

## El mosaico de los “Amores” de Cástulo

THE MOSAICO DE LOS “AMORES” OF CÁSTULO

**Guadalupe López Monteagudo**

*Investigadora científica del CSIC*

*Académica correspondiente de la Real Academia de la Historia*

Nuestro agradecimiento a Concha Choclán por todas las facilidades que nos ha dado para el estudio y publicación del mosaico recientemente descubierto en Cástulo, cuando aún no está cerrada la excavación. A Marcelo Castro por sus valiosas informaciones históricas y arqueológicas, proporcionándonos datos de la excavación, que nos ayudan a situar cronológicamente el pavimento en un horizonte anterior al s. IV. A Yolanda, que se conoce el mosaico tesela a tesela y que, con gran perspicacia, ha sabido captar detalles técnicos que normalmente pasan desapercibidos. Con ayuda de todos ellos, nosotros hemos realizado este análisis del mosaico desde el punto de vista iconográfico, de los paralelos dentro y fuera de Hispania y del contexto histórico, intentando situarlo en un horizonte cronológico siempre pendiente de los descubrimientos en curso y de los resultados que se vayan obteniendo en el transcurso de la excavación.

El pavimento que cubre esta gran estancia está enmarcado por una orla b/n de aves y plantas acuáticas. Las aves se muestran en movimiento, unas picoteando, otras levantando una de las patas y sólo dos de ellas vuelven la cabeza hacia atrás rompiendo el ritmo cadencial. Pero lo más curioso es que, en los lados mayores, los dos primeros tipos aparecen como imágenes especulares, de forma que han variado su posición respecto a la planta que flanquean y si en uno de los lados la pata que levantan es la derecha, en el otro es la izquierda. La misma particularidad se observa en los lados menores, lo que produce que el ave que vuelve la cabeza hacia su derecha, en el lado opuesto lo haga hacia su izquierda.

Tanto las aves como las plantas acuáticas recuerdan muy de cerca a las representadas en las lunetas del mosaico b/n de la Medusa de Marbella (CMRE III, 1981, n<sup>o</sup> 57, lám. 67<sup>1</sup>), pavimento de esquema a compás que decora una estancia abierta al peristilo, donde la profusión de elementos vegetales, las aves acuáticas y el mismo *gorgoneion* apuntan hacia un lugar ajardinado con agua. En Marbella se han figurado cuatro cráteras de las que salen roleos vegetales, en los cuartos de círculo de las esquinas, patos sobre ramas, en el interior de círculos, en los espacios cuadrangulares que se generan en torno al emblema central, presidido por el *gorgoneion*, y parejas de aves afrontadas a una planta acuática en los cuatro semicírculos laterales. Estas últimas y los mismos tallos a los que se encuentran afrontadas, se hallan muy próximas iconográficamente a las de Cástulo, pero en Marbella no se produce exactamente esa inversión que caracteriza a la orla de Cástulo, si bien hay una predisposición a hacerlo.

---

<sup>1</sup> Corpus de Mosaicos romanos de España.

La fecha del mosaico, en el siglo I-II, viene dada por el ánfora de *garum* tipo Dressel 6 o 9 representada en el pavimento b/n de *xenia* del corredor porticado del peristilo (CMRE III, 1981, nº 81-82, figs. 22-23, láms. 62-66), en uno de cuyos lados menores se construyó una gran fontana, que junto al resto de los elementos de "cocina" figurados, parecen remitir a la profesión del dueño de la casa, un rico comerciante que, entre otros productos, seguramente se dedicaba a la producción y comercialización del *garum*, a juzgar por la decoración de este mosaico y, sobre todo, teniendo en cuenta que el pavimento de una de las habitaciones abiertas al peristilo está presidido por la cabeza de Medusa, símbolo profiláctico de buena suerte relacionado con la navegación marina, y de cuya riqueza dan testimonio las paredes decoradas con mármoles, los estucos y los pavimentos<sup>1</sup>. La cronología del mosaico de la Medusa de Marbella es, sin lugar a dudas, un indicio cronológico para el pavimento de Cástulo.

