

Más allá de Itálica:

La riqueza musivaria romana en la provincia de Sevilla

Alumna: Marta Gómez Guardado

Tutora: Prof.^a Carmen de Tena Ramírez

Grado: Historia del Arte

Universidad de Sevilla

Junio 2023



ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. RESUMEN	1
2. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	2
3. DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS	5
3.1. Los mosaicos: definición y tipos	5
3.2. Itálica	8
3.2.1. Historia romana de Itálica.....	8
3.2.2. Mosaicos romanos en Itálica	9
3.3. Écija.....	13
3.3.1. Historia romana de Écija	13
3.3.2. Mosaicos romanos en Écija	15
3.4. Osuna.....	33
3.4.1. Historia romana de Osuna	33
3.4.2. Mosaicos romanos en Osuna	34
3.5. Casariche	35
3.5.1. Historia romana de Casariche.....	35
3.5.2. Mosaicos romanos en Casariche	36
3.6. Carmona	39
3.6.1. Historia romana de Carmona.....	39
3.6.2. Mosaicos romanos en Carmona.....	40
3.7. Cantillana.....	44
3.7.1. Historia romana de Cantillana	44
3.7.2. Mosaicos romanos en Cantillana.....	44
4. CONCLUSIONES.....	47
5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA.....	51
ANEXO GRÁFICO.....	55

1. RESUMEN

Itálica es un enclave fundamental para el conocimiento de la civilización romana, su asentamiento en la Península Ibérica y el desarrollo de sus manifestaciones artísticas, en concreto, del mosaico. Sin embargo, más allá de Itálica existen otras muchas ciudades con pasado romano y piezas musivarias que revelan la riqueza y la calidad de los artistas que trabajaban en la zona actualmente comprendida entre las fronteras de la provincia de Sevilla. Este trabajo se centra en el estudio de los principales mosaicos de Écija, Osuna, Casariche, Carmona y Cantillana.

Palabras clave: arte romano, mosaico, Itálica, *Astigi*, Écija, *Urso*, Osuna, *Ventippo*, Casariche, *Carmo*, Carmona, *Naeva*, Cantillana.

ABSTRACT

Itálica is a fundamental enclave for the knowledge of the roman civilization, its settlement in the Iberian Peninsula and the development of their artistic manifestations, specifically, the mosaic. However, beyond Itálica there are many other cities with a Roman past and mosaics that reveal the wealth and quality of the artists who worked in the area that is currently included between the borders of the province of Seville. This research is focused on the study of the main mosaics in Écija, Osuna, Casariche, Carmona and Cantillana.

Keywords: Roman art, mosaic, Itálica, *Astigi*, Écija, *Urso*, Osuna, *Ventippo*, Casariche, *Carmo*, Carmona, *Naeva*, Cantillana.

2. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En el presente trabajo pretendo realizar un análisis y estudio de los mosaicos de época romana más destacados que han sido hallados en algunas localidades comprendidas en la actual provincia de Sevilla. Para ello trataré de seleccionar aquellas piezas musivarias que despierten un especial interés artístico, de las cuales haré una descripción pormenorizada de todas sus partes y elementos iconográficos, así como un breve resumen de la historia y civilización romanas en cada una de estas ciudades con el fin de contextualizar los mosaicos.

Existen una serie de razones que justifican la realización de este trabajo. En primer lugar, el arte romano es uno de esos “compartimentos” en los que se divide la Historia del Arte que más llama mi atención, puesto que considero que nuestra civilización actual debe mucho a la romana y siento que, al fin y al cabo, somos una herencia de aquella espectacular época histórica.

En segundo lugar, a lo largo de mis estudios acerca de Historia del Arte, tanto en Bachillerato como en los cuatro años del Grado, las diversas asignaturas que he cursado han seguido una estructuración u organización temática muy similar basada en el estudio de las llamadas “artes mayores”, es decir, arquitectura, escultura y pintura. Sin embargo, el mosaico es una de las muchas disciplinas artísticas que prácticamente pasan desapercibidas y son ignoradas incluso por los propios profesionales del arte. Este trabajo me daba la oportunidad de aprender más acerca de la musivaria y adquirir unos conocimientos que, de no ser por ello, no habría logrado.

En tercer lugar, cuando aún no sabía de qué trataría mi trabajo, ya tenía muy claro que quería que tuviera relación con Andalucía. Como andaluza que soy, he disfrutado de manera especial aquellas asignaturas del Grado de Historia del Arte que se centran única y exclusivamente en las manifestaciones artísticas de Andalucía, por lo que quería continuar en esa dirección y desarrollar algún aspecto del “arte andaluz”. Además, he de destacar un comentario que hizo una profesora el año pasado y que, sin saberlo, me hizo abrir los ojos. Nos animó, de cara a futuros trabajos universitarios y, sobre todo, al Trabajo Fin de Grado, a investigar acerca de aquello que no suele estar bajo el foco de la ciencia, es decir, no enfocarnos en el arte de las grandes ciudades, sino en el de los pueblos o ciudades más pequeñas que, de manera general, no despiertan la misma curiosidad a los investigadores, quizás por miedo a la falta de información, quizás por la facilidad a la hora de investigar que ofrecen otras cuestiones. Sus palabras me ayudaron a terminar de comprender hacia qué ámbito quería dirigir mi trabajo.

En cuarto lugar, relacionado con el motivo anterior, una vez decidí investigar algún tema vinculado con el territorio andaluz, inmediatamente pensé en alguna cuestión artística que pudiera incluir en el proyecto acerca de mi localidad natal: Écija. Fue en ese momento cuando empecé a barajar varias posibilidades, como centrarme en el aspecto barroco que caracteriza la ciudad, pero tras considerar que quizás este tema era demasiado “evidente” al tratarse de Écija (en el sentido de que ya ha sido muy estudiado), finalmente opté por una vía algo desconocida pero de enorme relevancia: los mosaicos.

En quinto y último lugar, cuando ya tenía decidido el tema del trabajo, había seleccionado las diversas ciudades de las cuales estudiaría sus mosaicos y me disponía a elaborar el índice del mismo, en un primer momento pensé en hacer un análisis de las piezas musivarias tratando por igual a los diferentes enclaves. Sin embargo, a medida que iba avanzando en la elaboración del proyecto me di cuenta de la riqueza y calidad que presentaban los mosaicos de las ciudades que, de manera prejuiciosa, creía que serían inferiores cualitativamente a los de Itálica, ciudad que trataría en último lugar. Por tanto, decidí reestructurar el índice y replantear el sentido del trabajo, pasando de analizar a todas las ciudades por igual, con un especial tratamiento de los mosaicos italicenses, a destacar el preciosismo de todas esas piezas musivarias que habitualmente quedan opacadas por el esplendor de Itálica. De este modo, pude crear el título de mi trabajo atendiendo al verdadero fin del mismo.

Por todo ello, con este trabajo pretendo cumplir unos objetivos que tuve que definir previamente a la realización del mismo. Por un lado, dar visibilidad a obras de arte que, de manera general, suelen quedar al margen de los estudios histórico-artísticos, esto es, los mosaicos, y, concretamente, los que no se encuentran en el área del Conjunto Arqueológico de Itálica. Por otro lado, analizar las composiciones musivarias, tanto formal como temáticamente, así como establecer paralelos y diferencias con otras piezas y ver las influencias que reciben, así como hacer hincapié en destacar especialmente aquellas características que permiten atribuir a nuestros mosaicos la etiqueta de “*unicum*”. Por último, como objetivo personal, demostrarme que soy capaz de realizar un trabajo de investigación de tal envergadura, al que miraba con miedo desde el comienzo del curso y al que me enfrenté con decisión para dar lo mejor de mí misma, lograr los objetivos anteriores y, sobre todo, aprender y disfrutar, una vez más, del Arte.

En cuanto a la metodología seguida, una vez solicité el tema del trabajo y me fue concedida mi primera opción (Arte Romano), lo primero fue barajar distintas ideas para llevar a cabo. A finales de enero, los seis alumnos que compartimos tutora nos reunimos con ella para darnos normas generales y consejos, resolver dudas y calmar inquietudes para poder afrontar de la mejor manera posible este último trámite de nuestro estudio universitario. Cuando decidí exactamente el tema a tratar le envié un correo electrónico para confirmar que fuera correcto y posteriormente elaboré el índice y busqué la bibliografía con la que empezar a trabajar. Una vez tenía todas estas herramientas, el proceso seguido fue muy sencillo, puesto que se basó en leer las fuentes con las que contaba, buscar algunas nuevas que me ayudaran a completar la información y redactar las líneas que aparecerán a continuación. No solo consulté fuentes bibliográficas, sino que también usé recursos de Internet, como las páginas web de los diferentes ayuntamientos de las ciudades tratadas o algunos vídeos divulgativos.

Además, como complemento para la parte del trabajo que se centra en Écija, con motivo del VI Festival Romano de Écija, celebrado entre el 9 y el 19 de marzo de 2023, tuve la oportunidad de visitar el Yacimiento Arqueológico de la Plaza de Armas, recinto que no se puede visitar con frecuencia por no estar aún acondicionado para ello y por encontrarse inmerso en trabajos arqueológicos. Allí pude ver *in situ* el *Mosaico de Los Amores de Zeus*, así como los diferentes restos romanos que han sido hallados, lo cual fue complementado con la visita al Museo Histórico Municipal centrada en las salas destinadas a albergar vestigios del arte romano, con especial interés en la estancia donde se exhiben los mosaicos. Ver de manera directa estas obras me permitieron tener mayores conocimientos de los que partir a la hora de redactar este apartado del trabajo.

En lo que a la estructura propiamente dicha del trabajo se refiere, se organiza en una serie de puntos de contenidos, cada uno específico de las distintas ciudades seleccionadas, y a su vez estos se dividen en dos subapartados, enfocados a la historia romana y a los mosaicos romanos de las mismas, respectivamente. A esto se añadirían cuestiones como el resumen, las conclusiones, la relación bibliográfica y de otros recursos consultados, el anexo fotográfico y el punto que ha sido desarrollado en los párrafos anteriores.

3. DESARROLLO DE LOS CONTENIDOS

3.1. Los mosaicos: definición y tipos

Antes de entrar de lleno en el análisis y estudio de los diferentes mosaicos de época romana hallados entre los límites de la actual provincia de Sevilla, se precisa necesario un conocimiento breve acerca de qué es un mosaico.

El mosaico es una manifestación artística “taraceada de piedras o vidrios, generalmente de varios colores”¹. Esto es, una “decoración que se forma yuxtaponiendo, sobre un fondo de cemento, pequeñas piezas paralelepípedicas llamadas teselas, que tienen diversos colores y que forman dibujos diversos”². Las teselas pueden ser pétreas, marmóreas o vítreas, y la utilización de unos u otros materiales aportará un matiz diferente al resultado final, al igual que ocurre con la variación de su tamaño, su grosor o su forma. Se torna, por tanto, casi como una obra pictórica, en la que se usan teselas en vez de pigmentos, pero se aplican, en la mayoría de los casos, técnicas propias del arte de la pintura.

En Mesopotamia, Egipto y Grecia ya se creaban obras musivarias, si bien es cierto que el auge de la disciplina llegaría de la mano de la civilización romana. Se puede decir que los romanos revolucionaron el mundo del mosaico, produciendo obras de manera casi industrial, puesto que prácticamente todas las casas y edificios de las ciudades romanas contaban con, al menos, un mosaico.

El tamaño de las teselas fue variando con el paso del tiempo, siendo muy pequeño en los orígenes romanos de este arte y aumentando levemente ya en época imperial³. Dependiendo del tamaño, uso y forma de colocación de las teselas, se pueden diferenciar varios tipos de mosaicos.

En primer lugar, el *opus tessellatum* es el que emplea teselas cúbicas regulares y uniformes, de entre 0’5 y 3 centímetros de lado. Se suele utilizar para las composiciones geométricas, con teselas blancas y negras, y también para otras de carácter policromo.

En segundo lugar, si las formas compuestas se remarcan o delinear con una fina línea de teselas, como si de su contorno se tratase, la técnica empleada se llama *opus vermiculatum*. Las teselas suelen tener un tamaño inferior a 0’5 centímetros de lado, puesto que cuanto más pequeñas sean, de mayor precisión dotarán al dibujo, que se ve

¹ Real Academia Española (s.f.), entrada 2, definición 1.

² Fatás/Borrás, 1980: 166.

³ García y Bellido, 1972: 156-159.

realizado por el cromatismo difuminado que aporta esta técnica. La mayor parte de los mosaicos romanos son una combinación de estas dos primeras técnicas comentadas.

En tercer lugar, el *opus sectile* se aleja de los dos tipos anteriores, ya que, aunque consigue resultados armoniosos cromática, formal y compositivamente, no emplea la tesela como unidad de creación, sino que usa piezas marmóreas o pétreas irregulares y de dimensiones variadas.

En cuarto lugar, el *opus incertum* debe su nombre a la incertidumbre o aparente caos que genera la utilización de piedras planas e irregulares colocadas sin orden.

En quinto lugar, el *opus signinum*, utilizado sobre todo en época republicana, consiste en la colocación de teselas formando dibujos sencillos sobre el pavimento en un instante previo al fraguado.

En sexto lugar, el *opus musivum*, invención romana, es el que designa a las composiciones parietales, que tendrá su máximo esplendor en época bizantina⁴.

La tónica general de las composiciones musivarias presenta una superficie cubierta por uno o varios patrones geométricos, que sirve de marco a una escena figurativa, que suele representar el tema que da título al mosaico. La infinidad de asuntos posibles de ser representados hace que se encuentren algunos ejemplares verdaderamente dispares. No obstante, al observar los mosaicos, en este caso de Hispania, resulta interesante establecer relaciones entre unos y otros, lo cual deriva en los más que probables contactos entre las regiones en que se encuentran las obras. Esto ocurre, por ejemplo, entre Hispania y el Norte de África, cuyas influencias en materia artística, concretamente en la musivaria, son más que evidentes⁵.

El mosaico se empleó para cubrir tanto pavimentos como paredes, aunque en época romana predominaron indudablemente los primeros, por lo que, a veces, el empleo de la técnica de la perspectiva resultó un objetivo difícil de lograr con éxito, puesto que al encontrarse en el suelo, la multiplicidad de puntos de vista forzaba al artista a intentar soluciones y recursos que en ocasiones no resultaban fructíferos. De hecho, actualmente muchos de los mosaicos hallados en yacimientos arqueológicos romanos han sido adquiridos por instituciones museísticas y se exhiben generalmente sobre estructuras ancladas a las paredes de los museos. Esto no es más que una

⁴ Chavarria, 1998: 135-145.

⁵ Bendala Galán, 2004: 227-238.

alteración de la historia y el arte, puesto que esos mosaicos, en su origen, estuvieron en el suelo y, por tanto, al anteponer cuestiones museográficas a las históricas, está afectando de manera directa a la contextualización de los bienes (la cual ya fue atacada en el momento en que se extrajeron los mosaicos de sus lugares originales para llevarlos a un museo)⁶.

La creación de una obra musivaria supone un trabajo realmente minucioso y dilatado en el tiempo, que requiere de una técnica y habilidad extraordinarias. Una vez se daba por finalizada la obra, el acabado último consistía en el pulido de la superficie con piedra pómez, polvo de esmeril, arena y agua, para así potenciar el brillo y el color de las teselas. Por tanto, tener un mosaico en propiedad era un signo de estatus socioeconómico, que evidenciaba la riqueza del propietario y su familia. Por este motivo, los mosaicos solían encontrarse en aquellas estancias de las casas que podían ser visitadas o a la vista de todos, como el atrio, el *tablinum*, el *triclinium* o incluso el *impluvium*. Además, al margen de las *domus* privadas, en los edificios públicos solía ser frecuente la presencia de mosaicos, los cuales muchas veces trataban una temática relacionada con el uso o la función de dicho lugar, como podía ser, por ejemplo, un mosaico marino en unas termas. De esta manera, se demuestra que, una vez más, el arte ha servido desde antaño como herramienta o vehículo de distinción, de poder y de riqueza, ya que no hay mejor manera de evidenciar la capacidad de un ser humano (a cualquier nivel) que con la tenencia de una obra de arte realizada por otro.

Por tanto, el mosaico no es más que una forma de representar mediante pequeñas piedrecitas lo que con pigmentos hacía la pintura. Sin embargo, mientras apenas existen testimonios pictóricos de la civilización romana, se conserva una cantidad ingente de obras musivarias que revelan la capacidad de supervivencia de los materiales empleados, la habilidad técnica y creativa de los artistas de la Antigüedad y las preferencias y modas en cuanto a estilos y temáticas tenían los romanos. El arte del mosaico es la “pintura de la eternidad”, que permite conocer cuáles eran las condiciones políticas, sociales, económicas y artísticas de la época romana⁷.

⁶ Sweetman, 2013: 2-5.

⁷ Grant, 1995: 103-104.

3.2. Itálica

3.2.1. Historia romana de Itálica

Aunque hubo un asentamiento turdetano previo entre *Hispalis* e *Ilipa* (Sevilla y Alcalá del Río), de hacia los siglos V y IV a.C., la Itálica romana (*figura 1*) fue fundada en el año 206 a.C. por Publio Cornelio Escipión Africanus tras la batalla de *Ilipa* contra los cartagineses, surgiendo como destacamento militar y lugar referencial para los ejércitos.

Desde el comienzo de las disputas entre César y Pompeyo, Itálica se posicionó en el bando del segundo, lo que podría haber supuesto la circunstancia perfecta para el establecimiento colonial en dicha ciudad, pero no deja de ser una hipótesis porque no se cuenta con testimonios fehacientes de ello. Lo que sí se conoce es el activo papel que desempeñaron los italicenses durante la Guerra Civil entre cesarianos y pompeyanos. Al término de esta y con el comienzo del Principado, Itálica participó tímidamente en el sistema político, social y administrativo que se impuso.

Ya fuera con César o con Augusto, dato que se desconoce, Itálica recibió la categoría municipal, y en época del segundo se sumió por completo en el régimen romano impuesto desde Italia que afectaba a todos los ámbitos de la vida. Poco a poco, los italicenses van perdiendo esa dependencia y van ganando autonomía mediante la profunda identificación con su municipio y provincia.

