de todas las aguas – mares y ríos – personificado generalmente como un dios – río (como en el mosaico cosmológico de Mérida) o bien, como en el mosaico de Faro, con una imagen reducida de su rostro, de gran expresividad.

Pan

Deus dos pastores, de origem arcádia. Metade homem metade bode, é um deus amante da natureza, de forte conotação sexual. É um elemento habitual do cortejo triunfal báquico. | Dios de los pastores, de origen arcadio. Mitad hombre mitad macho cabrío, es un dios amante de la naturaleza, de fuerte connotación sexual. Es un miembro habitual del cortejo triunfal báquico.

Plauto

T. Maccius Plautus é um dos grandes autores da comédia latina (254-184 a.C.). Para além de escritor, foi actor e director. Entre as suas obras mais conhecidas figura *Anfitrião*, onde criou a personagem inesquecível de Sosia, o escravo cobarde, numa aventura amorosa de Júpiter com uma mortal, Alcmena, que dará à luz o famoso Hércules. | *T. Maccius Plautus* es uno de los grandes autores de la comedia latina (254-184 a.C.). Fue a la vez actor, director y escritor, a duras penas. Entre sus obras más conocidas figura *Anfitrión*, donde creó el personaje inolvidable de Sosia, el esclavo cobarde, en otra aventura amorosa de Júpiter con una mortal, Alcmena, que dará luz al famoso Hércules.

Tales

O primeiro dos sete sábios da Grécia, viveu em Mileto, nos séculos VII e VI a.C. Foi um intelectual curioso por todas as matérias, em particular a geometria, a astronomia e a cosmologia. | El primero de los Siete Sabios de Grecia, vivió en Mileto, en los Siglos VII y VI a.C. Fue un intelectual curioso por todas las materias, en particular la geometría, la astronomía y la cosmología.

Terêncio | Terencio

Publius Terentius Afer (185-159 a.C.) nasceu em Cartago, como é demonstrado pelo seu *cognomen Afer* (o Africano), mas viveu como liberto em Roma onde escreveu apenas seis obras de teatro, na sua breve vida (*Andria*, *Heautontimoroumenos*, *Hécira*, *O Eunuco*, *Formião*, *Os Adelfos*). A sua inspiração é diferente da de Plauto, com mais sensibilidade para os problemas quotidianos dos seus contemporâneos. | *Publius Terentius Afer* (185-159 a.C.) nació en Cartago, como lo demuestra su *cognomen Afer* (el Africano) pero vivió como liberto en Roma donde escribió solo seis obras de

teatro, en su breve vida (*Andria*, *Heautontimoroumenos*, *Hecyra*, *El eunuco*, *Phormio*, *Los Adelfos*). Su inspiración es diferente de la de Plauto, con más sensibilidad hacia los problemas cotidianos de sus contemporáneos.

Verrius (*Marcus Verrius Geminus*)

Um dos quatro cidadãos de Faro/*Ossonoba* que doaram o mosaico de Oceano: um dos *quattuor uiri da civitas*? | Uno de los cuatro ciudadanos de Faro/*Ossonoba* que donaron el mosaico de Océano: ¿acaso era uno de los *quattuor uiri* de la ciudad?

Vibius (*Caius Vibius Quintilianus*)

Um dos quatro cidadãos de Faro/*Ossonoba* que doaram o mosaico de Oceano: um dos *quattuor uiri da civitas*? | Uno de los cuatro ciudadanos de Faro/*Ossonoba* que donaron el mosaico de Océano: ¿acaso era uno de los *quattuor uiri* de la ciudad?

Vitrúvio (*Marcus Vitruvius Pollio*)

Arquitecto romano da época de Augusto, autor de uma obra técnica sobre a matéria, única em toda a literatura latina: *De Architectura*, em dez livros. O sétimo livro é dedicado aos pavimentos e às pinturas, nas casas e nas *villae*. | Arquitecto romano de la época de Augusto, autor de una obra técnica sobre la materia, única en toda la literatura latina: *De Architectura*, en diez libros. El séptimo libro esta dedicado a los pavimentos y a las pinturas en las casas y las *villae*.