Aves y plantas acuáticas, realizadas con mayor maestría y en color, adornan la orla o cenefa ancha exterior, compuesta de teselas de color blanco, del mosaico de la roseta de triángulos exhumado en la Casa de las Nereidas de Écija, datable en el s. II<sup>2</sup>. En ella se representa una serie de aves zancudas como son garzas, ánades, palmípedas, cigüeñas y cigüeñuelas. Estas aves se distribuyen por parejas –salvo en los ángulos, donde se representan sin compañía– alrededor de la orla en torno a un motivo vegetal. Las distintas especies de aves se encuentran representadas en diversas actitudes; así, tenemos aves que miran hacia atrás, otras que emprenden la carrera, aquellas que recogen su plumaje o sacian su apetito. Una de las características que presenta esta cenefa de aves es el juego que se realiza con ella para cuadrar la decoración central, adaptándola a las dimensiones de la habitación, teniendo por tanto, dos lados de la orla donde ésta tiene una anchura de 61 cm, mientras que los otros dos lados restantes miden 28 cm de ancho. Esta adaptabilidad de la cenefa lleva aparejada una distribución de los pájaros por su tamaño, representándose las aves de mayor tamaño y adultas en los lados más anchos, dejando a las crías y ejemplares más pequeños en la zona más estrecha.

Contamos en Écija con otro ejemplo de cenefa de aves, de similares características, aunque de ejecución más esquemática, en el mosaico llamado del "castigo de Dirce", exhumado en la huerta del convento de la Merced, fechado a mediados del s. II d. C. (CMRE IV, 1982, nº 10, lám. 8).

Continuando con el pavimento de Cástulo, la composición geométrica en blanco, negro y ocre –que enmarca el emblema por tres de sus lados y que se extiende ampliamente por el cuarto, uno de los lados cortos–, ostenta una composición de cuadrículado de bandas trazadas (Décor I, pl. 146 c) formada por una estructura de calles de cuadrados rectos y oblicuos separados por rectángulos, todos rellenos de otras figuras geométricas, cuadrados, círculos y rectángulos, que proporcionan al conjunto una gran sensación de geometrismo.

Esta composición responde al diseño D3, identificado por Sebastián Vargas Vázquez como composición modular, mixta, de cuadrados rectos y oblicuos, documentándose, entre otros,

<sup>1</sup> G. LÓPEZ MONTEAGUDO, Las riquezas de las aguas en los mosaicos. Aspectos de la economía hispano-romana, XVII *Convegno internazionale di studi su l'Africa Romana. Le ricchezze dell'Africa. Ricorse, produzioni, scambi* (Sevilla, 14-17 diciembre 2006), Università degli Studi di Sassari (Cerdeña – Italia), Roma, 2008, pp. 2547-2568; G. LOPEZ MONTEAGUDO, L. NEIRA, Mosaico, en Pilar León coord., *Arte romano de la Bética. III. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Sevilla 2010, pp. 180-184.

<sup>2</sup> C. ROMERO PAREDES, C. BARRAGÁN VALENCIA, M. BUZÓN ALARCÓN, Sobre una *domus* romana de la plaza de Santo Domingo de Écija, *Astigi Vetus* 2, 2006, pp. 55-74; S. GARCIA-DILS DE LA VEGA, G. LOPEZ MONTEAGUDO et al., Mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Últimos hallazgos, Actas del X Coloquio Internacional/AIEMA. O mosaico antigo nos centros e nas periferias: Originalidades, influencias e identidades. Association International pour l'Etude de la Mosaïque Antique. AIEMA, Museu de Conimbriga (Portugal) 2011, pp. 771-786.

en mosaicos de Écija y de Casariche<sup>3</sup>. Esta composición se documenta ya en época temprana imperial en pavimentos geométricos b/n, como en la habitación 13 de la villa de los Volusii Saturnini, en Lucus Feroniae, ca. 10 a. C.-20 d. C.<sup>4</sup>, y perdura hasta el V en el mosaico de Ananeosis de Antioquía<sup>5</sup>, aunque es una composición que en la misma Antioquía se documenta varias veces también en fechas anteriores, siglo III<sup>6</sup>.

Junto al otro lado corto del emblema se ha colocado un panel de forma rectangular integrado por una composición ortogonal de octógonos secantes y adyacentes, determinando cuadrados y hexágonos oblongos (Décor I pl. 171 c<sup>7</sup>), decorados estos últimos con un haz, mientras que los cuadrados se rellenan con otro cuadrado más pequeño.