Itálica fue cuna de personajes muy importantes para la historia, como el padre de Adriano o el propio emperador Trajano, cuyo caso fue significativo, puesto que fue el primer provincial (es decir, miembro de familia itálica arraigada en la Bética) al mando de la potencia de Roma. Tras la muerte de este y debiendo sortear varios obstáculos, Adriano asumió el poder imperial. A pesar de la lejanía, Adriano siempre mantuvo una estrecha relación con Itálica, a la que concedió el estatus de colonia y sus correspondientes derechos y libertades: *Colonia Aelia Augusta Italicensium*. Este hecho desembocó en una serie de reformas, ampliaciones y mejoras de Itálica, que adquirió unas dimensiones majestuosas, inexistentes en la provincia hasta ese momento.

Todo ese esplendor se fue aminorando con los reinados sucesivos de Antonino Pío, Marco Aurelio y Cómodo. Los italicenses perdieron considerablemente el poder y la capacidad política de la que habían gozado en épocas anteriores. Itálica estaba en crisis. Con la dinastía severa se vieron atisbos de esperanza para salir de ella, pero la

enorme debilidad que por aquel entonces ya presentaba el Imperio Romano quebró esa ilusión y la decadencia de Itálica fue irremediable en favor de la cercana *Hispalis*⁸.

3.2.2. Mosaicos romanos en Itálica

La importancia que tuvo en época romana la ciudad de Itálica es vislumbrada gracias a todos los vestigios materiales, concretamente artísticos, que han llegado hasta nuestros días. Es conocido por todos el prestigio que adquirió, transformado en riqueza, lo cual se evidencia a través del arte. Para estudiar el paso de la civilización romana por la Península Ibérica, el enclave de Itálica ofrece muchas oportunidades a la investigación y es por ello por lo que se considera como una de las “potencias” claves para conocer más acerca del arte romano en Hispania.

En cuanto a la cuestión que atañe a este trabajo, Itálica fue un gran centro productor de mosaicos. Se puede decir que existió un taller musivario que creaba todas las piezas que pavimentaban las casas italicenses y que, además, abastecía de mosaicos a buena parte de la antigua provincia de la Bética. La profesionalidad del taller y la calidad de los mosaicos hicieron que Itálica se posicionase en el mapa como uno de los principales centros artísticos de Hispania. No es de extrañar que cuando se trate de investigar algún aspecto histórico-artístico de los mosaicos de época romana se acuda a la información que pueda aportar Itálica. De hecho, es tal la envergadura de sus piezas musivas que existen, prácticamente por igual, documentos que atestiguan tanto los mosaicos que a día de hoy aún se conservan como los que por alguna razón desaparecieron.

Por esta razón y teniendo muy claro el objetivo de este trabajo, que no es otro que dar el valor que merecen a los mosaicos no italicenses que se conservan dentro de los límites de la actual provincia de Sevilla, a continuación aparecerá de manera muy resumida una relación de una breve selección de mosaicos, tanto conservados como perdidos, que permiten hacerse una idea de lo que fue y, afortunadamente, por su buen estado de conservación, sigue siendo el Conjunto Arqueológico de Itálica.

En 1973 se llevó a cabo una excavación en la llamada Cañada Honda, dentro del conjunto italicense, que reveló el hallazgo de cuatro mosaicos, tres de ellos geométricos y el otro con la representación del Nacimiento de Venus (lo cual da nombre al mismo) (*figura 2*). Fechado hacia finales del siglo III o principios del IV, presenta un pésimo

⁸ Caballos Rufino, 2010: 1-16.

estado de conservación, con lagunas importantes, pero merece ser destacado por la riqueza material. Está compuesto mediante teselas de mármol y pasta vítrea, de carácter policromo, tanto en la parte geométrica como en la de la figuración. Probablemente sea obra de un taller sirio que se inspira en modelos helenísticos, apreciándose lo oriental en ciertos elementos del mosaico. En diferentes compartimentos de formas variadas, separados mediante un sogueado, se representan el planetario, las estaciones, caballos, los vientos, las ninfas y el propio nacimiento de la diosa. La interpretación del mosaico es muy difícil por las enormes pérdidas que presenta⁹.

En los años veinte del siglo pasado, Andrés Parladé descubrió, entre otros vestigios, el *Mosaico de las Estaciones (figura 3)* del triclinio de la Casa de Hílas, fechado a principios del siglo III. Presenta en la parte exterior una serie de franjas de motivos geométricos y florales, como hexágonos, rombos, estrellas de seis puntas, triángulos, volutas terminadas en formas vegetales y trenzados. En el centro, el campo contiene cuatro estrellas formadas por rombos y trenzas, que se intercalan con medallones insertos en octógonos en los que se representan los bustos de las cuatro estaciones, de las cuales se perdió el del Invierno. La efigie que centra toda la composición presenta muchas dificultades para su identificación por su ambigüedad y mala conservación, llegando a barajarse diferentes hipótesis imposibles de confirmar (Flora, Baco, Tellus, Annus). Sea como fuere, la intención del mosaico es asegurar el paso del tiempo y el buen tránsito de los ciclos vitales. Mientras la parte geométrica y floral del mosaico se constituye mediante un patrón de teselas bicromas, blancas y negras, el resto del pavimento adquiere vida mediante la policromía de las teselas vítreas empleadas, lo cual evidencia el poder económico que tenía el dueño de esta Casa de Híla¹⁰.

En uno de los edificios que compondrían la Villa Adriana fue excavado el *Mosaico de Neptuno (figura 4)*, fechado en el siglo II, catalogado como de tipo severo, es decir, de tendencia arcaizante. Tiene forma rectangular con un entrante, bordeado por una orla de escenas de lucha entre pigmeos y grullas en un paisaje ciertamente nilótico. En el centro, enmarcado en un rectángulo con entrante de menores dimensiones, aparece Neptuno sobre un carro tirado por hipocampos, acompañado por un *thiasos* marino. La

⁹ Cantos, 1976: 293-338.

¹⁰ De Rueda Roigé, 2002-2003: 7-20.

bicromía blanquinegra del mosaico es alterada por la introducción del color en la figura del dios, lo cual le hace resaltar aún más en el conjunto de la composición¹¹.

En el peristilo de la llamada Casa de los Pájaros se halló el *Mosaico de los Pájaros* (figura 5), datado en el siglo II. Dos bandas exteriores conformadas por roleos vegetales y una línea de peltas sirven de enmarque al campo, compuesto por treinta y tres cuadrados separados por un sogueado, que a su vez son delimitados por triángulos o meandros de manera alterna, en cuyos interiores aparecen treinta y tres especies de aves diferentes. Presentan un claro sentido naturalista, a veces alterado por el afán idealizador. Las aves se asocian a la paz y la armonía en los contextos domésticos. Ligeramente desplazado del centro, un cuadrado de mayores dimensiones bordeado por tres cenefas diferentes está prácticamente perdido en su totalidad, por lo que la identificación de lo representado allí es, a día de hoy, un imposible¹².

Igualmente del siglo II es la Casa del Planetario, que recibe ese nombre por el extraordinario *Mosaico del Planetario* (figura 6) que decoraba el pavimento de una de sus estancias. Bordeado por una serie de cenefas geométricas y vegetales, el centro de la composición es dominado por un cuadrado en el que se inscribe un círculo (símbolo de la bóveda celeste), que es rodeado y compartimentado mediante un sogueado, como si de un panal se tratara, en siete hexágonos (y seis pequeños espacios triangulares) ocupados por los bustos de los siete dioses asociados a los astros que regían el universo, que a su vez son rodeados por una corona de laurel. Estos personajes son: Venus (en el centro), Saturno, el Sol, la Luna, Marte, Mercurio y Júpiter. El excelente estado de conservación de esta pieza permite contemplar la perfección de las formas, el naturalismo de las figuras, la riqueza cromática, la originalidad compositiva, todo lo cual lleva a pensar que, de tratarse de un mosaico realizado en el taller italicense, esta sería la tónica general del resto de piezas que, o no han llegado hasta nuestros días, o se han conservado de en peores condiciones¹³.

Para finalizar, unos últimos párrafos deben corresponderse con algunos de los mosaicos italicenses que se han perdido pero de los que se conserva información.

¹¹ Mañas Romero, 2009: 181-186.

¹² Mañas Romero, 2011: 41-42.

¹³ Mañas Romero, 2011: 71.

Hallado en 1874, el *Mosaico de Meleagro y Atalanta* posiblemente cubría el pavimento de un triclinio por tener forma de “T”. Se fechaba en el siglo III y era polícromo. El mosaico se rodeaba por una orla de arabescos, volutas y hojas de parra. En un rectángulo se presentaba una escena de caza ambientada en un bosque y protagonizada por tres venados perseguidos por dos felinos. A ambos lados había decoración floral y geométrica. El rectángulo central, bordeado por círculos entrelazados y motivos vegetales, contenía dieciocho medallones con motivos mitológicos, animales, las estaciones, sátiros y ménades, así como con los aparentes Atalanta y Meleagro cazando al jabalí de Calidón, pareja que suele ser representada junto a escenas cinegéticas en el arte helenístico y romano¹⁴.

El *Mosaico de Galatea*, datado en el siglo II y descubierto en 1839, decoraba el suelo de una habitación mediante teselas de pasta y de vidrio de varios colores. Se dividía en dos partes. El rectángulo inferior compuesto por una orla geométrica, una cenefa de corazones y la ninfa Galatea semidesnuda, con manto celeste, cabalgando sobre un delfín en el mar. El cuadrado superior, con los mismos motivos del enmarque, presentaba un tondo con dos figuras cogidas de la mano, una desnuda y alada y la otra con vestido ondeante, que probablemente se corresponderían con Eros y Psique. Alrededor había cuatro semicírculos con figuras tumbadas y en los ángulos del cuadrado estaban las estaciones en cuartos de círculos. Por la temática del mosaico se convierte en un *unicum* en el repertorio italicense, que de haberse conservado revelaría el enorme esplendor del que el taller musivario de Itálica gozaba en el siglo II¹⁵.

Como último ejemplo hay que destacar el mal llamado *Mosaico de las Musas*, actualmente conocido como *Mosaico del Circo* (*figura 7*), hallado en 1799. Se trata de una pieza excepcional por la complejidad de su iconografía, probablemente fechado a finales del siglo III o comienzos del IV¹⁶. El perímetro del mosaico, que en origen estaría ubicado en un triclinio, es recorrido por una banda dividida en cuadrados decorados con una gran variedad de motivos geométricos y florales. El campo se estructura en dos secciones, una en forma de “U” y otra en forma de “T”, que se encajan

¹⁴ Celestino Angulo, 1977: 361-366.

¹⁵ Celestino Angulo, 1977: 366-370.

¹⁶ Mañas Romero, 2015: 311-312.

hasta conseguir un rectángulo. La parte en “U” se rellena mediante treinta y seis medallones, ordenados en dos hileras, enmarcados por líneas de ovas o guirnaldas de laurel, en cuyos interiores aparecen los bustos de las nueve musas, tres figuras completas de erotes que aludían a las estaciones (faltaría una para completar el ciclo), representaciones zoomorfas, un centauro y elementos vegetales, frutales u objetos muebles.

Por otro lado, el tramo vertical de la “T”, que en el caso del mosaico quedaría en posición horizontal, está ocupado por la representación de un circo, con vista cenital, del que se vería tanto parte del edificio como la propia arena en la que se estaría desarrollando una carrera. El detallismo que presenta esta pieza musivaria es asombroso, como se observa en el personaje recostado sobre un diván en el interior de un templete (probablemente el magistrado o *editor ludi*) o dos caballos y un auriga accidentados. La representación de este edificio lúdico ha llevado a pensar que podría tratarse del circo de Itálica, aunque esto no es más que una hipótesis que compite con la de que sea un modelo tomado del Circo Máximo de Roma. En el tramo restante de la forma en “T” se muestra una visión de las gradas y algunos esclavos o gladiadores desnudos¹⁷; además, se leen dos inscripciones, “Mascel” y “Marcianus”, que podrían estar refiriéndose a los nombres de los artistas creadores de tal riquísimo mosaico, aunque resulta extraño que, de ser así, no aparezca el término latino *fecerunt*, por lo que se baraja la teoría de que aludan a los dueños de los caballos vencedores o a dos aurigas de renombre¹⁸.

3.3. Écija

3.3.1. Historia romana de Écija

El origen de Écija se remonta al período del Bronce Final, en torno al siglo IX a.C., al cual sucederá la época de los tartésicos y de los turdetanos. Estos asentamientos tenían lugar en lo que actualmente se corresponde con “el Picadero” o “Cerro de San Gil”, es decir, la zona con mayor elevación que permitía la vigilancia, control y protección de todo el territorio circundante¹⁹.

Tras la derrota de Cartago frente a los romanos, estos lograron la unificación del área mediterránea gracias a su llegada a la Península Ibérica, donde se extendieron y se

¹⁷ De Rueda Roigé, 2004: 7-25.

¹⁸ Celestino Angulo, 1977: 378.

¹⁹ García-Dils de la Vega/Ordóñez Agulla, 2018: 47.

apropiaron de todos los territorios, imponiendo los modos de vida y las directrices llegadas desde la propia Roma en todos los ámbitos, un proceso lento pero eficaz conocido como romanización²⁰. Entre el 49 y el 45 a.C. se libró la Segunda Guerra Civil de la República Romana, cuya última contienda fue la Batalla de Munda²¹, que tuvo lugar en la zona este de la actual provincia de Sevilla, concretamente en el territorio circundante a Osuna, es decir, muy cerca de *Astigi* (*figura 1*), hoy Écija.

Tras el fin de la guerra y con las provincias hispánicas (*Citerior* y *Ulterior*) pacificadas, se comenzó un proceso de creación de ciudades y colonias. En este contexto, en el último cuarto del siglo I a.C., entre el 25 y el 19 a.C., bajo el gobierno de Augusto, el antiguo asentamiento de *Astigi Vetus* (a la que Plinio se refiere en su *Historia Natural*) fue dotado del estatuto colonial, cambiando su nombre a *Colonia Augusta Firma Astigi*²². Para una mejor administración de la vasta provincia de la Bética (o *Ulterior*) se crearon cuatro distritos o conventos jurídicos: *Gaditanus*, *Cordubensis*, *Hispalensis* y *Astigitanus*, cuyas capitales eran *Gades*, *Corduba*, *Hispalis* y *Astigi*, respectivamente. La elección de esta última como ciudad principal de su convento se debió a razones económicas, puesto que *Astigi* era una gran productora de aceite, vino y trigo, así como de recipientes para su contención y traslado. A ello hay que sumar el factor de su estratégica localización, ya que era atravesada por la importante *Vía Augusta* y se emplazaba junto al navegable río *Singilis* (actual Genil), lo que supuso una perfecta comunicación con el territorio circundante.

Los habitantes de la Colonia Augusta Firma Astigi eran veteranos de guerra romanos, cuyo leal servicio al ejército había sido recompensado mediante la repartición de tierras. Por ello, pronto surgió la necesidad de urbanizar la ciudad de manera que estuviese a la altura de su estatus. Contaba con un foro de dimensiones colosales, emplazado en la actual Plaza de España, el cual actuaría de punto de intersección entre el cardo y el decumano y estaría dotado de templos, basílica y estatuas monumentales. Las viviendas seguirían el modelo más extendido por todo el dominio romano, es decir, casas con atrio porticado. Astigi tenía anfiteatro y circo, construidos en el siglo I d.C.²³

Todo ello vino impulsado por la imposición de una sociedad esclavista empleada en el cultivo del olivo, la vid y los cereales, y por el sistema económico imperialista regido desde la propia Roma, que comprendía la producción, exportación y comercio

²⁰ Museo Histórico Municipal de Écija. (Visitado el 11/03/2023).

²¹ López García, 2005: 302-303.

²² Sáez Fernández/Ordóñez Agulla/García-Dils de la Vega, 2005: 89.

²³ Loschi, 2021: 27-29.

del aceite de oliva por todo el Imperio Romano²⁴. Esta actividad supuso una gran riqueza económica para la colonia, la cual iría decayendo en importancia y prestigio a partir del siglo IV. No obstante, aquel pasado glorioso quedó testimoniado con el legado artístico de la romana *Astigi*, como la Amazona Herida o los numerosos mosaicos que a continuación serán analizados²⁵.

3.3.2. Mosaicos romanos en Écija

El recinto de la Plaza de Armas del antiguo alcázar ecijano es uno de los núcleos más fértiles en cuanto a restos arqueológicos romanos. Precisamente allí se localizó una casa, de la cual se descubrieron tres estancias y un pasillo en 2002. En su interior se halló el *Mosaico del Sátiro-Sileno*, del siglo III, cuyo estado de conservación no era bueno por toda la actividad que se había dado en ese recinto en los siglos posteriores a su construcción. El pavimento del *tablinum* era un mosaico²⁶ geométrico, con filetes, trezados y trazas laberínticas, en cuyos ángulos habría cuatro cuadrados con bustos que se completarían con un quinto en el centro (*figura 8*). Las lagunas del mosaico impiden identificar dos de las figuras angulares, mientras que las otras dos son máscaras de teatro. El central contiene una imagen de doble lectura (*figura 9*), puesto que si se observa desde el norte se ve a un joven con cayado sobre un hombro, y si se hace desde el sur se contempla a un anciano con una pandereta báquica en una de las manos. Se trata, por tanto, de un sátiro y un sileno, ambos componentes del cortejo de Baco. Este mosaico utiliza la técnica del *opus vermiculatum*, es decir, atiende a las leyes pictóricas de forma, volumen, policromía y sombra, a lo que se añade el detallismo y realismo²⁷.

Entre los meses de marzo y mayo de 2015 se descubrió una nueva estancia de esta *domus*, el *triclinium*, cuyo pavimento musivario supone un verdadero hito histórico-artístico para la ciudad de Écija. Entre 2017 y 2018, el mosaico fue restaurado en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, en Sevilla, y en noviembre de 2019 regresó a

²⁴ Museo Histórico Municipal de Écija. (Visitado el 11/03/2023).

²⁵ Loschi, 2021: 29-30.