Zephyrus (Zéfiro | Céfiro)

Vento do Oeste, associado à primavera. | Viento del Oeste, asociado con la primavera.

Zethos

Nome do irmão gémeo de Anfíon. | Nombre del hermano gemelo de Anfión.

ÍNDICE DE LUGARES | ÍNDICE DE LUGARES

Acholla/Ras Boutria

Cidade romana na Tunísia, na província romana de *Byzacena*. Foram escavadas várias casas com mosaicos característicos das chamadas “oficinas da escola de *Byzacena*”, que dão muita importância à decoração vegetal. | Ciudad romana de Túnez, en la provincia romana de *Byzacena*. Se han excavado varias casas con mosaicos característicos de los llamados « talleres de la escuela de la *Byzacena* », que dan mucha importancia a la decoración vegetal.

Astigi/Écija

Colonia Augusta Firma Astigi, colónia romana da Bética, no vale inferior do rio Genil. | *Colonia Augusta Firma Astigi*, colonia romana de la Bética, en el valle inferior del río Genil.

Carranque

Villa romana de grande extensão, da província de Toledo, decorada com mosaicos excepcionais, datados da segunda metade do século IV. | *Villa* romana de gran extensión, en la provincia de Toledo, decorada con mosaicos excepcionales fechados en la segunda mitad del Siglo IV d.C.

Cartago

Desde os tempos míticos de Dido e Eneias, a grande cidade do Norte de África, inimiga de Roma. A partir do reinado de Augusto, a província – e em particular a sua capital – conheceu uma prosperidade e actividade cada vez maiores que se materializam num urbanismo e em mosaicos de grandíssima qualidade. | Desde los tiempos míticos de Dido y Eneas, la gran ciudad del África del Norte, enemiga de Roma. A partir del reinado de Augusto, la provincia – y en particular su capital – conoció una prosperidad y actividad cada vez mayores que se concretan en un urbanismo y unos mosaicos de grandísima calidad.

Centcelles (Tarragona)

Villa romana famosa pelo mosaico da cúpula de uma sala circular das termas, situado a 13,60 m de altura e com imagens pagãs e cristãs, datado de meados do século IV. | *Villa* romana famosa por el mosaico de la cúpula de una sala circular de las termas, situado a 13,60 m de altura y con imágenes paganas y cristianas, fechado en la mitad del Siglo IV.

Cerro da Vila

Villa romana do Algarve (Vilamoura), impressionante devido às suas construções do século IV e pelas suas instalações balneárias e de exploração das riquezas marinhas. | *Villa* romana del Algarve (Vilamoura) impresionante por sus construcciones del Siglo IV d.C. y por sus instalaciones balnearias y de explotación de las riquezas marinas.

Corduba/Córdoba | Córdoba

Colonia Patricia Corduba, capital da província romana da Bética. | *Colonia Patricia Corduba*, capital de la provincia romana de *Baetica*.

Écija

V. *Astigi*

Emerita Augusta/Mérida

Capital da província da *Lusitania*. Chegou a ser a capital da *Hispania* na época de Diocleciano (284-305 d.C.). | Capital de la provincia de *Lusitania*. Llegó a ser capital de *Hispania* en época de Diocleciano (284-305 d.C.).

Hispalis/Sevilha | Sevilla

Colonia Romula Hispalis, de grande importância económica devido ao seu porto fluvial sobre o

Guadalquivir (o *Betis* romano): devia a sua riqueza à produção e exportação de azeite. | *Colonia Romula Hispalis*, de gran importancia económica por su puerto fluvial sobre el Guadalquivir (el *Betis* romano): debía su riqueza a la producción y exportación del aceite.

Ilipla/Niebla

Cidade da Bética, situada na via que ligava a desembocadura do rio *Anas/Guadiana* à capital da *Lusitania*, Mérida/*Emerita Augusta*. | Ciudad de la Bética, situada en la calzada que unía la desembocadura del río *Anas/Guadiana* con la capital de la *Lusitania*, Mérida/*Emerita Augusta*.