El emblema del pavimento está enmarcado por tres orlas diferentes. La exterior está formada por un filete denticulado (Décor I pl. 2 j y 3 b). Le sigue un sogueado de tres cabos sobre fondo oscuro (Décor I pl. 72 d). La orla más interna está formada curiosamente por un par de filetes denticulados adosados, opuestos y no alternos, como es habitual, lo que produce un efecto de “cremallera”, similar a la documentada en un mosaico de Marsella (Décor I pl. 2 e). Es una creación de gran originalidad del artesano que diseñó el pavimento. M. Donderer, que ha estudiado los emblemas con filete denticulado, los fecha en época temprana<sup>8</sup>.

El esquema compositivo del panel principal del pavimento de Cástulo constituye una variante del llamado “esquema a compás” o “a oculi” (Décor II, pl. 356 c-d). Este esquema compositivo, que consiste en insertar en un cuadrado un círculo central rodeado de cuatro semicírculos en los lados y cuatro cuartos de círculo en los ángulos, tiene su origen en la decoración arquitectónica de las bóvedas, cuya estructura compartimentada en estuco y pintura pasa a la superficie plana del pavimento. Se documenta desde fecha temprana en la península itálica en diseños b/n de Pompeya, Ostia y Lucera<sup>9</sup>, desde donde irradia profusamente a la parte occidental del imperio, documentándose con una amplia cronología en Gran Bretaña en mosaicos de Fishbourne, de la segunda mitad del s. II, Hinton St. Mary y Rudston, mediados - finales del s. IV<sup>10</sup>, siendo un esquema muy conocido también en la musivaria de Grecia, baste recordar los ejemplos de Cos, Koroni, Esparta, Olimpia y Knossos<sup>11</sup>.

El profesor Antonio García y Bellido se percató, en su momento, de que la composición de esquema a compás gozaba de gran predilección en la musivaria hispano-romana, sin distinción de zonas geográficas ni de escalas cronológicas<sup>12</sup>, y posteriormente D. Fernández Galiano

<sup>3</sup> Tesis Doctoral, “Diseños geométricos en los mosaicos del *conventus astigitanus*”, Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, 2013.

<sup>4</sup> K. M. D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999, pp. 55-58, fig. 55.

<sup>5</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, pp. 320-321, pl. LXXIII, CXXX c-d.

<sup>6</sup> D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, pl. LXIX a, XCII b, CVIII a, CIX a-b, CXVI a-c, CXX b, CXXII b.

<sup>7</sup> C. BALMELLE et al., *Le décor géométrique de la Mosaique Romaine*, vols. I y II, París 2002.

<sup>8</sup> M. DONDERER, Ein verschollenes römisches Mosaik und die Gattung der Wandemblemata, en *Mosaique Recueil d'hommages à Henri Stern*, Paris, 1982, pp. 123-128.

<sup>9</sup> E. BLAKE, The pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire, *MAAR VIII*, Roma 1930, lám. 22.4; ID., Roman Mosaics of the Second Century, *MAAR XIII*, Roma 1936, lám. 33.1; G. BECATTI, *Scavi di Ostia IV*, Roma 1961, lám. CCXXIV.

<sup>10</sup> K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.*, pp. 88-100, fig. 90, 94, 99.

<sup>11</sup> L. DE MATTEIS, I mosaici romani dell'area delle Terme occidentali, *CMGR VII*, Túnez 1999, p. 62, nota 21, lám. IX, 1.

<sup>12</sup> A. GARCÍA Y BELLIDO, Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera en Córdoba, *BRAH 156*, Madrid 1965, pp. 183-196.

dedicó una monografía a este diseño compositivo<sup>13</sup>, puesta al día por nosotros en diversas ocasiones y llamando la atención sobre la predilección en el territorio bético de este esquema compositivo<sup>14</sup>.