²⁶ En marzo de 2015, el mosaico fue víctima de un acto vandálico. En la madrugada del lunes 9 de marzo al martes 10, tres delincuentes accedieron al interior del recinto arqueológico y destrozaron una parte del mosaico. Los daños materiales eran evidentes, pero además fue un auténtico atentado contra la historia y el arte romano no solo de Écija, sino de toda la Península Ibérica, puesto que el de *Astigi* era el único mosaico de doble lectura conservado de época romana junto a dos que se encuentran en Italia y otro en Luxemburgo. Fuente: <https://sevilla.abc.es/provincia/20150313/sevi-mosaico-ecija-ladrones-romano-201503131719.html>. (23/03/2023).

²⁷ García-Dils de la Vega/Ordóñez Agulla, 2019: 15-16.

su lugar original. Se trata del llamado *Mosaico de Los Amores de Zeus*²⁸ (figura 10), conformado por doce escenas relacionadas con los distintos relatos mitológicos de los Amores de Zeus, las estaciones del año y el mundo agrícola y vinícola. Data de la segunda mitad del siglo II, del período de la dinastía severa (193-235 d.C.).

La parte exterior del mosaico consiste en una franja de teselas blancas en la que se insertan rosetas oscuras; por el mayor grosor de esta banda con respecto a otras y la irregularidad de las teselas se deduce que fue lo último en ejecutarse para cubrir los espacios restantes que quedaran en el suelo. A continuación, entre un filete oscuro y otro claro el perímetro del mosaico lo conforma una cenefa de espirales o postas de carácter bicromo.

En el lado corto de la izquierda del mosaico, un marco realizado mediante trenzado de tres puntas, como si de una labor de mimbre se tratara, acoge un espacio destinado a las escenas de la agricultura y el vino, a la manera de un friso corrido clásico. Dicho trenzado, ahora de dos puntas, se extiende hacia el interior del mosaico para enmarcar así el campo de escenas centrales. El resto del espacio, con forma de “L”, queda resuelto con un patrón geométrico de cubos tridimensionales y polícromos que se suceden repetidamente. Este modelo es compartido con otros mosaicos de la propia Astigi, lo que desvela la existencia de un taller musivo en la ciudad.

El campo figurativo central queda dividido en diez espacios, de los cuales el central es de mayores dimensiones. Las cuatro esquinas son ocupadas por las representaciones alegóricas de las estaciones del año, una disposición que remite a los mosaicos norteafricanos fechados durante el siglo II d.C. Son figuras femeninas, retratadas de busto y de frente, mirando hacia el área geometrizada del mosaico. Se reconocen sin dificultad la primavera, el verano y el invierno. La primavera aparece engalanada con joyas y tocada con una corona floral, rodeada de cardos en flor. El verano, a su derecha, igualmente enjoyada y con un hombro sin cubrir por la túnica, presenta espigas tras ella. El invierno aparece ataviada con un manto que cubre su cabeza y rodeada de juncos y una rama de olivo. Por su parte, el otoño se ha perdido en su totalidad, aunque no hay ninguna duda de que también debió existir dada la presencia de las otras tres estaciones en esta obra.

El campo más septentrional acoge tres escenas vinícolas y agrícolas. En un extremo, Tellus aparece como una mujer recostada, coronada con flores y con un manto

²⁸ A no ser que se especifique lo contrario, el *Mosaico de Los Amores de Zeus* ha sido íntegramente estudiado a partir de García-Dils de la Vega/Ordóñez Agulla, 2019: 18-47.

que le cubre buena parte del cuerpo. Junto a ella hay un niño y un cesto con ramas. Tellus es la diosa de la vegetación y la fertilidad, fuerza de la naturaleza y creadora de vida. Por ello aparece con las flores, el cesto con las ramas y una parra a su lado, que sirve como elemento separador de dicha escena con la contigua. También es conocida como la madre de los dioses (por tanto, también de Zeus, el protagonista de este mosaico).

En el centro de esta triple escena se representa la vendimia, es decir, la producción del vino, para lo cual cuatro personajes pisan las uvas (entre ellos, un sileno y un sátiro) y otro vierte lo pisado en el lagar. Todos llevan *pedum* o cayado de pastor. La escena se encuadra entre dos parras. Al margen de las propias figuras, el resto de elementos son un tanto esquemáticos, cuyo volumen es creado mediante las teselas polícromas. Ciertos detalles dan la identidad de los personajes, como los cuernos del sátiro o la calva y barba del sileno. Es una escena báquica por tratarse de la iconografía del vino. Todos bailan desnudos, ya que según las fuentes escritas esta actividad solía acompañarse de música.

En el otro extremo de este rectángulo se representa a Icaro y el criado. Icaro es un hombre barbado, con cayado y pétaso (sombbrero redondo y plano). Está acompañado de un muchacho de cabello rizado, que en ningún caso se asocia a Baco porque no porta sus atributos. Junto a ellos, un macho cabrío come un racimo de uvas de una vid. En una versión de la historia, Icaro fue el responsable de la transmisión a la humanidad de todo el conocimiento acerca de la producción y fabricación de vino. Esto fue un regalo o don que recibió de Baco después de que el dios quedara enamorado de su hija, Erígone. Sin embargo, según este mosaico, el mito más acertado sería el que trata a Icaro como un campesino. A pesar de la advertencia de Baco de que no compartiera dicha sabiduría, él desobedeció y lo hizo con los pastores conocidos, quienes acabaron con su vida porque pensaron que les había envenenado con el vino que les había dado a probar. Por tanto, Icaro es el creador de la vitivinicultura.

El rectángulo central del mosaico se divide en dos escenas sin demarcación entre ellas. La primera es el Rapto de Europa, del cual se representa el instante en el que la joven, desnuda, con joyas y cabello recogido, se sienta sobre el toro²⁹. Sobre el lomo del animal aparece un manto al vuelo, que aporta sensación de dinamismo. En

²⁹ La escena representa el momento del mito en el que Zeus ve a las chicas junto al mar y pide ayuda a Hermes para alcanzar su objetivo: raptar a Europa. Zeus se convierte en toro para poder acercarse sin levantar sospechas y así la joven le acaricia y juega con él, desconocedora de la verdadera identidad e intención del animal.

contraposición, el toro transmite todo lo contrario: inmovilidad, estaticidad y quietud. A su lado están las tres compañeras de Europa, igualmente enjoyadas y con un manto que les cubre desde la cintura hacia los pies. Sobre estos personajes figura Hermes, ataviado con la clámide romana, las sandalias aladas y el caduceo; la presencia del mensajero es un *unicum* en la musivaria de Hispania. El fondo queda cerrado por unas edificaciones y un campo en flor. Se recrea el paisaje plácido y agradable, puesto que lo representado aún no revela nada de tragedia. A diferencia de otros mosaicos de misma temática, en este no se hace ninguna referencia al mar, pero sí a Tiro, la ciudad de Europa (la puerta de la ciudad). Se quiere dar sensación de espacialidad mediante las sombras, que conectan las figuras directamente con el plano del suelo.

Justo a la izquierda de esto, aún en el espacio central, aparece el mito de Dánae y Zeus. Acrisio y Eurídice eran los progenitores de Dánae. El oráculo predijo que Dánae daría a luz a un varón que acabaría con la vida de Acrisio, por lo que este la retuvo en una mazmorra. Zeus, conocedor de la belleza de la joven, se metamorfoseó en lluvia de oro y se introdujo por una grieta en el lugar donde ella estaba encerrada³⁰. Aquí, ella, de espaldas, alza los brazos esperando la lluvia de oro³¹. Queda envuelta en un manto cuyo vuelo aporta movimiento a la composición. En vez de estar encerrada en algún lugar, aquí aparece en un campo abierto, con vegetación escueta y su propia sombra proyectada en el suelo de manera muy peculiar. Sobre ella, Eros sostiene una nube en la cual aparece Zeus y de la que caen gotitas de lluvia. Todo es completado con una referencia arquitectónica.

Pasando a los recuadros que rodean el central, justo encima de Dánae está el de Leda y el cisne. Leda era esposa del espartano Tindáreo. Su belleza fue atractiva para Zeus, que se convirtió en cisne para seducirla. Se representa el momento en que Leda y Zeus se unen. Leda, con el manto casi caído, dejando ver buena parte de su desnudez, aparece en pie y agarra el cuello del cisne para darle un beso. Al igual que en el resto de escenas, la policromía de las teselas contribuyen a la creación de volúmenes. El dinamismo se percibe gracias al manto al vuelo de Leda y las alas abiertas del cisne que hacen que se mantenga en el aire. Llama la atención la gran escala del animal, llegando

³⁰ Traver Vera, 1996: 211-213.

³¹ Para algunos expertos, la figura de Dánae es asociada con la castidad y tratada con el respeto que merecen las heroínas, mientras que para otros, el mito va más allá y alude explícitamente a lo carnal, a la prostitución. Esta última hipótesis será ampliamente desarrollada en el arte pictórico del Barroco. Fuente: Elvira Barba, 2008: 108.

a un tamaño similar al de la mujer para equipararse a ella e incluso imponer su superioridad.

En el lateral, entre la primavera y el invierno, se encuentra la escena de Cástor y el caballo. Viste una clámide cayendo por su izquierda y con la cabeza cubierta con un bonete cónico. De frente y con actitud poderosa, sujeta la lanza y las riendas del caballo en movimiento suave. Los volúmenes y el dinamismo se crean con las diferentes teselas de colores. Cástor y Pólux eran los Dioscuros, considerados hijos de Zeus y Leda; no obstante, solo Pólux era hijo de Zeus y, por ello, era inmortal. Se relaciona a Pólux con un púgil y a Cástor con un domador de caballos. Participaron en muchas batallas y en una de ellas Cástor murió. Entonces Pólux pidió a Zeus que Cástor fuera un día al Olimpo y luego él iría al Hades³². Por la pérdida de un fragmento de esta escena en el mosaico no se sabe si aparecería también el hermano de Cástor, Pólux. Sin embargo, el hecho de que aparezca Cástor al lado de la escena de Leda es muy particular. Es precisamente en otro mosaico hallado en Écija donde aparece una temática muy similar, lo que refuerza la hipótesis de la existencia de un taller del cual procederían los mosaicos astigitanos.

En el cuadro central de la parte superior aparecen Antíope y Zeus, metamorfoseado como sátiro. Antíope aparece agachada, casi desnuda, con un manto que apenas le cubre las piernas y que demuestra una cuidada y preciosista técnica, puesto que crea un cromatismo llamativo a base de teselas rojas, naranjas, azules y verdes. Como suele ser habitual en este tipo de representaciones, su piel es mucho más clara que la del sátiro. Este también aparece desnudo, con una piel de animal sobre los hombros que acentúa la sensación dinámica de la escena. Presenta cabello alborotado. Su actitud es violenta, agarrando a Antíope por la cintura, quien se vuelve asustada. Un árbol y una columna flanquean la escena de manera vertical. Antíope, hija del rey de Tebas, de gran belleza, es seducida por Zeus, convertido en sátiro. De esta unión nacen dos gemelos, que serán abandonados por Antíope tras ser esta capturada por Lico y Dirce, orden que dio Nícteo antes de morir (padre de Antíope). El posterior castigo de Dirce es ampliamente conocido y ha sido numerosamente representado en la Historia del Arte.

Junto a la anterior se encuentra la escena de Ganimedes y el águila. Este personaje se identifica, a pesar de mostrarse de espaldas, por el gorro frigio, el manto sobre el

³² Alarcón Nivia, 2001: 20-21.

brazo izquierdo y su corporeidad de efebo. Porta una lanza y ofrece una especie de plato o cuenco a un águila posada sobre una suerte de pedestal, que posiblemente es Zeus, puesto que él le cautivó bajo la apariencia de este animal. Lo habitual es escoger el momento del rapto del joven por parte del águila, pero en este caso se está representando el instante previo, el flirteo de ambos. Se trata de un mito nuevamente amoroso, si bien es cierto que es algo diferente por ser una relación homosexual. Zeus y los demás dioses quisieron raptar a Ganimedes, un príncipe troyano de gran belleza, para que trabajara como copero de los dioses. Para alcanzar este objetivo, Zeus no dudó en convertirse en águila para seducir al joven.

El *Mosaico de Los Amores de Zeus* supone un hallazgo de gran relevancia para el arte romano en Andalucía en general y para la disciplina artística musivaria en particular. Su relativamente buen estado en el que se encontró facilitó mucho los trabajos de restauración e interpretación. Las pequeñas teselas de colores actúan como creadoras de volúmenes y dinamismo, construyendo unas figuras naturalistas pero con cierta idealización, en contraste con todos los demás elementos más esquemáticos, como la vegetación, las construcciones o las sombras.

En cuanto a la temática, este mosaico se caracteriza por el juego amoroso y la seducción y erotismo contenidos y consentidos, a lo que se añade un cierto matiz enigmático y confuso que hace aparentar lo que no es³³. Se tenía un gran conocimiento acerca de la mitología, concretamente del dios Zeus y de todas sus aventuras románticas. Las afinidades con otros mosaicos, algunos de ellos de la misma Écija, revelan la más que posible existencia de un taller musivario que produjera mosaicos para esta zona de la campiña sevillana.

En un solar de la Avenida Miguel de Cervantes, durante el transcurso de una obra de nueva planta en 2003, se halló un fragmento de pintura romana y días después salieron a la luz dos mosaicos pavimentales que despejaban las dudas de la posible existencia de una *domus* romana en dicha localización, lo cual no es de extrañar puesto que en época de la *Colonia Augusta Firma Astigi* se ubicaría algo más allá de cien metros al sur del foro³⁴.

La llamada Estancia I se correspondería con el *tablinum*, cuyos muros estarían decorados con una pintura mural consistente en cuatro franjas horizontales de distintos

³³ López Monteagudo/San Nicolás Pedraz/Vargas-Vázquez, 2021: 218.

³⁴ López Ruiz, 2005: 301-304.

colores: azul oscuro, blanco, naranja y verde oscuro. En el pavimento se encontraría un mosaico (*figura 11*) realizado con la técnica del *opus tessellatum*, polícromo, que alterna la figuración humana, la vegetación y la geometría. Las teselas se mueven en una gama de colores amplísima, de varios tamaños, que crean una composición de gran riqueza, caracterizada por el detallismo, el realismo y la aplicación de la técnica de la perspectiva que genera sombras muy interesantes³⁵.

Desde el exterior hacia el interior, hay una primera banda de teselas oscuras, una segunda cenefa de color ocre en la que se inscriben octógonos con otras formas geométricas delimitados en blanco, y una tercera franja blanca con una serie de líneas paralelas de color oscuro. A continuación aparece una cuarta orla, esta de la misma anchura que las otras tres juntas, ornamentada con motivos vegetales y florales que rellenan todo el espacio de manera estilizada, entre los cuales se descubren varios rostros masculinos, cabezas de felinos y cisnes, además de flores de loto que simbolizan el renacimiento de la vida. El campo central se enmarca mediante una especie de sogá, que se adentra en el cuadrado y delimita los diferentes espacios: el emblema central se encuadra en un octógono de lados cóncavos, rodeado de rectángulos cóncavos y semicírculos, que a su vez generan otros espacios en forma de yunque. En el centro se representa al dios *Annus*, con corona floral, cuerno de la abundancia y rama de olivo, que es sostenido en posición sedente por dos mujeres aladas y ataviadas con mantos y palmas. En los cuatro semicírculos de mayores dimensiones aparecen genios alados que tañen instrumentos de viento, cuyos desnudos revelan una alta formación en el estudio anatómico por parte del artista; en los semicírculos más pequeños se alude a las estaciones mediante la combinación de parejas de aves (como golondrinas o palomas) y un mamífero (como toro o león). Los espacios en forma de yunque albergan erotes con los atributos estacionales: cestos frutales y coronales florales para la Primavera, hoz y corona de espigas para el Verano y ramas secas para el Invierno; el Otoño se ha perdido. En los rectángulos hay copas o jarrones con elementos vegetales. Resulta llamativa la aparición de los *puttis* o niños alados como figuras representativas de las estaciones, puesto que lo más común es que sean bustos o figuras adultas las que lo hagan.

Iconográficamente hablando, el mosaico representa el ciclo del año, tal como indica el triunfo del dios del Año en el centro y las referencias a las cuatro estaciones a su alrededor³⁶. Se alude de esta manera a las épocas de riqueza, abundancia y fertilidad,

³⁵ López Ruiz, 2005: 305.

³⁶ López Ruiz, 2005: 305-311.

así como a los tiempos de sequía y carencias. Todos los elementos que componen este mosaico se relacionan entre sí de manera armónica y simétrica para lograr dos objetivos: uno estético, es decir, que su visión resulte agradable para todo aquel que contemplara el mosaico (no hay que olvidar que estaría colocado en el suelo del *tablinum*, una de las estancias más ricas de las *domus* romanas puesto que allí se recibía a los invitados) y otro simbólico, es decir, todo gira en torno a la idea del inicio, desarrollo y fin del ciclo del año y de la naturaleza, absolutamente necesario para la supervivencia de la población astigitana.

En la calle San Juan Bosco se localizó un mosaico muy peculiar, nuevamente de temática mitológica, concretamente de Zeus y en particular de sus aventuras amorosas. Es considerado como un *unicum* dentro de toda la musivaria romana, puesto que en una misma escena se representan dos de los raptos acometidos por Zeus, tanto el de Europa metamorfoseado en toro como el de Ganimedes convertido en águila³⁷ (*figura 12*). Formaba parte del programa iconográfico musivario de una *domus* del siglo III, completado con dos mosaicos de temática báquica³⁸.

El mosaico queda inscrito en una cenefa de triángulos de lados curvos, de diversos colores, sobre fondo blanco, que llevan hacia el campo figurativo y el campo geométrico, las dos partes en las que se divide el mosaico. Si se observa el mosaico de manera que la figuración quede en la parte superior³⁹, prácticamente la mitad inferior es un patrón de motivos geométricos, formado por una especie de flores de cuatro pétalos que configuran círculos entre los cuales aparece una flor de menores dimensiones. La policromía queda en perfecta consonancia con la de la cenefa exterior. Por su parte, la escena figurativa queda enmarcada por una cenefa de puntas triangulares con bicromía, unos filetes lisos, un trenzado grueso y tres nuevos filetes que conforman el límite del motivo iconográfico.

Este se compone por, a la derecha, Europa recostada sobre el lomo del toro, a cuyo cuerno se agarra con una mano, mientras que con la otra sostiene una especie de velo que forma un semicírculo, lo cual da a entender que el animal está corriendo hacia la izquierda y el viento ha hecho ese efecto sobre la tela, aportando un enorme

³⁷ López Monteagudo/San Nicolás Pedraz/Vargas-Vázquez, 2021: 218, 220.