Italica/Santiponce

A primeira colónia romana da *Hispania*, fundada em 206 a.C. por Públio Cornélio Cipião, durante a Segunda Guerra Púnica. Conheceu o seu período de esplendor na época de Adriano, nascido em Itálica, tal como o seu antecessor, o imperador Trajano. | La primera colonia romana de *Hispania*, fundada en el 206 a.C. por P. Cornelio Escipión tras la Segunda Guerra Púnica. Conoció su periodo de esplendor en época de Adriano, nacido en este lugar, al igual que su predecesor, el emperador Trajano.

Ituci/Tucci/Tejada la Nueva

Cidade romana da Bética, na província Huelva. | Ciudad de la Bética, en la provincia de Huelva.

Mérida

V. *Emerita Augusta*

Milreu (Estoi)

Villa romana do Algarve, a maior e melhor escavada da região. Destaca-se pela sua relação com um santuário das águas e pelos seus grandes lagares, tanto para o vinho como para o azeite, que remontam ao século I d.C. Reúne mosaicos parietais e mosaicos de pavimentos, os quais reflectem o esplendor da *villa tardia*. | *Villa* romana del Algarve, la más grande y mejor excavada de la región. Se distingue por su relación con un santuario de las aguas y por sus grandes lagares, tanto para vino como para aceite, que se remontan al Siglo I d. C. Reúne mosaicos parietales y mosaicos de suelo, todos los cuales reflejan el esplendor de la *villa tardía*.

Niebla

V. *Ilipla*.

Onuba/Huelva

Cidade da Bética, situada no estuário dos rios Odiel e Tinto. | Ciudad de la Bética, situada en el estuario de los ríos Odiel y Tinto.

Ossonoba/Faro

Capital de *civitas* da *Lusitania*, que pertencia ao *conventus* jurídico *pacensis* (*Pax Iulia*/Beja) na época romana. | Capital de *civitas* de la *Lusitania*, que pertenecía al *conventus* jurídico *pacensis* (*Pax*

lulia/Beja) en época romana.

Piazza Armerina

Villa romana descubierta en Sicilia, perto de Enna, no centro da ilha, com valiosos mosaicos do século IV, realizados por oficinas itinerantes de mosaístas cartagineses, distintos dos que trabalharam na *villa* de Tellaro. | *Villa* romana descubierta en Sicilia, cerca de Enna, en el centro de la isla, con valiosos mosaicos de la primera mitad del Siglo IV d.C. realizados por talleres itinerantes de mosaístas cartagineses, que se distinguen de los que actuaron en la *villa* del Tellaro.

Santiponce

V. *Italica*.

Sevilha | Sevilla

V. *Hispalis*.

Sitifis/Sétif

Cidade romana do interior da *Mauretania sitifensis* (actual Argel), onde se descobriram valiosos mosaicos, entre os quais um ilustrando o triunfo de Baco de excepcional qualidade. | Ciudad romana del interior de la *Mauretania sitifensis* (Argel actual), donde han sido descubiertos valiosos mosaicos, entre ellos un mosaico ilustrando el triunfo de Baco de excepcional calidad.

Tejada la Nueva

V. *Ituci*.

Tellaro (villa del)

Villa romana descubierta na costa este da Sicília, nas proximidades do rio Tellaro, com valiosos mosaicos do século IV, entre os quais um com cenas de caça, realizados por uma oficina itinerante de mosaístas cartagineses. | *Villa* romana descubierta en la costa este de Sicilia, en las proximidades del río Tellaro, con valiosos mosaicos del Siglo IV d.C., entre ellos uno de cacería, realizados por un taller itinerante de mosaístas cartagineses.

Thuburbo Majus

Cidade romana do interior da Tunísia (na *Africa proconsularis* romana) onde se desenvolveu uma grande actividade por parte de várias oficinas de mosaístas, que inicialmente se inspiraram nas oficinas de Cartago, mas posteriormente foram capazes de exportar o seu estilo para várias províncias do Mediterrâneo, entre elas a Hispânia. | Ciudad romana del interior de Túnez (en la *Africa proconsularis* romana) donde se desarrolló una gran actividad por parte de varios talleres de mosaístas. Inicialmente tomaron su inspiración de los talleres de Cartago pero fueron capaces, después, de exportar su estilo a varias provincias del Mediterráneo, entre ellas *Hispania*.