En Hispania este esquema tiene una extensa cronología que va desde el siglo II al IV d. C., sin distinción de áreas geográficas, tanto en diseños puramente geométricos o florales, como figurados. Se utiliza a partir de los inicios del siglo II en ejemplos de gusto italianizante, que incluyen elementos geométricos, vegetales y de veneras – Clunia –, y también escenas figuradas, al principio en composiciones en blanco y negro, que paulatinamente van introduciendo el uso del color – mosaicos de Seleuco y Anthus de Mérida, de la crátera de Córdoba, la Medusa de Marbella, rapto de Ganimedes de *Italica*, Eros y Psiche de Itálica, rapto de Europa de Écija, erotes de Aurgi, la Loba y los Gemelos de Alcolea de Córdoba y Villacarrillo, Oceanos de Casariche, mosaico de aves de Pissôes, pavimento geométrico de Milreu – hasta llegar a su plena utilización en ejemplares más tardíos, como en el mosaico de la Metamorfosis de Ovidio procedente de Carranque (Toledo)<sup>15</sup>.

El predominio de este esquema compositivo en mosaicos tempranos de la Bética y zonas próximas, casi siempre dentro de un contexto dionisiaco o marino, induce a pensar en la procedencia del modelo a partir de un taller situado en la Bética, a donde llegaría a través de las relaciones con Grecia, sin descartar el influjo itálico en ésta y en otras zonas de la Península<sup>16</sup>.

Sin poder determinar su foco de producción original, la composición de "esquema a compás", formada por un círculo central, semicírculos laterales y cuartos de círculo en los ángulos ("Kreissystem Ia" de Salies<sup>17</sup>), trasposición al suelo de la decoración de los techos, gozó de un gran éxito en la Bética desde el siglo I d. C. Se la encuentra en el mosaico de Medusa de Marbella (Málaga) fechado en el s. II; en los dos pavimentos del Rapto de Ganimedes y de Eros y Psyche de Itálica; en dos mosaicos de Écija, uno de ellos con el Rapto de Europa, el otro con la figura de una ménade; en el de Oceanos de Casariche; en un mosaico de tema báquico descubierto recientemente en Córdoba; en los de la Loba y los gemelos de Alcolea (Córdoba) y Villacarrillo (Jaén). También se encuentra el mismo esquema compositivo en otro mosaico del extremo del *conventus Astigitanus*, procedente de Aurgi (Jaén), decorado con erotes, que se fecha ya en el siglo IV d. C. El esquema, en opinión de S. Vargas, se camufla, a veces, bajo un aspecto más complicado, como es el caso del mosaico de la alegoría de Écija.

Aunque el modelo de "esquema a compás" se halla extendido por todo el mundo romano, de forma especial en la parte occidental del Imperio, su raíz hay que buscarla en Italia,

<sup>13</sup> D. FERNÁNDEZ GALIANO, *Mosaicos hispanos de esquema a compás*, Guadalajara 1980.

<sup>14</sup> G. LÓPEZ MONTEAGUDO, García y Bellido y los mosaicos romanos, en BENDALA GALÁN, M. *et al.* (eds.): *La Arqueología Clásica Peninsular ante el Tercer Milenio. En el Centenario de A. García y Bellido (1903-1972). Anejos de AEspA* (CSIC), XXXIV, Madrid 2006, pp. 85-91. En el vol. III del *Arte Romano de la Bética*, Sevilla 2010, la autora dedica unas páginas al tema, así como al estudio de los talleres, cf. G. LÓPEZ MONTEAGUDO, L. NEIRA JIMÉNEZ, M. L., *Mosaico, op. cit.*, pp. 39-49, 56-58.

<sup>15</sup> cf. J. M. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, CMRE III, Madrid 1981, núms. 23, 39, 52, 56; J.M. BLÁZQUEZ ET ALII, Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987), *Espacio, Tiempo y Forma* II/6, 1993, pp. 221-296, figs. 27, 40; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo, *Espacio, Tiempo y Forma* II/8, 1995, pp. 383-438.

<sup>16</sup> G. LÓPEZ MONTEAGUDO, "García y Bellido y los mosaicos romanos", en BENDALA GALÁN, M. *et al.* (eds.): *La Arqueología Clásica Peninsular ante el Tercer Milenio. En el Centenario de A. García y Bellido (1903-1972). Anejos de AEspA* (CSIC), XXXIV, Madrid 2006, pp. 85-91.