³⁸ López Monteagudo, 2010: 373.

³⁹ En el Museo Histórico Municipal de Écija se expone de manera horizontal, es decir, la escena figurativa queda en el lado izquierdo en posición vertical. Esto es debido a las enormes dimensiones del mosaico, que limitan la museografía, es decir, la manera en que se puede exhibir la pieza en la sala acondicionada para la exposición permanente de los mosaicos astigitanos romanos.

dinamismo a la escena. Se alude al momento exacto del mito que transcurre por el mar, por ello se representa bajo las figuras el medio marino mediante trazos desiguales. La posición de la joven es una gran novedad, puesto que lo más habitual es verla sedente, lo cual podría aludir al sentimiento de complacencia que sentía ella en aquel momento. A la izquierda, una laguna impide ver de manera completa a los personajes pero, por las piernas humanas y las alas y garras del ave que rapta a la figura, se puede decir que se trata de Ganimedes y el águila. Este acontecimiento tiene lugar en tierra firme, por lo que se recrea el suelo y un árbol como soporte o ayuda a la identificación.

En la parte baja aparece una cabeza báquica del tipo de los *hermae*, es decir, es un Hermes báquico, de los cuales se han hallado varios en toda la extensión de la antigua provincia de la Bética. Esta se adorna con corimbos (tipo de flor) y torques en el cuello. Emerge del agua, junto al cual hay una especie marina, pero las pérdidas de teselas que sufre el mosaico impiden comprender de manera certera la simbología del mosaico. Lo que sí queda claro es el gran arraigo que tenía en la *Colonia Augusta Firma Astigi* la temática de Baco en lo que a mosaicos del rapto de Europa se refiere⁴⁰.

En los almacenes del Museo Histórico Municipal de Écija se encuentra el *Mosaico de El Castigo de Dirce o El Suplicio de Dirce (figura 13)*. En 1940, en el recinto del Convento de la Merced, fue hallado como pieza única, es decir, no se descubrieron vestigios que permitieran su contextualización en el edificio en el que se ubicaría (probablemente público, no una *domus* privada). Data de la primera mitad del siglo III. Como indica su título, este mosaico narra el final del mito de Antíope y Zeus. El dios convertido en sátiro tuvo una relación con Antíope, de cuya unión nacieron los gemelos Anfión y Zeto, que fueron abandonados y acogidos por unos pastores. Antíope es hecha prisionera por el rey de Tebas Lico y la esposa de este, Dirce, movida por la ira y los celos, emplea sus artimañas contra Antíope. Por intermediación de Zeus, los hijos gemelos de Antíope dan muerte a Dirce amarrándola a un toro. Por tanto, la temática del mosaico es una tragedia con gran trasfondo moral⁴¹.

La orla exterior del mosaico está bastante perdida, pero en uno de los lados se conserva una pareja de aves zancudas, única referencia a un posible paisaje junto con un arbusto. Toda la superficie del mosaico está realizada mediante teselas blancas o claras, mientras que tanto el contorno de dichas aves como el filete que encuadra la escena

⁴⁰ López Monteagudo, 2010: 378-379.

⁴¹ Blázquez Martínez /López Monteagudo /Neira Jiménez /San Nicolás Pedraz, 1986: 119.

principal emplean teselas marrones. En el centro del mosaico aparece Dirce, desnuda, con un manto que le cubre un pecho y ondea tras ella por el efecto del viento. Está atada al toro, situado entre los hijos de Antíoque, igualmente desnudos. Uno de ellos azota al animal con un cayado⁴².

A un primer golpe de vista, la característica más destacable del mosaico es la sensación de dinamismo que transmite, lo cual se debe a las posiciones en que se encuentran los personajes. La figura que persigue al toro está dando una enorme zancada, a la vez que levanta uno de sus brazos para azotar al animal y obligarle a correr. Este es captado en pleno galope, con las patas delanteras suspendidas en el aire para lograr mejor la transmisión del movimiento. A ello contribuye la disposición del cuerpo femenino de Dirce, situada en posición diagonal. La relativa quietud del último de los personajes serviría de límite de la escena, aunque parece que está a punto de volver a echar a correr, tal y como demuestra la separación de sus extremidades derechas en relación con el cuerpo.

Igualmente remarcable es el extremado detallismo con que el artista ha representado a los personajes. Estos son tratados con realismo y minuciosidad. Destacan los pliegues del cuello y las pezuñas del toro y el estudio anatómico de los protagonistas, con las sombras y siluetas bien definidas⁴³, así como los detalles que verifican la agitación y la velocidad que esta escena quiere transmitir.

Por el momento que se está representando (el de la muerte de Dirce) y la forma en que se hace, se trataría de un *unicum*, ya que, por un lado, no existe ningún mosaico en España que se centre en este instante del mito, puesto que lo más común es la toma como referencia del grupo escultórico del Toro Farnesio, y por otro lado, este mosaico presenta un desarrollo lineal en contraposición al circular u octogonal que suele caracterizar la representación de este episodio mitológico⁴⁴.

Expuesto en el Museo Histórico Municipal de Écija, en la sala destinada a este tipo de piezas, se encuentra el llamado *Mosaico del Don del Vino (figura 14)*, hallado en 1991 entre las calles Espíritu Santo y Barrera de Oñate, es decir, en pleno casco histórico de Écija. Formaba parte de una *domus* del siglo II, cuyo programa

⁴² Blázquez Martínez /López Monteagudo /Neira Jiménez /San Nicolás Pedraz, 1986: 119.

⁴³ Blázquez Martínez, 1982: 25-27.

⁴⁴ López Monteagudo, 2010: 377.

iconográfico lo conformaban ocho mosaicos, de los cuales siete *in situ* (excepto la pieza en cuestión)⁴⁵.

Tres cenefas actúan como marco para el campo central: la más exterior es una sucesión de espirales, la central es una franja de grecas y la más inmediata al centro, separada de este por dos filetes, es un trenzado de doble punta. Todo ello tiene carácter bicromo, combinando un tono claro (blanco u crema) con uno oscuro (negro o marrón).

El mosaico es de temática báquica y ensalza todo lo que rodea al mundo vinícola, una representación que no debe extrañar dentro del corpus musivario de Écija, puesto que la producción del vino (así como de aceite, cereales y trigo) era una de las principales actividades económicas que llevaron a la *Colonia Augusta Firma Astigi* a una posición privilegiada en cuanto a riqueza se refiere.

En el centro aparece Baco, representado como un niño, con actitud ciertamente pillita montado sobre una pantera. Va desnudo, únicamente ataviado con un manto de tonos azules que apenas muestra sensación de dinamismo. La parte izquierda del mosaico es ocupada por un hombre canoso y barbado, vestido con túnica corta, con un cayado que le identifica como un pastor, que descansa sobre una roca mientras ofrece un racimo de uvas a una cabra. Prácticamente tras él se representa otra escena, esta vez conformada por dos personajes barbados que dialogan. Ambos visten una túnica corta ceñida a la cintura y manto sobre uno de los hombros. Parecen estar conversando acerca del líquido que contiene la cratera que sostiene uno de ellos en la mano, que casi con total seguridad se trataría de vino. De manera contigua, una nueva escena se compone de otros dos personajes, esta vez una ménade y un sátiro danzando, quienes portan cestas con pámpanos y uvas. La parte más damnificada en cuanto a su estado de conservación es la de la derecha, que parece dejar un cierto aire con respecto al resto del mosaico ya comentado. Aparece un lagar en el que un personaje (el único que ha quedado de los tres que había en origen), de potencia muscular casi hercúlea, dispuesto en tres cuartos, con túnica corta y corona de pámpanos, pisa la uva de la que se obtiene el mosto, el cual se vierte en grandes recipientes semienterrados.

Mediante cuatro escenas aparentemente diferentes e inconexas se representa el ciclo báquico a través de la idea del vino como don ofrecido por Baco a la humanidad, es decir, la posición central del Baco niño no es banal. De esta manera, de izquierda a derecha, el pastor Icario recibiría la enseñanza vinícola de mano del propio dios, tras él

⁴⁵ López Monteagudo, 2010: 375.

estarían los primeros catadores de vino, junto a los cuales la ménade y el sátiro se dirigirían cargados de racimos hacia el lagar, lugar de producción del vino⁴⁶.

El mosaico se desarrolla sobre fondo blanco, únicamente ambientado mediante esquemáticas ramas y hojas de parra, algún otro elemento vegetal y rocas. A pesar de que no existe un espacio físico como tal, las diversas escenas están bien separadas unas de otras, en planos, perspectivas y profundidades diferentes. La policromía es variada, aunque predominan los ocre, grisáceos y verdes. Lo más llamativo del mosaico es la manera en que se representa al vino, para lo cual el artista utilizó teselas vítreas que, aunque actualmente han perdido el brillo, en época romana tendrían un esplendor sobresaliente por encima del resto del mosaico. De esta forma, el vino adquiere el papel protagonista de la pieza, puesto que prácticamente se trata de una loa a esta bebida.

En la misma sala del Museo Histórico Municipal de Écija se exhibe el llamado *Mosaico de las Nereidas* (figura 15). Se halló en la Plaza de Santo Domingo, en 2005, fechable a comienzos del siglo II⁴⁷. Formaba parte de una *domus*, una de las que mejor conservadas se han excavado en la ciudad y que demuestra la riqueza de la misma, puesto que tenía dos plantas y termas privadas⁴⁸. Teniendo en cuenta el tamaño del único fragmento musivario conservado, se puede deducir que formaría parte de un mosaico de enormes dimensiones. El estado de conservación de este fragmento es relativamente bueno, aunque es cierto que tan solo representa una mínima parte de lo que sería la pieza al completo.

El motivo figurativo se encierra dentro de un círculo construido mediante una especie de sogueado bicromo. Aparece una nereida montada sobre un monstruo marino sobre un fondo acuático en el que aparece un gran pez. Dicho monstruo presenta la parte delantera de pantera y cola pisciforme. Junto a ella, en dirección contraria, habría otra nereida sobre una criatura con extremidades anteriores equinas que culminan en pinzas de crustáceo⁴⁹. Podría representar un *thiasos* marino de nereidas.

Las nereidas, cuyos padres eran Nereo y Doris, también nietas de Océano, eran entre cincuenta y cien jóvenes cuyos nombres aludían a la belleza, al sosiego, al movimiento y a la armonía. Danzaban entre las olas del mar y cosían junto a su padre⁵⁰.

⁴⁶ López Monteagudo, 2010: 375-377.

⁴⁷ Bravo Jiménez /Huecas Atenciano/López Monteagudo /Suárez Cano /Vargas Vázquez, 2010: 264.

⁴⁸ López Monteagudo, 2010: 381.

⁴⁹ López Monteagudo, 2010: 382.

⁵⁰ Elvira Barba, 2008: 135.

Vivían bajo el mar y con sus cantos trataban de ayudar a los navegantes. Se representan sobre criaturas marinas, normalmente varios seres derivados de los hipocampos⁵¹.

Se trata de una nereida realmente bella, con el cabello recogido en un moño en la nuca. Da la espalda al espectador, desnuda hasta la cintura, lo cual le permite mostrar un cuerpo muy sensual. A esta calidad formal y compositiva se añade la riqueza de la técnica, puesto que se emplearon teselas vítreas para que, al incidir la luz sobre el pavimento, el mosaico brille como si fuera el agua que está representando.

Los mosaicos dedicados a las nereidas son bastante inusuales en esta zona de la antigua provincia de la Bética. Únicamente se documenta un ejemplar en Carmona, por lo que el descubrimiento de la pieza astigitana le dota inmediatamente de un altísimo valor⁵².

Por tanto, a pesar del pequeño fragmento conservado de este presumible espectacular mosaico, se puede apreciar una riqueza a la altura del resto de piezas que componen el historial del arte musivario de la *Colonia Augusta Firma Astigi*.

Otro de los mosaicos expuestos en el Museo Histórico Municipal de Écija es el llamado *El Triunfo de Baco* (figura 16). Se halló en 1977 en la Plaza de Santiago. Tan solo se ha rescatado un fragmento del mismo, que pertenecía al pavimento de una *domus* y se puede fechar en torno a la segunda mitad del siglo II. Esto es así por las características de estilo y técnica que presenta la pieza, como los escorzos, la perspectiva, las sombras o el tamaño reducido de las teselas, lo cual era usual en tiempos de las dinastías de los Antoninos o los Severos, momentos en los que los mosaicos adquirían aspectos casi pictóricos⁵³.

El mosaico se divide en dos partes, una geométrica y otra figurativa. Una banda de espirales u olas rodea todo el perímetro musivario y da paso a la primera de estas partes, que consistiría en un panel rectangular conformado por una sucesión de cubos polícromos que crean un efecto visual tridimensional. Mediante una cenefa de grecas y otra de trenzado de triple cabo, así como filetes de varios colores y grosores, la vista se dirige hacia la segunda de dichas partes, la figurativa, que se enmarca mediante un sogueado cuadrangular o rectangular que se adentra en el campo central para crear la compartimentación de los espacios. De esta manera, mediante esa cuerda se van creando

⁵¹ Blázquez Martínez/López Monteagudo/Neira Jiménez/San Nicolás Pedraz, 1986: 125.

⁵² López Monteagudo, 2010: 382.

⁵³ López Monteagudo, 2010: 373-375.

los círculos y octógonos cóncavos en los que se repartirán las diferentes escenas figurativas y que sirven de precedentes al círculo central.

En ese espacio circular, de mayores dimensiones que el resto, se representa a Baco en un carro tirado por dos centauros y dos centauresas rampantes, con un plano de visión contrapicado, es decir, con una perspectiva vista desde abajo. Distribuidos en parejas mixtas a cada uno de los lados del carro, los centauros portan una pandereta y una lira y las centauresas llevan un ritón y una pátera y unos crótalos. Por su parte, el dios viste túnica y manto de colores contrastados, que hacen que resalte su figura. Todo el grupo se caracteriza por el dinamismo que transmiten los personajes y destaca por la representación frontal del carro, algo que es casi un *unicum* en la musivaria romana.

El resto de los espacios del mosaico se completan con figuras del cortejo báquico⁵⁴. Los dos compartimentos inferiores son ocupados por una bacante (semidesnuda, de espaldas y recostada) y un sátiro (únicamente ataviado con una especie de capa conformada por piel de algún animal, mirando hacia la bacante). Sobre ellos, en los dos círculos aparecen los rostros de Sileno (coronado con pámpanos) y Pan, ambos con panderetas características de las celebraciones báquicas. En los dos octógonos de lados curvos aparecen Leda en el momento en que es seducida por Zeus metamorfoseado en cisne (de espaldas y semidesnuda) y Cástor con un caballo (desnudo, con clámide sobre los hombros y gorro cónico coronado con una estrella que le identifica como héroe e inmortal). Los dos círculos superiores acogen al Verano (con hoz y corona de espigas) y al Otoño (con racimo de uvas a ambos lados de la cabeza). Si se documenta la presencia de estas dos figuras, lo más probable es que, casi con total seguridad, al otro lado del medallón central estuvieran las dos estaciones restantes. Entre ambos círculos se representa a Narciso, que contempla su reflejo en el agua mientras reposa en un paisaje natural, y en el compartimento contiguo está Orfeo tocando la lira frente a una ninfa de espaldas al espectador, que podría ser Eurídice. En los semicírculos del lateral aparecen, de abajo a arriba, una pantera, una gacela y un león, animales relacionados con el *thiasos* báquico⁵⁵.

Un mosaico de tales dimensiones y de semejante calidad es un perfecto reflejo del uso del arte como herramienta de poder y apariencia social. La riqueza tanto técnica como compositiva y narrativa da buena cuenta de la importancia que daban los romanos

⁵⁴ López Monteagudo, 2010: 374.

⁵⁵ Fernández Ugalde/García-Dils de la Vega/De Rueda Roigé, 2008: 40-45.

a la decoración de sus *domus*, así como de la capacidad económica que tenían ciertos astigitanos como el dueño de esta casa que encargó el mosaico.

El último ejemplar conservado en esta institución ecijana (de los expuestos) es el *Mosaico de Océanos* (figura 17). Fue sacado a la luz durante una excavación acometida en 2010 en la Plaza de España. Se estima que su datación oscilaría entre los siglos II y III.

Una cenefa de gran grosor rodea todo el perímetro musivario, cuyo diseño consiste en una secuencia de una especie de florecillas formadas mediante la unión de cuatro “L” colocadas de tal manera que sus ángulos rectos confluyan en el centro, sin tocarse, donde aparece una única tesela que marca el punto medio. La parte inferior del mosaico se rellena con una estructura rectangular dividida en diferentes rectángulos a su vez, sobre cuyo alguno de sus lados se yuxtaponen unos cuadrados decorados con el mismo motivo que la cenefa exterior. El color ocre de las teselas utilizadas contrasta con el negro de todo lo demás. El resto del mosaico es ocupado por una serie de orlas que sirven de enmarque al campo central: una línea dentada, un filete, una sucesión de triángulos, otra cenefa de triángulos de mayor tamaño y lados curvos que generan en el color contrario (el blanco del fondo) una especie de arcada ojival, y dos filas de rectángulos contenedores de otros de menores dimensiones. El campo es un cuadrado dominado por un círculo enmarcado en una orla de triángulos blanquinegros, dentro del cual parece la cabeza de Océanos. Los cuatro espacios angulares que lo circundan contienen cuatro aves diferentes sobre ramas de árboles, lo cual remitiría a las estaciones.

Este mosaico es un buen testimonio de una práctica que ya era común en época de la civilización romana, como es el aprovechamiento de piezas artísticas. Esto se evidencia por la posición que ocupa la cabeza dentro del círculo, descentrada, así como por la leve diferencia de color de las teselas de su frente. Por tanto, se trata de un mosaico reutilizado, cuyo emblema central fue extraído de otra obra musivaria anterior⁵⁶.

⁵⁶ López Monteagudo, 2010: 380.

En otra importante institución museística de la provincia, como es el Museo Arqueológico de Sevilla, se conserva el *Mosaico del Triunfo de Baco* (figura 18), del siglo III, hallado en la Avenida Miguel de Cervantes en 1951⁵⁷.