Torre de Palma (Monforte)

Villa romana do Alto Alentejo, em Portugal, descoberta em 1947, cujos mosaicos foram objecto de um volume do *Corpus de mosaicos romanos de Portugal*, em 2000. | *Villa* romana del Alto Alentejo, en Portugal, descubierta en 1947, cuyos mosaicos han sido objeto de un volumen del *Corpus de mosaicos romanos de Portugal*, en 2000.

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAFÍA

ALARCÃO, 1988: ALARCÃO, J. de, *Roman Portugal*. Vol. I, *Introduction*. Vol. II, *Gazetteer* (Inventário), fasc.3, Evora, Faro & Lagos. Warminster.

ALBERT *et al*, 1988: ALBERT, M., TRUEBA, B. y ORTEGA, M., *Mosaicos. Zona Arqueológica, Puerta de Sevilla (Niebla, Huelva)*. Informe. Estado de Conservación y Proceso de Extracción. Delegación Provincial de Huelva. Consejería de Cultura. Inédito.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1990: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., *Mosaicos de Mérida, nuevos hallazgos*. Madrid.

BEDIA GARCÍA, 1990: BEDIA GARCIA, J., "Informe preliminar: excavaciones de urgencia en la *villa* romana de Tejada la Nueva. Escacena del Campo (Huelva)". *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1987, 285-295, Sevilla.

BELÉN Y ESCACENA, 1990: BELÉN DEAMÓS, M^a y ESCACENA CARRASCO, J. L., "Niebla (Huelva). Excavaciones junto a la Puerta de Sevilla (1978-1982). La Cata 8", *Huelva Arqueológica* XII, 167-305.

CME = *Corpus de mosaicos romanos de España*, Madrid.

CME, I = BLANCO, A., *Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid 1978.

CME, II = BLANCO, A., *Mosaicos romanos de Itálica*, Madrid 1978.

CME, IV = BLÁZQUEZ, J. M., *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid 1982.

CMRP = *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal/ Corpus des mosaïques romaines du Portugal*

CMRP, Tomo I, fasc.1, BAIARRÃO OLEIRO, J. M., *Conuentus Scallabitanus, Conimbriga, Casa dos Repuxos*. Lisboa 1992.

CMRP, Tomo II, fasc.1, LANCHÁ, J., ANDRÉ, P. *et al.*, *Conuentus Pacensis, La villa de Torre de Palma*. Lisboa 2000.

CMT = *Corpus des mosaïques de Tunisie*

CMT, Tomo IV, 1. BEN ABED-BEN KHADER, A., *Carthage, Les mosaïques du parc archéologique des Thermes d'Antonin*. Túnez 1999.

Le décor, I = BALMELLE, C. et al., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. I*, París 1985.

Le décor, II = BALMELLE, C. et al., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine II, Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, París 2002.

MILREU, 2002: *Milreu, Ruínas*. Roteiros da Arqueologia Portuguesa, Lisboa.

OLIVAR O'NEILL et al, 1990: OLIVAR O'NEILL, C. y RIEGO RUIZ, C. "Mosaico romano de Tejada la Nueva: proceso de extracción". *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1987, 296-298. Sevilla.

SÁEZ FERNÁNDEZ, et al., 2004: SÁEZ FERNÁNDEZ, P., ORDÓÑEZ AGULLA, S., GARCÍA VARGAS, E. y GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S., *Carta Arqueológica Municipal de Écija. 1. La ciudad*. Sevilla.

VIDAL et al., 2007: VIDAL TERUEL, N. O, GOMEZ RODRÍGUEZ, A. y CAMPOS CARRASCO, J. M., "De musivaria onubense: mosaicos Geométricos y con iconografía agrícola y cinegética procedentes de *Ilipla* (Niebla) e *Ituci* (Tejada la Nueva)". *Anales de Arqueología Cordobesa*, n.º 18, Universidad de Córdoba.

VITRUVIO, 1997 = VITRUVIO, *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, Ed. Iberia, traducción, prólogo y notas de A. Blánquez.

VITRÚVIO, 2006 = VITRÚVIO, *Os dez livros de Arquitectura*, Lisboa, IST Press, tradução do latim, introdução e notas de M. J. Maciel.