<sup>17</sup> G. SALIES, Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken, *Bonner Jahrbücher*, 174, 1974, pp. 1-178.

en donde se documenta en la casa del poeta Trágico de Pompeya, en la Insula delle Pareti Gialle de Ostia y en Lucera. El modelo itálico, junto a sus motivos decorativos más usuales, es adoptado por los talleres provinciales desde el siglo II d. C., si bien en la Bética el esquema original itálico sufre un enriquecimiento a partir de los inicios del siglo II con la introducción del empleo del color -de forma tímida al principio-, hasta alcanzar las composiciones enteramente policromas del siglo II y de épocas posteriores.

No obstante, en este amplio conjunto, Cástulo emerge como un diseño singular al mostrar dos círculos centrales, y no uno como es habitual, lo que conlleva que el resto del espacio del mosaico se encuentre dividido en seis lunetas, dos en cada uno de los lados largos, manteniéndose una medio-circunferencia en los cortos y aumentando en seis los espacios cuadrangulares, respecto a los cuatro originales, mientras que permanecen intactos los cuatro cuartos de círculo de los ángulos.

El pavimento itálico de Lucera constituye otra singularidad dentro de los “esquemas a compás”. De grandes dimensiones también, pertenece seguramente a un complejo termal del siglo II, próximo al área forense y en la actualidad se conserva en el Museo Cívico de Lucera. Está compuesto por dos paneles en T, en los que se asocia el blanco y negro y la policromía, característica de las producciones musivas del siglo II y los comienzos del III. El tramo horizontal presenta decoración geométrica en policromía, mientras que el vertical, en blanco y negro, ostenta una composición de pseudo “esquema a compás”, formada por semicírculos laterales, decorados con escenas de thiasos marino, que encuadran tres círculos centrales con decoración geométrica. Entre los temas figurativos destacan animales fantásticos marinos, tritones, parejas de delfines asociados a anclas y timones y, lo que es más interesante, cuatro erotes navegando de pie sobre ánforas vinarias en un mar indicado por motivos de peine<sup>18</sup>. Los erotes muestran una actitud extremadamente dinámica, ya que algunos levantan una de las piernas, mientras sujetan con ambas manos los extremos de la vela que aparece inflada por el viento y anudada por el otro extremo a las asas del ánfora.

El emblema de Cástulo no deja lugar a diseños ni a motivos geométricos, todos los espacios van decorados con figuras humanas, de carácter mitológico y simbólico, y animales salvajes, predominando las tonalidades azules. Los cuartos de círculo de los ángulos van ocupados por los bustos alegóricos de las estaciones, con su iconografía y atributos característicos, realizados con una gran finura y calidad en la línea de las Estaciones de Itálica (CMRE XIII, 2011). La Primavera es una joven con el torso desnudo y manto de color azul que le cae por el hombro izquierdo; gira ligeramente la cabeza, que adorna con corona floral, hacia su derecha, y porta en este lado un ramo de flores rojas. El Verano es otra joven ataviada de la misma forma, con collar al cuello y la cabeza girada hacia su izquierda y adornada con espigas. La alegoría del Otoño, de carácter ambiguo por sus rasgos afeminados en la línea de las representaciones de Baco, está vista de frente, aunque dirige con gran delicadeza su cabeza y su mirada hacia su derecha; su torso desnudo se cubre con la *pardalis* que le cae por el hombro izquierdo; se adorna con los típicos racimos de uvas colocados a ambos lados de la cabeza. El ciclo anual se cierra con el busto del Invierno, como un personaje femenino de semblante triste, ataviada con traje drapeado y cubierta con manto sobre la cabeza, en tonos azul y ocre, portando las plantas típicas del invierno, ramas de mijo sobre la cabeza y ramo de olivo en su lado izquierdo; el rostro y la mirada se vuelven levemente hacia su izquierda. Si se observa la disposición de los bustos, se constata que, vistos desde los lados mayores, todos miran hacia fuera y hacia adentro si se contemplan desde los lados menores. Asimismo, si se trazan dos diagonales, los rostros y las mira-

<sup>18</sup> E. BLAKE, Roman Mosaics of the Second Century, *Memoirs of the American Academy in Rome* XIII, Roma 1936, pp. 122-124, 141, lám. 33.1; L. PIETROPAOLO, Per un riesame dei mosaici pavimentali di Lucera in età romana, *AISCOM X (Lecce 2004)*, Tivoli (Roma) 2005, pp. 49-60, fig. 5.

das de la Primavera y el Otoño están girados levemente hacia su derecha, mientras que los del Verano y el Invierno lo están hacia su izquierda. No se le ha pasado por alto al artista la luz y el color de la piel de las distintas estaciones del año, siendo luminosa y clara en la Primavera, más intensa y oscura en el Verano, para aflojar en el Otoño y hacerse opaca en el Invierno<sup>19</sup>.