Una banda con una línea ondulante que parece recrear las olas del mar recorre todo el perímetro del mosaico (aunque en la parte inferior se ha perdido, se cree que probablemente también estaría). Toda la superficie que rodea el cuadrado central está compuesta por círculos secantes polícromos que contienen una florecilla o cruz en el centro. El campo figurativo se rodea por un filete, una franja de triángulos curvos que crean ojivas en el fondo, dos nuevos filetes y un sogueado. Lo que se representa es, según indica el título, una escena báquica muy reducida, protagonizada por Baco, Ariadna y un sátiro.

En el centro, Baco viste una túnica de bellos pliegues y está tocado con una corona de hiedra. Es una iconografía del dios un tanto afeminada, pues haría referencia a la etapa de la infancia. En sus manos lleva el tirso y las riendas del carro sobre el que avanzan los personajes.

Tras él se encuentra Ariadna, una figura que se ha venido identificando como un sátiro hasta hace relativamente poco tiempo, confusión debida a la iconografía masculinizada de la que se dotó a la misma tras una restauración. Se muestra desnuda e igualmente con corona de hiedra y diadema de perlas, pero su presencia en lo alto del carro es algo inusual. Remitiría directamente al momento en que Baco la convierte en su esposa tras hallar a la hermosa joven sola en la isla de Naxos.

Por último, delante del carro camina un sátiro semidesnudo, con la piel de leopardo sobre los hombros que quedan a la manera de alas y *pedum* en la mano. Mediante el gesto del alzamiento del otro brazo indica a los dos tigres la acción de tirar del carro⁵⁸.

Resulta muy curioso un detalle que muestra la inteligencia y lo avanzado del arte de los romanos. El sátiro se encuentra detrás de la pareja de tigres, pero tras las patas de los animales no se han representado sus piernas. Esto es un recurso de madurez artística, puesto que sin necesidad de representar estas extremidades, el espectador las sobrentiende. Esto mismo sería aplicado casi una veintena de siglos después por Picasso en diferentes obras, como en *La familia de saltimbanquis* (1905), donde omite la pierna de uno de los personajes para ganar aire en la obra y no saturarla, o en *Muchacho con*

⁵⁷ <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. (29/03/2023).

⁵⁸ López Monteagudo, 2010: 372-373.

caballo (1905-1906), en la cual no se han representado las riendas pero el ojo humano las imagina sin ninguna dificultad. Quizás en el mosaico astigitano se emplea ese efecto visual para no abarrotar la escena o simplemente por abaratamiento de las obras y del trabajo artístico. Sea como fuere, se trata de una pieza de calidades extraordinarias, cuyo excelente estado de conservación ha permitido observar, una vez más, el arraigo del tema báquico y la riqueza de la técnica empleada en los talleres musivarios de la *Colonia Augusta Firma Astigi*.

Durante unas obras llevadas a cabo en junio de 2010 entre las calles Fernández Pintado y Elvira salió a la luz un nuevo mosaico romano con una temática ciertamente original que confirma el desarrollo de una práctica lúdica en *Astigi*: los juegos circenses⁵⁹ (*figura 19*). Se fecha entre finales del siglo II y principios del III. No se ha podido extraer por encontrarse en pleno centro urbano, en el solar de un edificio, por lo que se decidió no dañarlo forzando su excavación completa.

La parte más externa del fragmento descubierto se conforma mediante una banda de rombos rematados por cuatro volutas, en cuyo interior aparece un círculo con el nudo de salomón. Un filete dentado lleva a una franja trenzada de tres cabos, que bordea tanto un sector decorado con cruces de *scuta* entrelazadas que generan octógonos y rosetas como el propio campo central. Todos estos elementos geométricos se han documentado en otros mosaicos astigitanos, muchos de ellos comentados anteriormente en este trabajo, así como en otros paneles musivarios de toda la provincia de la Bética y de Hispania. Es inviable pensar que este patrón geometrizado se repetiría de manera simétrica en el fragmento del mosaico que no ha salido a la luz, ya que, según se observa en lo hallado, la decoración a un lado y otro del campo figurativo es algo diferente.

Este mosaico se puede catalogar como el primero de Hispania que muestra la vida cotidiana de los romanos, es decir, que se aleja de la típica temática mitológica o de los meros mosaicos geométricos. Es un testimonio documental de cómo era la vida de la civilización romana cuando dejaban a un lado el *negotium* (del latín *nec- otium*, “no ocio”) para disfrutar del tiempo de *otium*. El pequeño fragmento posiciona a Écija como una de las tres poseedoras de un mosaico de circo, además de Itálica (desaparecido) y

⁵⁹ El mosaico de temática circense de Écija ha sido íntegramente estudiado a partir de Bravo Jiménez/Huecas Atenciano/López Monteagudo/Suárez Cano/Vargas Vázquez, 2010: 248-288.

Paradas. También resulta extraordinaria la aparición de inscripciones que aportan datos imposibles de conocer de otra manera.

Mediante una multiplicidad de perspectivas o puntos de vista, de manera cenital se aprecia una parte del recinto, tanto el muro perimetral exterior como la arena interior (se omiten las gradas, aunque no las escaleras de acceso a ellas, representadas mediante líneas verticales de color oscuro, ni los pasillos), característica que únicamente comparte con los mosaicos de circo de Cartago e Itálica. Las fachadas se representan con todo lujo de detalles: los lados mayores del edificio se representan mediante un coronamiento de almenas y una línea de ventanas cuadrangulares entre columnas; y en uno de los lados menores, igualmente almenado, aparece una escultura de una victoria alada, con palma y corona de laurel, lo cual aporta información acerca del aspecto decorativo del lugar.

En la arena propiamente dicha se representan las seis *carceres* o puertas por las que salían los carros que iban a competir para dirigirse a la línea de salida. *AMANDUS*, *PINNA* y *ABUND* son las tres inscripciones conservadas, las cuales se referirían directamente a los nombres de los aurigas o los caballos que iban a participar en la carrera. En cuanto a las figuras, una de ellas, fuera del carro, alza el látigo, dirigiéndose hacia la escultura de la victoria, lo que podría señalar que es el vencedor de la carrera, hipótesis apoyada por su acompañante, animador de los aurigas, que se muestra con los brazos en alto. Por tanto, se está representando el término de la competición. Probablemente, el auriga vencedor sea Amandus y dos de los caballos de su cuadriga se reciban los otros dos nombres referidos en las inscripciones.

En definitiva, el mosaico circense de la *Colonia Augusta Firma Astigi* es un nuevo testimonio documental, valiosísimo para la Historia del Arte y para la Historia de la civilización romana, al menos en esta zona de la Bética. Las diferentes calidades que se aprecian en el mosaico pueden advertir la participación de varias manos ejecutoras del mismo, aunque de manera general es una composición extraordinaria, en la que destaca el variado cromatismo de las teselas empleadas, lo cual acentúa el carácter pictórico de la representación. Este mosaico podría encuadrarse dentro de la voluntad de la persona que lo encargó como muestra de su buen hacer o evergetismo en cuanto a este tipo de espectáculos lúdicos se refiere.

3.4. Osuna

3.4.1. Historia romana de Osuna

El procónsul Cornelio Escipión se hace con Cartagena en el año 210 a.C. y desde allí comienza a avanzar por el resto del territorio dominado por el Guadalquivir. De toda esta contienda se postula como momento clave para el definitivo dominio romano la entrega de *Gades* en el 206 a.C. Una política tolerante con los indígenas hizo que Roma ganase cada vez más afiliados a su causa conquistadora.

Urso (*figura 1*), actual Osuna, tuvo una importancia histórica realmente importante a lo largo de su existencia en la Antigüedad debido a su estratégica localización entre los pueblos próximos a la costa del Mar Mediterráneo y los que ocupaban el Valle del Guadalquivir.

Por este motivo, *Urso* fue elegida en varias ocasiones como lugar de reunión y resguardo de las tropas de soldados. Actuó como enclave de acampada de las tropas de Cneo Escipión durante los primeros meses del año 211 a.C., durante el transcurso de la Segunda Guerra Púnica. También, durante las guerras lusitanas, el ejército romano que luchaba contra Viriato se acantonó aquí.

Sin embargo, la mayor relevancia alcanzada por Osuna durante la época romana fue durante la Guerra Civil entre César y los hijos de Pompeyo, nuevamente por su posición estratégica, a lo que se añade la lealtad que mantuvo su población con respecto al bando de Cneo Pompeyo. Tal y como se referencia en el *Bellum Hispaniense*, las inexpugnables murallas de *Urso* y su emplazamiento en medio de la naturaleza dificultaban enormemente su ocupación.

César venció en la cercana *Munda* y tras una semana de asedio, *Urso* se entregó sin mucha resistencia, lo cual es deducido por el mantenimiento de las murallas sin notables daños. Una vez conquistada, César fundó la *Colonia Genetiva Ivlia Vrbanorum*, con carácter civil y militar. Tras ser concedido el rango colonial, el núcleo poblacional se asentó en una parte más baja, se produjo una reordenación urbana y se dio una asimilación y combinación de cultos y maneras de la sociedad indígena y romana. La condición colonial le valió para convertirse en centro del *Conventus Astigitanus*. Durante el siglo I alcanzó su mayor apogeo a todos los niveles y su riqueza económica le hizo ser una de las colonias más importantes de la Bética⁶⁰.

⁶⁰ El apartado “3.4.1. Historia romana de Osuna” ha sido íntegramente estudiado a partir de López García, 2005: 299-303.

3.4.2. Mosaicos romanos en Osuna

El mosaico romano de Osuna⁶¹ se halló en 1932 en “Las Piletas”, una zona del término municipal ursaonés (que podría coincidir con el foro de la antigua *Urso*). La primera referencia documental que se tiene del mismo es en una sesión de mayo de dicho año del Ayuntamiento de Osuna, en la que se explica la necesidad de vigilar el mosaico para evitar el robo; en relación a esto, parece ser que se lo llevaron a Sevilla y durante la Guerra Civil Española los italianos lo transportaron a su país por su condición de “pieza romana”. En dicha sesión se deja entrever la enorme importancia que tenía el mosaico, el cual aumentaría el prestigio de la ciudad.

En una Junta de junio de 1932 llevada a cabo por la Comisión de Monumentos se vuelve a hacer mención del mosaico, del cual se dice que se fechaba en época adrianea (siglo II)⁶² y que tenía, por su parecido estético, ciertas relaciones con uno de los mosaicos de la Condesa de Lebrija. Debido a la escasez económica que impedía su extracción y traslado a un lugar mejor para el bien, se rogaba mantenerlo con una capa de arena y evitar su destrucción a toda costa.

En cuanto a la descripción del mosaico propiamente dicha, hay que apuntar que se halló en un estado de conservación malo, puesto que presentaba un alto nivel de deterioro. La franja exterior se componía de cubos, triángulos y hexágonos en la parte superior e inferior, y de cuadrados y octógonos entrelazados en los laterales. A continuación habría una cenefa de grecas entrecruzadas. Todos estos motivos son pardos y negros sobre fondo blanco y sirven como marco del campo. Este es un cuadrado en cuyo centro aparece un hombre barbado, con corona vegetal y cuerno en la frente, sentado en el suelo con las piernas estiradas, apoyado sobre una urna. Sobre él se lee “ACHE”. Esto lo identifica como Aqueloo, personificación del río más largo de Grecia, hijo de Océano y Tetis y padre de las Sirenas. Junto con el mosaico de Cártama, este es el único mosaico de la Bética en el que aparece este personaje. Los ángulos del cuadrado se completan con cuartos de círculo en los que se incluyen cuatro rostros femeninos orientados hacia el exterior. Cada una de ellas tiene una apariencia diferente, tanto por el peinado y vestimenta como por los atributos que les rodean. Sobre una de ellas se lee “SIRE”, lo que la relacionaría con las Sirenas, es decir, las hijas del

⁶¹ Este mosaico de Osuna ha sido íntegramente estudiado a partir de Ruiz Cecilia, 1998: 141-151.

⁶² A pesar de lo indicado por la Comisión de Monumentos, por el parecido que presenta la figura central del mosaico (a continuación detallada) con otra representación del mismo tipo iconográfico en un mosaico argelino de la segunda mitad del siglo III, debería tenerse en cuenta esta misma cronología para el mosaico ursaonés. Fuente: Ruiz Cecilia, 1998: 151.

personaje central, y tras otra, “*NINFA*”, esto es, una de las hijas de Zeus, amantes de las artes.

En conclusión, este mosaico de la Osuna romana, de datación indefinida entre los siglos II y III, destaca la expresión de los personajes representados, así como la precisión del dibujo y los juegos de sombra. Es un mosaico relevante en su zona geográfica por ser casi un *unicum* debido a la presencia de Aqueloo. Por desgracia, el paradero de esta pieza se desconoce y no se tienen testimonios gráficos de su imagen, por lo que es una pérdida realmente importante para la ciudad de Osuna, así como para toda Sevilla y Andalucía.

3.5. Casariche

3.5.1. Historia romana de Casariche

Los orígenes históricos de Casariche hay que buscarlos en época turdetana, momento en que se identifica con la ciudad de *Ventippo* (*figura 1*), localizada a unos tres kilómetros más al norte de la actual población. Sin embargo, el esplendor y apogeo llegaría con los romanos. En *Bellum Hispaniense*, de autor desconocido (aunque tradicionalmente se ha atribuido al propio Julio César), se nombra *Ventippo* en el contexto de los enfrentamientos bélicos acontecidos en la provincia *Uterior* con anterioridad a la Guerra Civil entre César y Pompeyo, así como su conquista y redención previa a la Batalla de Munda. Además, en *Historia Natural*, obra de Plinio, se hace referencia a *Ventippo* como una de las ciudades estipendiarias del *Conventus Astigitanus*.

Dos inscripciones funerarias halladas en lo que se conoce como Cerro de la Atalaya mencionan *Ventippo* como lugar de origen de los difuntos, lo cual no es determinante para asociar esta ciudad con el emplazamiento en el que se encontraron dichas piezas. No obstante, tradicionalmente se ha identificado *Ventippo* con una elevación natural en el término municipal de la actual Casariche, por lo que se reconoce como la Atalaya de Casariche.

La escasez de estudios sobre *Ventippo*, en particular, y sobre las ciudades romanas de la zona este de la actual provincia de Sevilla, en general, ha conllevado que, a pesar de no estar documentado con seguridad, se asocie *Ventippo* con el Cerro de la Atalaya,

por tanto, con Casariche, debido a las inscripciones citadas en líneas anteriores y a la frecuente aparición de monedas romanas⁶³.

3.5.2. Mosaicos romanos en Casariche

En 1919 se halló el mosaico romano de Casariche⁶⁴ (*figura 20*), ubicado en el conocido como Cortijo del Médico. Este mosaico está envuelto en una compleja historia de traslados y desapariciones. Tras ser cedido a Joaquín de Arteaga y Echagüe Silva y Méndez de Vigo, decimoséptimo duque del Infantado, fue restaurado y colocado en el Castillo de Viñuelas, en Madrid, donde estuvo hasta 1971. Desde ese momento y hasta día de hoy se encuentra en una casa en Somosaguas (Pozuelo de Alarcón, Madrid).

Todo ello ha repercutido negativamente en el estado de conservación actual del mosaico, puesto que se ha perdido una parte del mismo y apenas se tienen datos arqueológicos. Lo que no se conserva del mosaico es el panel rectangular, delimitado por una línea de postas y decorado con motivos zoomorfos marinos creados mediante teselas marmóreas y pétreas de distintos colores.

La otra parte, la que se halla en Madrid, consiste en un cuadrado delimitado por una cenefa de trenzado, en cuyo interior aparecen cuartos de círculo angulares, semicírculos en las zonas restantes de los cuatro lados y un círculo centrado la composición. Este se inscribe en dos circunferencias concéntricas separadas por una sucesión de arcos ojivales realizados con teselas negras. El círculo es completado con la máscara de Océano, de largos cabellos, barba bífida y patas de cangrejo, tras el cual aparece un delfín. La manera en que se representa este motivo iconográfico revela una producción típicamente hispana, diferente a la de otros lugares como el norte de África. Los semicírculos son ocupados por hipocampos o tritones, mientras que los cuartos de círculo se rellenan con cráteras de líneas esquemáticas. Todos estos espacios presentan un fondo blanquecino como representación del mar. Entre las formas circulares se generan cuatro rombos con cuatro bustos, en principio todos femeninos, probablemente representaciones de las estaciones del año; se ha descartado la hipótesis de que sean retratos porque presentan demasiadas similitudes físicas entre ellos.

El esquema del mosaico deriva de la influencia italiana que se fue extendiendo por algunas provincias del Imperio, hasta llegar a la Península Ibérica. Hay tres aspectos

⁶³ El apartado “3.5.1. Historia romana de Casariche” ha sido íntegramente estudiado a partir de Camacho Moreno/García Fernández/Pliego Vázquez, 2004: 139-153.

⁶⁴ A no ser que se especifique lo contrario, este mosaico de Casariche ha sido íntegramente estudiado a partir de Mondelo Pardo/Torres Carro, 1985: 143-155.

que resultan llamativos y que merecen ser destacados, los cuales hacen que esta obra de arte se pueda encuadrar en las tendencias del sur de la península de hacia finales del siglo II y principios del III. En primer lugar, la línea de cable, es decir, la manera en que la cenefa compartimenta los espacios del mosaico, delimitando los semicírculos y cuartos de esfera, puesto que no pertenece a ninguno de los dos tipos de líneas comunes en los mosaicos de Hispania: el filete de teselado y la línea de trenzado. Dicha línea de cable tiene mayor presencia en los mosaicos andaluces, mientras que en el resto de la Península Ibérica es prácticamente inexistente. En segundo lugar, resulta novedoso en este esquema la utilización del dentado que bordea los espacios laterales, muy frecuente en los mosaicos de Itálica. En tercer lugar, la línea de ojivas, que es común a otros mosaicos de la Bética.

Por tanto, el mosaico de Casariche presenta ciertas características novedosas y otras muchas similares a algunos mosaicos peninsulares, sobre todo al de Faro⁶⁵, ambos en relación con la influencia de los talleres de Córdoba e Itálica, los cuales serían los referentes a seguir por el taller que realizase dicho mosaico en torno el primer cuarto del siglo III.

En el término municipal de Casariche se halla la villa romana bajoimperial “El Alcaparral”, un yacimiento arqueológico descubierto en 1985 que consta de quince mosaicos, seis de los cuales se conservan en la Colección Museográfica del Mosaico Romano, en Casariche⁶⁶. Mientras que algunos de ellos son puramente geométricos, como el mosaico de la estancia nº 2, correspondiente al atrio, o el de la estancia nº 11, identificada como un *cubiculum*, entre otros, los demás presentan motivos figurativos interesantes de comentar.

De entre todos ellos, el mejor conservado es relativo al *Juicio de Paris* (figura 21), ubicado prácticamente tras la puerta de entrada a la *domus* a la que pertenecía. De proporción cuadrada, la representación figurativa queda enmarcada por una serie de filetes y orlas de gran riqueza compositiva. Actúa como borde un filete de teselas oscuras, seguido de una cenefa de espinas triangulares en doble sentido, de cuatro tonos

⁶⁵ *El Mosaico del Océano* de Faro (*Ossonoba*), de principios del siglo III, excavado en 1973, es de forma rectangular, dividido en tres secciones. El cuadrado central es ocupado por un medallón con la cabeza de Océano, rodeado por una línea de círculos y una trenza, y en los ángulos aparecen los bustos de cuatro vientos (de los que solo se conservan dos); toda la parte restante del mosaico adopta un patrón geométrico. Así, tanto la máscara de Océano en el interior de un círculo central como la presencia de figuras a su alrededor son características compartidas en los mosaicos de Faro y Casariche. Fuente: Viegas, 2019: 76, 79-80.

⁶⁶ Neira Jiménez, 2021: 304.

marronáceos diferentes. A continuación, repetido en dos ocasiones, se van alternando dos filetes de teselas oscuras y blancas con una cenefa de mayor anchura: un guilloche⁶⁷ y una línea de cable⁶⁸. Una última hilera de teselas blancas enmarca el motivo central, el Juicio de Paris, del cual se representan dos momentos: a la derecha, Paris, sentado en una roca, tras la que se asoma Hermes (momento de la transmisión del mensaje), observa a las tres diosas (Hera, Atenea y Afrodita⁶⁹) para decidir cuál era la más bella y entregarle la manzana dorada que sostiene en su mano derecha (momento del juicio propiamente); de hecho, el fallo ya ha sido pronunciado, puesto que Afrodita se muestra desnuda, en contraposición a las otras diosas, y con la mano alzada para coger la manzana⁷⁰.

El llamado *mosaico n° 5 (figura 22)*, expuesto en el ya citado museo de la localidad, presenta un estado relativamente fragmentario. Resulta llamativa la composición de este mosaico, puesto que los motivos geométricos exteriores son diferentes en un lado y otro del mismo, aunque lo que no varía son las líneas negras sobre fondo blanco: a la izquierda, una franja de cuadrados escuadrados con flores en aspa en el centro; a la derecha, dos hileras de hexágonos con cuadrados en el centro. A continuación, desde la parte más externa se sucede una orla de hojas de acanto, varias líneas sencillas de teselas negras y blancas, una trenza polícroma sobre fondo oscuro y otros dos filetes blanquinegros, que delimitan el campo, centrado por un busto varonil con diadema floral y frutal dentro de un octógono, que a su vez es inscrito en un cuadrado rodeado por una serie de octógonos, estrellas de ocho puntas y cuadrados decorados con el nudo de Salomón. La imagen central podría representar al Genio del Año (*Annus*), pero no es posible afirmarlo con certeza por la laguna que presenta el mosaico⁷¹.

El *impluvium* se pavimentaba con el *mosaico n° 9*, bordeado con una franja de teselas negras decoradas con una doble onda, separadas entre sí por elementos fusiformes. Todo ello rodea el campo, cuya ornamentación se corresponde con el

⁶⁷ El guilloche es un motivo ornamental consistente la repetición de una misma figura geométrica, generalmente una línea curva u ondulada, que se va enlazando con la siguiente, de cuya unión se crean círculos o triángulos entre ellas. Fuente: Collins English Dictionary (s.f.), guilloche.

⁶⁸ La línea de cable es un motivo ornamental consistente en una banda de considerable grosor cuyo interior es recorrido por una línea de menor anchura. Suele utilizarse como medio de separación entre secciones o como enmarque de algún campo. Es poco frecuente en las piezas musivarias de Hispania, donde tiene mayor presencia en la zona de Andalucía. Fuente: Mondelo Pardo/Torres Carro, 1985: 146.

⁶⁹ Juno, Minerva y Venus, según la mitología romana.

⁷⁰ Neira Jiménez, 2021: 307-309.

⁷¹ Neira Jiménez, 2021: 318-320.

movimiento de las aguas y varios peces, relacionándose así con el propio espacio en el que se ubicaba el mosaico⁷². Presenta una enorme laguna que impide conocer cómo era buena parte del mosaico, aunque ello no es óbice para poder identificar la temática del mismo, puesto que se conservan ciertos elementos definitorios, como algunas piernas de personajes o partes de seres marinos (como colas de pez y patas delanteras equinas, propias de los tritones, o mitad posterior del cuerpo en forma de animal marino, como los *kethoi*⁷³). Se trata de un conjunto de nereidas sobre monstruos marinos (*figura 23*, acompañados de otros seres acuáticos, todo lo cual lleva a pensar que estaríamos ante un *thiasos* marino⁷⁴.

En definitiva, el conjunto de mosaicos de “El Alcaparral” se pueden fechar hacia el siglo III, debiéndose considerar contemporáneos entre ellos. Es evidente que los tres mosaicos comentados anteriormente despiertan un mayor interés, aunque los otros doce revelan la moda decorativa de las *villae* romanas peninsulares⁷⁵.

3.6. Carmona

3.6.1. Historia romana de Carmona

Tras la derrota cartaginesa frente a Roma en la Primera Guerra Púnica, una flota comandada por Amílcar Barca llegó a la Península Ibérica en el año 238 a.C., concretamente a *Gadir* (Cádiz), desde donde comenzaron la conquista hacia el interior. *Carmo*⁷⁶ (*figura 1*), actual Carmona, fue el asentamiento más importante de Cartago en la zona del Valle del Guadalquivir, principalmente por su estratégico emplazamiento en una elevación del terreno que permitía la vigilancia, control y protección sobre el territorio circundante. Los cartagineses aprovecharon el urbanismo fenicio-turdetano y se expandieron hacia el sur de la ciudad con la mentalidad de construir todos los elementos defensivos necesarios para mantenerse imbatibles.

Sin embargo, esa estabilidad se tambaleó con la toma de Sagunto por parte de Aníbal Barca en el 219 a.C., que desató la contienda bélica con Roma, potencia que fue ganando territorio peninsular desde el norte hacia el sur. Desde *Carmo* se organizó el ataque de las tropas cartaginesas frente a los romanos, estos bajo las órdenes de Escipión, que terminó en la derrota y abandono de los cartagineses de Hispania. Los

⁷² Neira Jiménez, 2021: 322.

⁷³ San Nicolás Pedraz, 2004-2005: 301-333.

⁷⁴ Neira Jiménez, 2021: 325.

⁷⁵ Neira Jiménez, 2021: 332.

⁷⁶ El apartado “3.6.1. Historia de Carmona” ha sido íntegramente estudiado a partir de Caballos Rufino, 2007: 35-59.

romanos, ya asentados en *Carmo*, cuyas murallas ampliaron y reforzaron, comenzaron la romanización de Hispania.

Pronto, la cordialidad romana con los indígenas cesó, lo cual se resolvió nuevamente mediante la vía bélica. Debido a ello, *Carmo* perdió su autonomía y pasó a ser *ager publicus* (“tierra pública”) dependiente de Roma. El proceso de aculturación y romanización de *Carmo* fue realmente profundo, complejo y fructífero.

En tiempos de Julio César, cuando este avanzaba por Hispania a un ritmo vertiginoso, *Carmo* demostró ser, según sus propias palabras, “la ciudad más fuerte de toda la provincia con diferencia” (“*longe firmissima totius provinciae civitas*”).

La fidelidad que mostró *Carmo* a Julio César durante la Guerra Civil contra Pompeyo le valió la categoría municipal, que produjo cambios en su organización interna y cívica.

En los últimos años del siglo I a.C., *Carmo* comenzó a regirse a imagen y semejanza de Roma, sin posibilidad de expresarse o actuar de manera diferente. En este momento hay que destacar la figura de Lucio Servilio Polión, perteneciente a la élite carmonense, que fue investido del cargo de prefecto y posteriormente pontífice municipal y pontífice del divino Augusto, lo cual le valió para ser tomado como ejemplo y referente en el futuro del municipio.

Con la inclusión de la Bética en las políticas imperiales, *Carmo* perdió protagonismo a todos los niveles, excepto en su capacidad agrícola y estratégica. En época de Augusto, Carmona se convirtió en una verdadera ciudad romana, experimentando un profundo crecimiento a nivel urbanístico y artístico. Se trazó la trama viaria con cardo y decumano que confluían en el foro, de planta rectangular, delimitado por un patio porticado, en el cual se erigió una basílica y un inmenso templo destinado al culto imperial. El resto de la ciudad se llenó de casas con atrio típicamente mediterráneas. Había cloacas y cisternas, así como teatro, anfiteatro y circo.

A partir del siglo IV, la crisis política, militar, administrativa, económica y demográfica afectó enormemente a Carmona, que vio cómo la primacía que había tenido durante la dominación romana llegaba a su fin.

3.6.2. Mosaicos romanos en Carmona

En las obras de transformación del antiguo Convento de Santa Catalina en el Mercado de Abastos de Carmona se produjeron ciertos hallazgos arqueológicos muy

relevantes para la ciudad y para el patrimonio andaluz⁷⁷, como algunos restos de mosaicos o una estatua perteneciente a una fuente, ambos de época romana⁷⁸.

En 1897 se produce un nuevo descubrimiento en el mismo solar de la Plaza de Abastos, esta vez unos fragmentos de otro mosaico romano. Tras su extracción en distintas partes, estas fueron repartidas entre el Ayuntamiento y el Museo de la Necrópolis de Carmona. Sin embargo, la sorpresa llegaba cuando en 2008, en unas obras realizadas junto a la Plaza de Abastos, aparecieron nuevos restos de mosaicos que, por sus características formales y compositivas, apuntan a que formaban una única obra con el hallado en 1897⁷⁹.

El fragmento más completo y de mayor tamaño de todos los descubiertos fue el hallado en 2008. La franja exterior del mosaico presenta motivos geométricos con bicromía, de teselas negras y blancas, generándose cuadrados y rectángulos en cuyo interior figuran flores y rombos; en contraposición, el campo se conforma de teselas policromas. Un trenzado de dos puntas enmarca la parte central, dividida en varios sectores en forma de “L” o “T”, entre las cuales se desarrolla otro trenzado a la manera de cordón. Cada una de esas formas se decora con diferentes motivos, como triángulos, ajedrezado, elementos fitomorfos o florales⁸⁰.

La temática del mosaico son las Estaciones, representadas con los atributos con los que Ovidio dotó a las *Horae* en su *Metamorfosis*. La Primavera, con pelo recogido cayendo algunos mechones ondulados, viste túnica y apoya un ramo de flores en su hombro. El Verano aparece con corona de espigas, con el pelo igualmente recogido, y apoya sobre sus hombros un rastrillo y una rama (*figura 24*). Porta un sombrero para protegerse del sol del estío y viste una túnica cruzada en el pecho. El Invierno se presenta cubierto con un manto y con aves de caza sobre el hombro. El Otoño continúa sin excavar. Las figuras son femeninas pero con rasgos masculinizantes. Las representaciones son muy realistas y volumétricas, como si de pinturas se trataran, dotadas de un variado cromatismo⁸¹.

A pesar de que la iconografía de las Estaciones es muy común en los mosaicos romanos, sobre todo a partir del siglo II, dependiendo del lugar de emplazamiento de los

⁷⁷ Loza Azuaga, 2010: 227.

⁷⁸ Loza Azuaga, 2010: 232-333.

⁷⁹ Loza Azuaga, 2010: 237-238.

⁸⁰ Márquez Goncer, 2016: 230.

⁸¹ Márquez Goncer, 2016: 231.

mismos tendrán una simbología diferente; en este caso, que se trataría de una *domus*, las Estaciones hacen referencia al paso de los años y de la vida⁸².

El estado fragmentado del mosaico y las lagunas que se encuentran en cada una de las partes dificultan mucho conocer cuál sería el aspecto original del mosaico, aunque ello no ha impedido que mediante hipótesis de reconstrucción se pueda replantear en cierta medida.

En conclusión, el mosaico, por las dimensiones que presenta y la calidad de lo representado, probablemente formaba parte de una residencia de una familia adinerada. Aunque no se conoce la cronología exacta, podría datarse entre los siglos II y III, intuido por la temática del mosaico⁸³.

Resulta interesante destacar otro mosaico, datado en los siglos II y III, igualmente conservado en un estado muy fragmentario, que fue extraído del solar en el que se ubicaba una sucursal bancaria de Carmona. Se trata del primer y único mosaico hispano en el que aparece un eros navegando sobre un ánfora (*figura 25*)⁸⁴.

El mosaico plantea un esquema un tanto innovador, dividido en dos frisos en los que se desarrollan escenas diferentes. En el inferior, decorado con guirnaldas, aparece un hombre desnudo, recostado sobre una rica, coronado con frutas y portando en sus manos un cayado y un ritón del que vierte vino. Por ello, se deduce que la temática gira en torno al mundo báquico⁸⁵.

Por su parte, el friso superior representa una escena mitológica acuática, donde unas cuantas teselas crean líneas horizontales de diferentes tamaños para simular las olas del mar. También aparece un pez y un bivalvo, así como una nereida sobre un hipocampo, vuelta de espaldas, con las piernas en el sentido opuesto a la dirección que lleva el animal, pero creando dinamismo por la torsión del cuerpo y la cabeza hacia el lado contrario. Delante aparece un eros desnudo, ataviado con un manto al vuelo, que navega sobre un ánfora con una especie de vela a la manera de una nao.

Por la deficitaria conservación del mosaico no se sabe si estos personajes formarían parte de un *thiasos* marino, o qué relación podían tener las escenas de ambos frisos. La figura del eros sobre el ánfora es la que hace que este mosaico sea interesante, ya que se trata de un *unicum* en la historia del mosaico hispanorromano, no así en otros

⁸² Loza Azuaga, 2010: 238-239.

⁸³ Márquez Goncer, 2016: 236.

⁸⁴ López Monteagudo, 2011: 455.

⁸⁵ López Monteagudo, 2011: 455-456.

lugares que formaron parte del Imperio, como el Norte de África, la Península Itálica u Oriente⁸⁶.

Otro de los mosaicos romanos carmonenses es el conocido como *Mosaico geométrico con la cabeza de la Medusa* (figura 26), actualmente en el Ayuntamiento de Carmona, fechado en el siglo II. Del exterior hacia el interior, la composición se enmarca con una cenefa de ramos y pámpanos negros sobre fondo blanco que crean líneas espirales⁸⁷, las cuales aportan sensación de dinamismo.

La siguiente parte del mosaico queda ceñida por dos filetes, uno fino de color negro y otro blanco el doble de ancho. El gran rectángulo se divide en una multitud de figuras geométricas perfectamente armonizadas y encuadradas entre ellas. Unas estrellas de ocho puntas crean líneas verticales, entre las cuales aparecen cuadrados y rectángulos decorados con nudos de Salomón, trenzados o rosetones de varios pétalos⁸⁸. La bicromía blanquinegra favorece la integración y belleza de todas estos motivos.

Todo ello actúa como antesala del recuadro central, en el que se mezcla lo geométrico con lo figurativo y, por qué no decirlo, con los efectos visuales o ilusorios. En el centro, a la manera de medallón aparece el rostro de Medusa circundada por espirales, enmarcada por un rosetón de triángulos que van aumentando de tamaño conforme se alejan del punto central de la composición, creando una verdadera sensación de ilusionismo, puesto que parecen girar en torno a Medusa. Los cuatro ángulos de este cuadrado central quedan ocupados por los bustos de las cuatro estaciones⁸⁹, ataviadas con sus atributos: la Primavera con flores, el Verano con el rastrillo, el Otoño con el cuerno de la abundancia y el Invierno con el manto. En la parte superior aparecerían, de derecha a izquierda, la Primavera y el Verano, y en la inferior, de izquierda a derecha, el Otoño y el Invierno. De esta manera, es lógico que tengan esta distribución y que su interpretación se entienda al girar en sentido contrario a las agujas del reloj, puesto que para los romanos el año comenzaba en marzo, es decir, en primavera.

⁸⁶ López Monteagudo, 2011: 457-458.

⁸⁷ Blázquez Martínez, 1982: 31.

⁸⁸ Blázquez Martínez, 1982: 31.

⁸⁹ Blázquez Martínez, 1982: 32.

Por las evidentes similitudes que presenta este mosaico con respecto a otros hallados en Itálica, se pone de manifiesto la más que posible autoría del mismo por parte de artesanos procedentes de aquella ciudad⁹⁰.

3.7. Cantillana

3.7.1. Historia romana de Cantillana

A poco más de treinta kilómetros al noreste de Sevilla, en el territorio en el que se emplaza el actual municipio de Cantillana, los romanos se asentaron y llamaron a dicho núcleo poblacional *Naeva* (figura 1). En aquel momento, esta antigua ciudad se emplazaba a los pies del río Betis⁹¹ (ahora Guadalquivir), por lo que desarrollaron un importante puerto fluvial e incluso una asociación de barqueros.

El arte romano inundó esta población en forma de múltiples estatuas, columnas e inscripciones, de los cuales se han hallado bastantes restos. Está documentada la presencia de un gran número de esculturas en los pórticos que rodeaba el foro de *Naeva*.

La familia romana Cantillus fue la que dio el nombre actual a la población durante el Bajo Imperio, por lo que se abandonaría definitivamente el topónimo *Naeva*⁹².