Las lunetas o medias circunferencias de los lados mayores se han decorado con cuatro erotes vistos de tres cuartos, dos de frente y dos de espaldas, con la cabeza de perfil y el cabello en tonos castaños; figuran contrapuestos dos a dos hacia el interior, ofreciendo racimos de uvas aquellos a perdices y estos a faisanes. Los amorcillos han dejado sus atributos característicos apoyados en el suelo detrás de ellos, el arco y el carcaj con las flechas que disparan impeliendo al amor y a la pasión. Están representados desnudos y provistos de alas, proyectando tres de ellos sombras hacia delante y solo en uno de ellos, el más próximo a la estación del Invierno, éstas se proyectan hacia atrás; sus cuerpos regordetes se hallan en intenso movimiento, con objeto de atrapar a los animales que se disponen a picotear las uvas. Las aves ofrecen la particularidad de tener una pata de color naranja y la otra marrón oscuro, como queriendo mostrar la luz en la parte más próxima al espectador, y la sombra al fondo, recurso utilizado en las aves figuradas en los paneles del mosaico de los pájaros de Alejandría<sup>20</sup>. En el mosaico de los pájaros de Itálica algunas de las aves ofrecen estas mismas características, si bien la inversión de los colores en algunas de ellas lleva a pensar que el artesano copia de memoria los modelos, sin tener en cuenta la finalidad lumínica de las distintas tonalidades (CMRE XIII, 2011, núm. 24, láms. VIII-XI).

En las lunetas de los lados menores se han figurado erotes cazadores, que acaban de atrapar una liebre a la que agarran por las patas traseras, portando el que está visto de perfil, en su mano izquierda, un *lagobolon* o *pedum*. Como los anteriores, están representados de tres cuartos, uno de frente y otro de perfil, proyectando las sombras hacia atrás, aunque difieren en que las cabezas están vistas de frente y no de perfil y en que el cabello de uno de ellos es rubio; el arco y el carcaj figuran asimismo detrás de ellos apoyados en el suelo.

Los seis espacios cuadrangulares oblongos, generados entre las figuras circulares, van decorados con animales, mamíferos, herbívoros y carnívoros: jabalí, león y caballo en un lado, tigris, ciervo y leona en el otro, representados a la carrera en un paisaje de montículos.

En uno de los dos círculos centrales se ha representado el Juicio de Paris. La leyenda relata cómo Eris, la diosa de la discordia, encolerizada por no haber sido invitada a la boda de Thetis y Peleo, arrojó entre los dioses una manzana de oro para que se la dieran a la más bella de las tres diosas, Afrodita, Hera y Atenea. Zeus encomendó a Hermes que las condujera al monte Ida para que Paris, hijo de Príamo y Hécuba, fallase el concurso a favor de una de las tres. Hera prometió a Paris darle Asia; Atenea, la victoria en los combates; y Afrodita, el amor de la mujer más bella de la tierra. Paris falló a favor de esta última y, después del juicio, marchó a Esparta en compañía de Eneas, donde se enamoró de Helena, originándose de esta forma la guerra de Troya.

La escena de Cástulo eleva a tres el número de representaciones de este episodio mitológico en los mosaicos hispano-romanos, con la particularidad de que en los tres ejemplares Ate-

<sup>19</sup> Sobre estos juegos de luces y colores, vid. M. KRAMER, Aspectos de la feminidad en las representaciones de la primavera y el invierno, en *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*, Luz Neira (coord. y ed.) Ediciones CVG, Madrid 2011, pp. 193-205 y 155-157; ID., Signs of progression in the personifications of the Seasons in Roman Mosaics, en 11th INTERNATIONAL COLLOQUIUM ON ANCIENT MOSAICS (October 16<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup>, 2009, Bursa Turkey Mustafa Sahin ed., Uludag University, Bursa (Turquía) 2011, pp. 547-554.