3.7.2. Mosaicos romanos en Cantillana

Durante el proceso de reurbanización de una zona de Cantillana, en noviembre de 2017 se produjo el descubrimiento fortuito de un brocal de pozo, cuya superficie en su totalidad estaba revestida de un mosaico, lo cual sirvió de antesala de un hallazgo mayor, un atrio pavimentado con un mosaico datado en el siglo III⁹³ (figura 27). La localización de estos descubrimientos ha sido un hándicap para la arqueología y la investigación, puesto que al estar en plena zona urbana del municipio, no se ha podido continuar la excavación que, probablemente, sacaría a la luz la *domus* a la que pertenecían estos restos romanos. No obstante, los diversos vestigios hallados permiten recrear de manera relativa cómo sería esa vivienda.

El atrio estaría rodeado por un pórtico octástilo estucado y con pavimento musivario. En su centro se abriría el *impluvium*, cuya totalidad de la superficie se encontraría pavimentada con un mosaico de temática marina. Dos filetes, uno oscuro y

⁹⁰ Blázquez Martínez, 1982: 33.

⁹¹ López Monteagudo/Valiente de Santis/Vargas-Vázquez, 2021: 223.

⁹² <https://www.cantillana.es/es/> (19/03/2023).

⁹³ Este mosaico ha sido estudiado a partir de López Monteagudo/Valiente de Santis/Vargas-Vázquez, 2021: 210-224.

otro blanco, forman el límite del mosaico y dan paso a una cenefa trenzada polícroma sobre fondo oscuro. El campo central queda enmarcado por dos nuevos filetes, esta vez con los colores a la inversa. En este aparece un muestrario de multitud de especies marinas, concretamente ochenta y dos figuras dibujadas con precisión y policromadas con una riquísima gama cromática que resalta sobre el fondo blanquecino; en este sentido del color, se toma como referencia la musivaria helenística de los mosaicos pompeyanos, al igual que ocurre con la gran mayoría de los mosaicos marinos de Hispania. Se distribuyen de manera arbitraria, aparentemente sin orden, lo cual probablemente fue realizado a propósito por sus autores, ya que mediante esta técnica se consigue la sensación de movimiento que genera el medio acuático, representado mediante trazos negros de diferentes formas, tamaños y direcciones. Además, esta disposición de las figuras permite multiplicidad de puntos de vista. El detallismo y realismo con que se representan estos animales permite la identificación de la mayoría de ellos, como pueden ser los delfines, las morenas, las sepias, las caracolas o los mejillones. Por el contrario, aparecen algunas especies que no pertenecen a la típica fauna del Mediterráneo, por lo que serían peces exóticos de otras aguas conocidas por los artesanos que crearon este mosaico.

En uno de los ángulos del *impluvium* se encuentra el brocal de un pozo o puteal, realizado en ladrillo recubierto con un mosaico (*figura 28*) que continúa con el pavimento del *impluvium*, formando un conjunto unitario, aunque no continúa en cuanto a temática se refiere. El tema elegido para el puteal es el báquico, ampliamente representado en la musivaria de la Bética, creando un claro contraste entre lo marino del pavimento y lo terrestre del brocal. Sobre fondo blanco, una línea de teselas negras crea el suelo de la escena representada, marcando así de manera más evidente la separación entre los dos medios naturales. En la parte superior, esa línea se duplica, lo cual permite que el tema quede perfectamente concentrado entre dichos filetes. Un conjunto de vides y parras ambientan una escena de ménades y sátiros, que parecen andar o correr algo alterados por todo el perímetro del brocal, separados entre sí por estas especies naturales, las cuales se muestran de forma muy somera, sin gran cantidad de detalles más allá de la variedad cromática de frutos y ramas que podría incluso relacionarse con el propio color de piel de los personajes. Aparecen dos sátiros, desnudos y con *pedum* (cayado), y dos ménades vestidas con *chiton* y peplo, cuyos colores se invierten en una y otra figura. Resulta llamativa la forma en que se ha planteado la sombra de los personajes, mediante una sencilla y esquemática línea negra con una perspectiva algo

diferente a la de los protagonistas de la escena. Las grandes zancadas que dan las figuras evidencian un movimiento acentuado, en el caso de las féminas, por los velos al viento. Por sus actitudes parecen estar bajo los efectos de la embriaguez, como es habitual en aquellas representaciones báquicas, a pesar de que en este caso no aparezca el propio dios.

Aunque es un tema vastamente desarrollado en el arte romano, el de este puteal se trata de un *unicum* por dos razones: la manera en que se relaciona directa o indirectamente con el mosaico marino y el papel protagonista de los cuatro personajes del cortejo de Baco recogiendo frutas o danzando entre vides y parras enfrentados para encontrarse en un punto común. Posiblemente esta variación temática derive del arte griego.

Ambos mosaicos, tanto el del *impluvium* como el del brocal del pozo, presentan una altísima calidad artística apreciable gracias a su excelente estado de conservación, lo cual es una advertencia acerca de la profesionalidad que regía los talleres de esta región geográfica. Merece ser destacada la presencia de una caña que recorre el *impluvium* y de un sumidero marmóreo hexapétalo como herramientas para evacuar el agua, así como, entrando en materia artística, la precisión casi científica del mosaico marino y el detallismo puntual con que se representan ciertas cuestiones en el mosaico báquico, como puede ser el distinto color de las uvas que aluden a la importantísima producción vinícola de esta zona de la actual Andalucía. Aunque estos mosaicos pueden generar diferentes interpretaciones, lo que es evidente es el afán de los *domini* de utilizar el arte como símbolo de riqueza y vehículo de exaltación y superioridad social.

4. CONCLUSIONES

Para comenzar este apartado de las conclusiones obtenidas tras la realización del trabajo, considero oportuno destacar, en primer lugar, la importancia que tuvieron a nivel histórico las ciudades estudiadas a lo largo del proyecto. Las siete ciudades comparten un asentamiento indígena previo a la llegada de los romanos, como puede ser el origen tartésico de Écija o el celtíbero de Casariche. La existencia de un núcleo poblacional favoreció, sin lugar a dudas, la elección de los romanos a la hora de escoger dónde establecerse. Además, a ello se suma el hecho de las estratégicas posiciones de todas estas ciudades, bien en terrenos elevados, como el caso de Carmona, o bien junto a la orilla del río, como le ocurre a Écija con el Genil o a Cantillana con el Guadalquivir.

Estas tuvieron un papel muy relevante durante los conflictos bélicos acontecidos en el marco de la Guerra Civil entre los bandos de César y Pompeyo, pues brindaron un apoyo, a uno u otro, que les valió, en algunos casos, la concesión del estatuto municipal o incluso colonial.

Aunque dichas ciudades tuvieran un origen anterior, resulta evidente que alcanzaron su mayor apogeo y gozaron de su máximo esplendor en todos los ámbitos una vez fueron conquistadas por los ejércitos romanos. Desde Roma llegaron nuevas órdenes, leyes y normas, sistemas económicos, organizaciones políticas, modos de vida y técnicas ingenieriles y artísticas. La tolerancia primera que mostraron los romanos con los habitantes de la ya Hispania romana hizo que estos acataran sin grandes revueltas todo lo que se empezó a imponer desde Roma; sin embargo, una vez el tiempo fue avanzando y la permisividad romana cesó, las poblaciones peninsulares se alzaron para luchar por unos derechos, unas costumbres y una cotidianidad que ya habrían perdido para siempre. La romanización supuso un enorme cambio en la actual España, tanto con aspectos negativos como positivos. La pérdida de la identidad e idiosincrasia de los pueblos autóctonos fue equilibrada con una modernidad venida desde la Península Itálica que renovó el panorama vital que había aquí.

Todas estas circunstancias se tradujeron en una prosperidad económica que permitió reformar y modernizar el urbanismo de las ciudades, llevar a cabo grandes obras arquitectónicas y desarrollar programas artísticos de entidad, tanto en edificios públicos como en residencias privadas.

En este sentido, entrando en materia artística, a lo largo de este trabajo ha quedado de manifiesto la importancia que daban los romanos a la apariencia, es decir, al

cómo se exhibían y eran vistos por los demás. Para ello, el mejor vehículo era la utilización del arte como símbolo de poder. Quienes eran capaces de poseer obras artísticas de alto nivel, no era más que el reflejo de la riqueza económica que manejaban. Por tanto, la buena economía que caracterizaba a estas ciudades, en general debida al cultivo de los campos, a la comercialización de aceite y a la producción de recipientes cerámicos, tuvo como consecuencia directa el encargo de numerosas piezas artísticas que, en este caso, centrándome en los mosaicos, dan buena cuenta de todo lo comentado anteriormente.

Los mosaicos romanos comprendidos entre los límites de la actual provincia de Sevilla comparten unas características comunes, pero a su vez tienen sus propias peculiaridades. En cuanto a las técnicas predominantes, el *opus tessellatum* y el *opus vermiculatum* son las que más desarrollo tuvieron por las posibilidades que ofrecían. El *opus tessellatum* era principalmente empleado en aquellos mosaicos con patrones geométricos, cuyos motivos, aunque perfectamente ejecutados, podían crearse utilizando teselas de mayor tamaño, lo cual abarataba costes y aceleraba el proceso de producción. Por su parte, el *opus vermiculatum* permitía obtener composiciones figurativas mucho más preciosistas, detallistas y minuciosas, es decir, realistas (e incluso a veces idealizadas), lo cual era uno de los principales objetivos de esta disciplina en época romana.

A pesar de compartir técnicas, las composiciones de los diferentes mosaicos analizados a lo largo de estas páginas han demostrado una enorme capacidad creativa por parte de los artistas musivarios. Mientras es habitual que los perímetros de los mosaicos estén rodeados con franjas, bandas, cenefas u orlas de variados motivos vegetales, geométricos, sogueados, trenzados, etc., una vez se traspasa ese límite, cada obra presenta una composición distinta. Los patrones geométricos suelen ser muy parecidos y diferentes elementos se repiten en unas composiciones y otras, lo cual indica que posiblemente existiera uno o varios talleres en la zona de la actual provincia de Sevilla, desde donde se abastecería a las ciudades del entorno.

Algo diferente ocurre con las escenas figurativas. Los temas que aparecen en los mosaicos analizados son de una gran variedad y tratan desde asuntos mitológicos a escenas de la cotidianidad. Lo más llamativo es cómo se plasma en algunos de los mosaicos la imbricación de las actividades económicas con el arte. La principal fuente

económica de esta zona, como ya se ha citado anteriormente, es el cultivo de vid y olivo y la posterior producción de vino y aceite. Por ello, no es de extrañar que en una buena selección de los mosaicos estudiados se haga referencia a estas cuestiones. Los romanos eran conscientes de que dependían de la naturaleza, de su buen funcionamiento y dinámica, por lo que mediante los mosaicos lo recordaban, como si invocasen a los dioses para que todo siguiera su curso de manera correcta. De esta manera, se demuestra el conocimiento que tenían los señores romanos acerca de la procedencia de su riqueza, de la importancia de estas actividades económicas convertidas en señas de identidad y del gusto por representar aquello por lo que se está agradecido. Así, la temática báquica, englobando tanto al propio dios Baco y a los personajes de su cortejo como a las referencias vinícolas, y las alegorías de las cuatro estaciones, necesarias para que se cumpla el ciclo de la vida y de la agricultura, son los asuntos predominantes en los mosaicos hallados en la provincia de Sevilla.

Uno de los objetivos del trabajo era destacar aquellas características que permitiesen atribuir la categoría de *unicum* a los mosaicos sevillanos. Haciendo balance de ello, lo que les ha concedido ese adjetivo ha sido algún aspecto o elemento muy concreto dentro del conjunto de lo representado: la representación de Eros, Psique y Galatea en uno de los mosaicos italicenses; la presencia del mensajero Hermes en el Rapto de Europa del *Mosaico de Los Amores de Zeus*, el doble rapto de Zeus en otro de los mosaicos, la captación del instante de la muerte de Dirce en el *Mosaico El Castigo de Dirce* o la representación frontal del carro de Baco en *El Triunfo de Baco* (todos ellos de Écija); la presencia de Aqueloo en el mosaico de Osuna; la aparición del Eros sobre ánfora del mosaico carmonense; y la manera en que se relaciona el tema terrestre con el marino y la forma de representar al cortejo báquico en el mosaico de Cantillana.

Todos estos motivos que aportan unicidad a las obras musivarias llevan nuevamente a plantearse la existencia de los talleres ya comentados, al margen del italicense, documentalmente probado. Sea como fuere, como ha ocurrido desde siempre a lo largo de la Historia del Arte, nada se crea sin recibir inspiración, por lo que hay que comentar también las estrechas relaciones que se establecen entre estas ciudades sevillanas y algunos centros artísticos como la propia Itálica o Córdoba dentro de la Península Ibérica, o el norte de África y la Península Itálica en el extranjero. Se demuestra que los artistas estaban cualificados para realizar obras de gran calidad, así

como que eran conocedores del panorama artístico que se estaba desarrollando tanto en los alrededores como en la lejanía geográfica.

En definitiva, la preeminencia que desde siempre ha tenido Itálica en los estudios e investigaciones cuyo objeto de trabajo era la civilización romana y su arte en Hispania, debe ser compartida con otras ciudades que, quizás sin tantos vestigios materiales, se presentan indudablemente como testimonios del pasado histórico romano y como centros de alto interés por las capacidades técnicas, compositivas, formales e iconográficas que revelan sus piezas artísticas, en concreto, los mosaicos. Écija, Osuna, Carmona, Cantillana y Casariche merecen un reconocimiento mayor del que han tenido hasta la fecha porque albergan mosaicos romanos de la misma calidad, y en ocasiones incluso mayor, que los conservados en Itálica.

5. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DE CONSULTA

Alarcón Nivia, Miguel Ángel (2001): “Los gemelos, una curiosidad histórica”. En: *Revista Colombiana de Obstetricia y Ginecología*, 52, pp. 19-27.

Bendala Galán, Mancel (2004): *Introducción al arte español. La antigüedad: de la prehistoria a los visigodos*. Madrid: Sílex.

Blázquez Martínez, José María (1982): *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*. Madrid: Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Blázquez Martínez, José María/López Monteagudo, Guadalupe/Neira Jiménez, María Luz/San Nicolás Pedraz, María Pilar (1986): “La mitología en los mosaicos hispano-romanos”. En: *Archivo español de arqueología*, 59, pp. 101-161.

Bravo Jiménez, Salvador/Huecas Atenciano, Juan Manuel/López Monteagudo, Guadalupe/Suárez Cano, Lorena/Vargas Vázquez, Sebastián Jesús (2010): “Hallazgo de nuevos mosaicos en Écija (Sevilla)”. En: *ROMULA*, 9, pp. 247-288.

Caballos Rufino, Antonio (2007): *Carmona romana*. Sevilla: Ediciones Alcibes.

Caballos Rufino, Antonio (2010): “Hitos de la historia de Itálica”. En: Caballos Rufino, Antonio (ed.): *Itálica-Santiponce: Municipium y Colonia Aelia Augusta Italicensium*. Roma: L’Erma di Bretschneider, pp. 1-16.

Camacho Moreno, Manuel/García Fernández, Francisco José/Pliego Vázquez, Ruth (2004): “Sobre la localización de un *oppidum* de la Turdetania: el caso de *Ventippo* y La Atalaya de Casariche”. En: Beltrán Lloris, Francisco (ed.): *Antiqua Iuniora. En torno al Mediterráneo en la Antigüedad*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 139-153.

Cantos, Alicia María (1976): “El mosaico del Nacimiento de Venus de Itálica”. En: *Habis*, 7, pp. 293-338.

Celestino Angulo, Sonsoles (1977): “Mosaicos perdidos de Itálica”. En: *Habis*, 8, pp. 359-383.

Chavarria, Joaquim (1998): *Artes and Oficios. El Mosaico: la técnica y el arte del mosaico explicados con rigor y claridad*. Badalona: Parramón.

Collins English Dictionary (s.f.). Guilloche. En: Collins English Dictionary. Recuperado de: <https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/guilloche>. (17/05/2023).

De Rueda Roigé, Francesc-Josep (2002-2003): “El mosaico de las Estaciones de la Casa de Hilas, en Itálica”. En: *Locus Amoenus*, 6, pp. 7-20.

De Rueda Roigé, Francesc-Josep (2004): “El mosaico del circo documentado en Itálica”. En: *Locus amoenus*, 7, pp. 7-25.

Elvira Barba, Miguel Ángel (2008): *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.

Fatás, Gonzalo M./Borrás, Guillermo (1980): *Diccionario de términos de arte. El vocabulario específico de la escultura, la arquitectura y las artes decorativas*. Madrid: Alianza.

Fernández Ugalde, Antonio/García-Dils de la Vega, Sergio/De Rueda Roigé, Francesc-Josep (2008): “Los mosaicos de Écija”. En: Bernardes, João Pedro (ed.): *La ruta del mosaico romano. El sur de Hispania (Andalucía y Algarve). Ciudades y villae destacadas de Bética y Lusitania romanas*. Faro: Universidad del Algarve, pp. 21-55.

García y Bellido, Antonio (1972): *Arte romano*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Patronato Menéndez y Pelayo.

García-Dils de la Vega, Sergio/Ordóñez Agulla, Salvador (2018): “La Plaza de Armas del Alcázar Real de Écija: un entorno arqueológico excepcional”. En: *Andalucía en la historia*, 61, pp. 46-51.

García-Dils de la Vega, Sergio/Ordóñez Agulla, Salvador (2019): *El Mosaico de los Amores de Zeus de la Plaza de Armas de Écija. Un nuevo pavimento musivo de colonia Augusta Firma*. Écija: Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara”.

Grant, Michael (1995): *Art in the Roman Empire*. Londres: Taylor & Francis Group.

López García, Isabel (2005): “Síntesis histórica de la antigua *Virso*: Osuna en las fuentes clásicas”. En: *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 27, pp. 299-305.

López Monteagudo, Guadalupe (2010): “Los mosaicos romanos de la *Colonia Augusta Firma Astigi*. Un nuevo volumen del corpus de mosaicos romanos de España. En: *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras “Luis Vélez de Guevara”*, 6, pp. 367-388.

López Monteagudo, Guadalupe (2011): “Jugando con las olas. A propósito de un mosaico de Carmona (Sevilla)”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 24, pp. 453-470.

López Monteagudo, Guadalupe/San Nicolás Pedraz, María Pilar/Vargas-Vázquez, Sebastián (2021): “La ambigüedad de los Amores de Zeus en los mosaicos romanos de la Bética”. En: *Lucentum*, 40, pp. 216-229.