<sup>20</sup> A. M. GUIMIER-SORBETS, Le travail des ateliers des mosaïstes, *Les dossiers d'Archéologie* 340, 2011, pp. 90-95.

nea lleva la cabeza de la Medusa sobre su pectoral, haciendo alusión al trofeo entregado a la diosa por Perseo, tras darle muerte y liberar a Andrómeda de la roca en la que se hallaba encadenada, espiando las palabras proferidas por su madre Cassiopea de ser la más bella de las nereidas (Apolod. *bibl.* II, 4, 3, 2-6; Tzetz. Lycophr. 836-839; Prop. 3. 22, 29; Ov. *met.* IV 663 ss.)<sup>21</sup>.

Afrodita, junto a Hera y Atenea, Hermes con caduceo y Paris sentado en la roca y vestido a la moda oriental, sosteniendo la manzana de oro en su mano derecha, figura en el mosaico del Juicio de Paris procedente de Casariche (Sevilla), tema que en la musivaria hispanorromana sólo se documenta en el pavimento de Noheda (Cuenca), siendo rara su representación también en el resto de la musivaria romana, en la que hemos de destacar los pavimentos de Cos (Grecia) y Antioquía (Turquía).

En el otro círculo se ha figurado el mito de Selene y Endimión, en el que se muestra a la diosa, que se ha bajado del carro tirado por dos corceles, descubriendo y aproximándose al bello pastor dormido, un *unicum* en la musivaria hispano-romana. El relato mítico cuenta los amores de la diosa Luna con el bello pastor, cuya hermosura había despertado una desmedida pasión en la diosa, y el final trágico de la leyenda, cuando Zeus cumple la promesa que había hecho a Endimión, a petición de Selene, de concederle un deseo. El pastor escogió el don de dormirse en un sueño eterno, quedando dormido para siempre y permaneciendo eternamente joven, momento en el que según algunos mitógrafos es descubierto por la diosa que se enamora perdidamente de él (Apolod. *Bibl.* I 7,5).

Las escenas figuradas en el mosaico de Cástulo tienen un contenido moralizante en relación con los excesos en el amor y en la ingesta del vino. El amor de Paris por Helena desemboca en la guerra de Troya. La pasión desmedida de Selene por el pastor provoca que el joven quede sumido en un sueño eterno. Las diosas en ambos casos son responsables de hechos negativos, ya que los actos que desencadenan carecen de contención. Y lo mismo los erotes, símbolos del amor, cuyas flechas envenenan de amor a quienes las reciben y que en este caso se utilizan como alegorías del mal uso de los sentimientos y de los deseos no reprimidos. La ofrenda de las uvas a las aves sirve como anzuelo, es una artimaña para atraparlas, pero el señuelo no es cualquier fruto, sino las uvas cuyo zumo, el vino, bebido en exceso trae consecuencias nefastas, simbolismo báquico que refuerza el *lagobolon* o *pedum* sostenido por otro de los erotes que atrapa a una liebre.

La imagen de Dionisos y su cortejo se encuentra en todas las zonas del Imperio: el dios de la embriaguez mística, de la inmortalidad, de la resurrección, de la catarsis, gozó de un gran favor en el arte romano. Junto a los sarcófagos, en donde su imagen aparece en relación con la salvación y la otra vida, innumerables son los mosaicos con escenas inspiradas en los mitos o en los ritos dionisiacos, aquellos en los que se ensalza la figura del dios como *kosmocrator* y héroe civilizador, y aquellos otros que ponen de relieve la otra faceta de lo dionisiaco, el éxtasis como alejamiento de la realidad, la enajenación de los sentidos a través de la bebida y de la danza, en los que Dionisos se deja tentar por el exceso y el delirio místico, por el éxtasis iniciático en el que participan los sátiros y las ménades de su cortejo y aparece como Baco ebrio sostenido por el sátiro.

Estos últimos aspectos se destacan en el llamado mosaico Ibarra de Itálica, compuesto por varios cuadros de contenido alegórico en relación con la obtención del vino, a través de los pisadores de uvas, y las consecuencias de la desmesura en su bebida, plasmada en las dos figuras

<sup>21</sup> S. VARGAS VÁZQUEZ, Atenea y Medusa. Entre civilización y barbarie: en Luz Neira (coordinación y edición), *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos*. Madrid 2012, Edita: Creaciones Vicent Gabrielle, pp. 69-82.

de Baco *bibens* acompañado de la pantera, Sileno ebrio sobre el asno y ménades poseídas por el frenesí báquico, actitudes que igualan a los hombres con los seres semisalvajes representados por el fauno y los centauros.

El mismo contenido alegórico se hace patente en el mosaico báquico de la Casa de Neptuno, cuya superficie compartimentada contiene figuras de centauros, animales báquicos en actitud de agresión, ménades, sátiros, Sileno ebrio sobre el asno y, como punto culminante, Ágave que corre enloquecida con la cabeza de su hijo Penteo, siguiendo el texto de las Bacantes de Eurípides (Eurip. *Bac.* 1280-1284); consecuencias todas de la desmesura en la bebida, contrapuestas a la moderación (*methe*), alegorizada en el busto femenino que sostiene un recipiente lleno de vino, según la hipótesis de I. Mañas<sup>22</sup>, lo que daría a esta figura un simbolismo moralizante, aún en el caso de que se tratara asimismo de Akmé, la ninfa a la que Dionisos invita a beber en el mosaico chipriota de la Casa de Dionisos de Nea Paphos, donde aparece identificada por su nombre en griego, como alegoría de la "perfección", estado al que se accede por el uso conveniente y moderado del vino.

Pero también los animales representados en los espacios cuadrangulares, carnívoros y herbívoros, todos figurados en frenética carrera como perseguidores y perseguidos, aluden a esos sentimientos enfrentados del bien y el mal, de agresión y defensa.

Desde el punto de vista técnico, se trata de un mosaico de una gran calidad, tanto en las imágenes como en el sogueado que va enlazando las distintas figuras geométricas de la composición y cuyas uniones se han resuelto con una gran pericia y conocimiento de la geometría. Sin embargo, en todo este conjunto armónico y de una belleza singular, llama la atención la forma en la que se han realizado las cabezas de los erotes, insertas de manera tosca en los cuerpos, sin apreciación del cuello y de una fealdad extrema. Seguramente son obra de un aprendiz, pues no de otra forma puede explicarse esa diferencia de calidad entre estas cabezas y, por ejemplo, los bustos de las Estaciones, por no hablar ya de las escenas mitológicas de los dos *oculi*.

Los datos proporcionados por la excavación, las dimensiones de la habitación, la ausencia de artefactos, el buen estado del pavimento y los indicios arqueológicos, llevan a los arqueólogos a proponer la pertenencia de esta sala a un edificio público, de carácter oficial, levantado en época flavia que, por razones desconocidas, no llegó a utilizarse, y cuyo suelo quedó sellado por una capa de tierra hasta que posteriormente fue reutilizado a partir de ese nivel, constituyendo el muro de cierre situado al N. de la estancia un *terminus antequem* para el conjunto edilicio.

Sin entrar en la funcionalidad del edificio y de la sala pavimentada, los datos obtenidos a partir del estudio de los elementos geométricos y figurativos del mosaico y de los paralelos dentro y fuera de Hispania, de la inserción del emblema policromo en una composición geométrica cuyas tonalidades quedan restringidas al negro, blanco y ocre, y del empleo exclusivo del b/n en el panel lateral de casetones de octógonos y en la orla de aves acuáticas, apuntan a una fecha temprana perfectamente compatible con los datos obtenidos de la excavación. No obstante hay que esperar a que ésta finalice para que puedan dilucidarse muchas cuestiones que aún quedan en el aire y que podrían cambiar la interpretación de la edilicia en un arco cronológico más amplio■

<sup>22</sup> I. MAÑAS, Dos mosaicos báquicos en casas de Itálica (Santiponce, Sevilla): O Mosaico Antigo nos Centros Enas Periferias: Originalidades, Influencias E Identidades. Actas Del Xº Coloquio Internacional da Associacao Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo (AIEMA). Conimbriga 2011 pp. 367-380.



Lám. 52: Descomposición del emblema del mosaico de los Amores (Comp. J.M. Pedrosa & F. Arias)