López Monteagudo, Guadalupe/Valiente de Santis, José Antonio/Vargas-Vázquez, Sebastián (2021): “Un nuevo pavimento romano de la *Baetica*: el llamado Mosaico de los Delfines de *Naeva* (Cantillana, Sevilla)”. En: *Zephyrus*, 87, pp. 209-226.

López Ruiz, Urbano (2005): “Hallazgo de un mosaico de temática estacional en Astigi (Écija, Sevilla)”. En: *SPAL*, 14, pp. 301-313.

Loschi, Irene (2021): *Las pinturas murales de la colonia Augusta Firma Astigi (Écija, Sevilla). Estudio, catalogación y reconstrucción gráfica* (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Loza Azuaga, María Luisa (2010): “El contexto arqueológico de la Plaza de Abastos de Carmona (Sevilla). En: *ROMULA*, 9, pp. 225-246.

Mañas Romero, Irene (2009): “Pavimentos decorativos de Itálica. Una fuente para el estudio del desarrollo urbano de la ampliación adrianea”. En: *Romula*, 8, pp. 179-198.

Mañas Romero, Irene (2011): *Mosaicos romanos de Itálica (II): mosaicos contextualizados y apéndice*. Madrid-Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Universidad Pablo de Olavide.

Mañas Romero, Irene (2015): “El mosaico perdido de las Musas o del Circo de Itálica: el paradigma de un infortunio”. En: García, Jorge/Mañas, Irene/Salcedo, Fabiola (eds.): *Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 311-319.

Márquez Goncer, Celia (2016): “El mosaico de las estaciones de Carmona. Estudios previos conservación-restauración”. En: *ROMULA*, 15, pp. 227-254.

Mondelo Pardo, Rita/Torres Carro, Mercedes (1985): “El mosaico romano de Casariche (Sevilla)”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 51, pp. 143-155.

Neira Jiménez, Luz (2021): “El programa iconográfico de los mosaicos de la villa romana de “El Alcaparral” (Casariche, Sevilla) en el *conventus Astigitanus*”. En: *Gerión*, 39, pp. 303-336.

Real Academia Española (s.f.): Mosaico. En: *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/mosaico>. (16/05/2023).

Ruiz Cecilia, José Ildelfonso (1998): “Sobre un mosaico romano hallado en Osuna en 1932”. En: *Apuntes 2: Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, 2, pp. 140-155.

Sáez Fernández, Pedro/Ordóñez Agulla, Salvador/García-Dils de la Vega, Sergio (2005): “El urbanismo de la *Colonia Augusta Firma Astigi*: nuevas perspectivas”. En: *Mainake*, 27, pp. 89-112.

San Nicolás Pedraz, María Pilar (2004-2005): “Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua”. En: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 17, pp. 301-333.

Sweetman, Rebeca (2013): *The mosaics of Roman Crete: art, archaeology and social change*. Cambridge: Cambridge University Press.

Traver Vera, Ángel Jacinto (1996): “El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España”. En: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 11, pp. 211-234.

Viegas, Catarina (2019): “Mosaico”. En: Lopes, Marco (ed.): *O Mosaico do Oceano. Um tesouro intemporal de Ossónoba*. Faro: Museo Municipal de Faro, pp. 74-85.

<https://sevilla.abc.es/provincia/20150313/sevi-mosaico-ecija-ladrones-romano-201503131719.html>. (23/03/2023).

<http://ceres.mcu.es/pages/Main>. (29/03/2023).

<https://www.cantillana.es/es/> (19/03/2023).

Museo Histórico Municipal de Écija. (Visitado el 11/03/2023).

ANEXO GRÁFICO

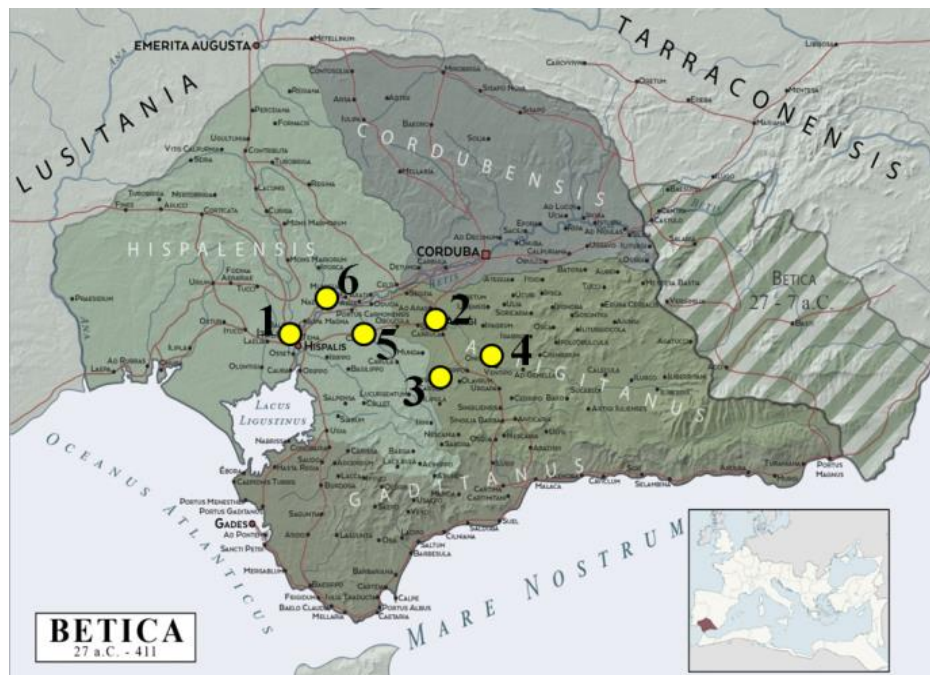


Figura 1. Localización de Itálica (1), Astigi (2), Urso (3), Ventippo (4), Carmo (5) y Naeva (6). Fuente: Edición propia a partir de: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Poblaciones_romanas_de_la_B%C3%A9tica.

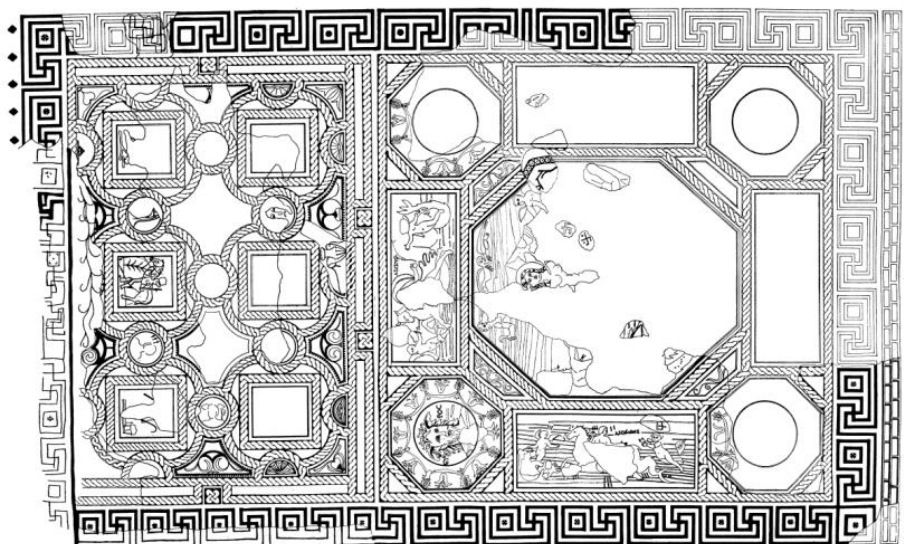


Figura 2. Mosaico del Nacimiento de Venus. Itálica. Siglo III-IV. Fuente: Cantos, 1976: 312.



Figura 3. Mosaico de Las Estaciones. Casa de Hilas, Itálica. Siglo III. Fuente: De Rueda Roigé, 2002-2003: 10.



Figura 4. Mosaico de Neptuno. Itálica. Siglo II. Fuente: <https://www.museosdeandalucia.es/web/conjuntoarqueologicodeitalica/-/mosaico-de-neptuno>



Figura 5. Mosaico de Los Pájaros. Casa de los Pájaros, Itálica. Siglo II. Fuente: <https://www.museosdeandalucia.es/web/conjuntoarqueologicodeitalica/-/mosaico-de-los-pajaros>



Figura 6. Mosaico del Planetario. Casa del Planetario, Itálica. Siglo II. Fuente: <https://www.museosdeandalucia.es/web/conjuntoarqueologicodeitalica/-/mosaico-del-planetario>

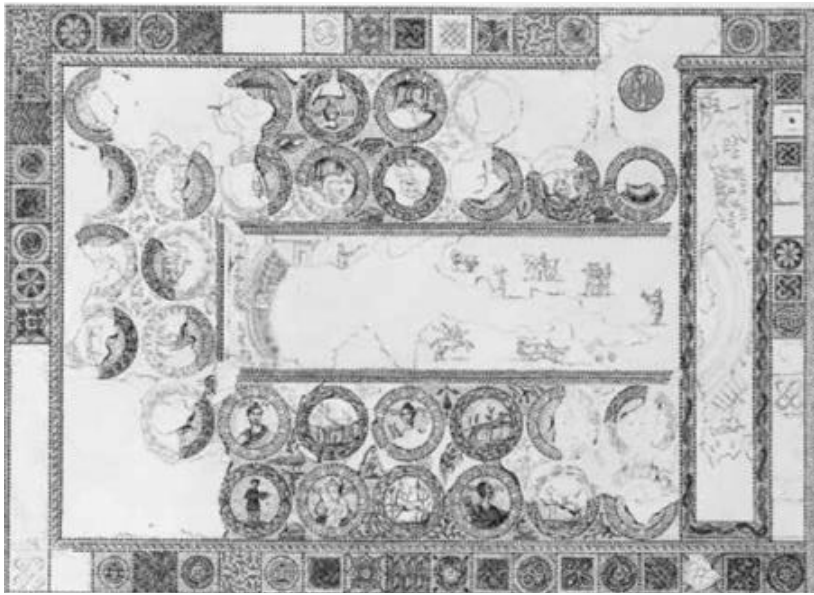


Figura 7. Mosaico del Circo. Itálica. Siglo III-IV. Fuente: Mañas Romero, 2015: 313.



Figura 8. Mosaico del Sátiro-Sileno. Écija. Siglo III. Fuente: García-Dils de la Vega/Ordóñez Agulla, 2019: 60.



Figura 9. Detalle del *Mosaico del Sátiro-Sileno*. Écija. Siglo III. Fuente: García-Dils de la Vega/Ordóñez Agulla, 2019: 60.



Figura 10. *Mosaico de los Amores de Zeus*. Écija. Siglo II. Fuente: García-Dils de la Vega/Ordóñez Agulla, 2019: 63.



Figura 11. Mosaico estacional de la Estancia I. Écija. Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mosaico_de_las_estaciones_%28HR%29_%2824068236495%29.jpg



Figura 12. Mosaico del Rapto de Europa y Ganímedes. Écija. Siglo III. Fuente: López Monteagudo/San Nicolás Pedraz/Vargas-Vázquez, 2021: 221.



Figura 13. Mosaico del Castigo de Dirce. Écija. Siglo III. Fuente: <http://www.mosaicosromanos.es/castigodirce.htm>



Figura 14. Mosaico del Don del Vino. Écija. Siglo II. Fuente: <https://museo.ecija.es/salas-de-arte-romano/>



Figura 15. Mosaico de las Nereidas. Écija. Siglo II. Fuente: <https://museo.ecija.es/salas-de-arte-romano/>

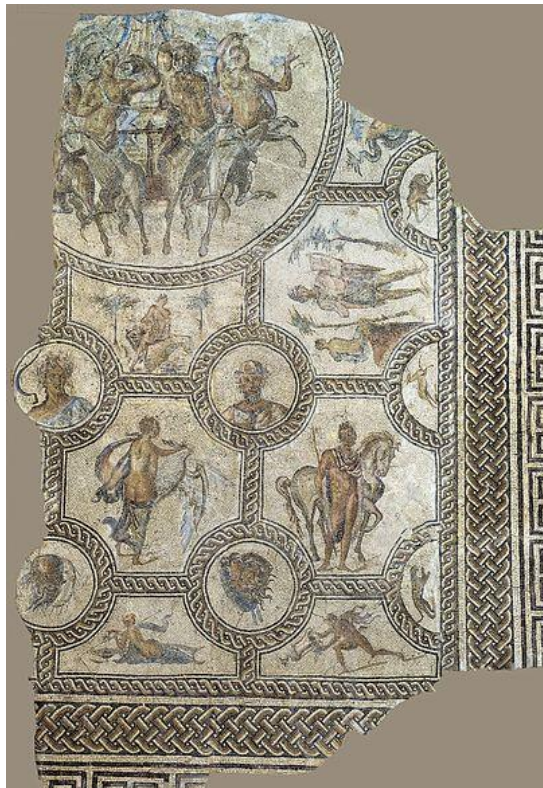


Figura 16. Mosaico del Triunfo de Baco. Écija. Siglo II. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaico_del_triunfo_de_Baco_%2823456529114%29.jpg



Figura 17. Mosaico de los Océanos. Écija. Siglo II-III. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaico_de_Oc%C3%A1nos_%28HR%29_%2823503646581%29.jpg

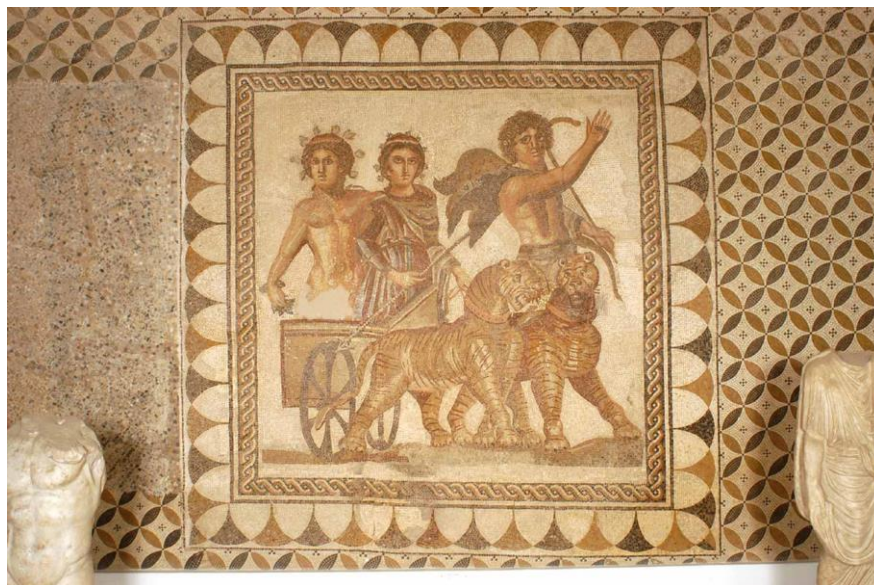


Figura 18. Mosaico del Triunfo de Baco. Siglo III. Fuente: https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodesevilla/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/mosaico-del-triunfo-de-baco?inheritRedirect=true



Figura 19. Mosaico del Circo. Écija. Siglo II-III. Fuente: Bravo Jiménez/Huecas Atenciano/López Monteagudo/Suárez Cano, 2010: 263.



Figura 20. Detalle del Mosaico de Casariche. Siglo III. Fuente: Mondelo Pardo/Torres Carro, 1985: 155.

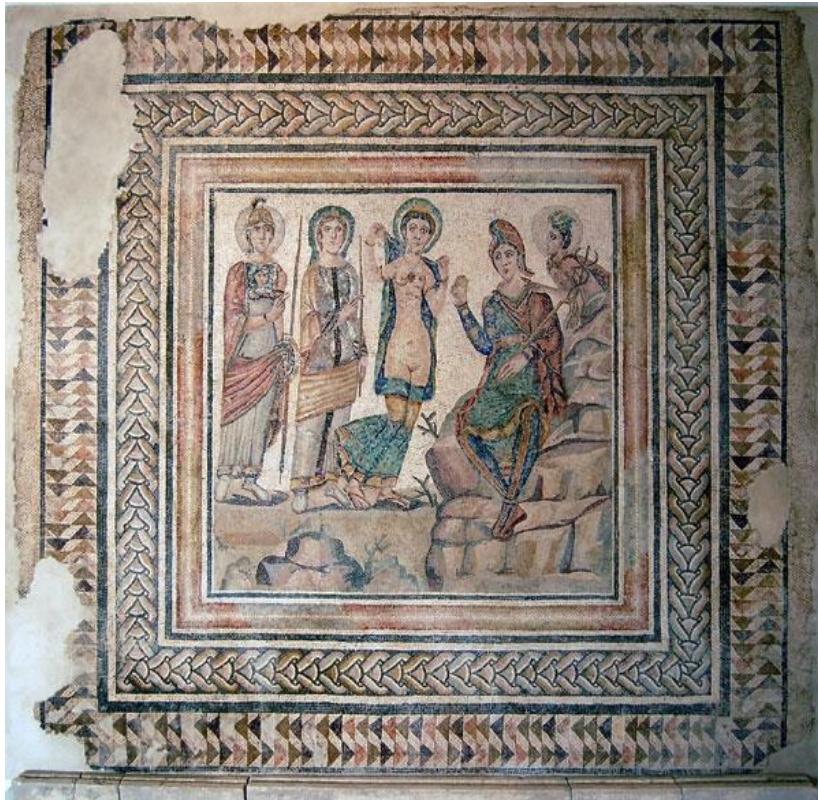


Figura 21. Mosaico del Juicio de Paris. “El Alcaparral”, Casariche. Siglo III. Fuente: https://www.casariche.es/?page_id=469



Figura 22. Mosaico nº 5. “El Alcaparral”, Casariche. Siglo III. Fuente: Neira Jiménez, 2021: 319.



Figura 23. Detalle del *Mosaico nº 9.* “El Alcaparral”, Casariche. Siglo III. Fuente: Neira Jiménez, 2021: 323.



Figura 24. Detalle del mosaico estacional. Carmona. Siglo II-III. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/76509819@N04/16264913488>



Figura 25. Mosaico de la nereida. Carmona. Siglo II-III. Fuente: López Monteagudo, 2011: 456.



Figura 26. Mosaico geométrico con la cabeza de Medusa. Carmona. Siglo II. Fuente: <https://www.alamy.es/mosaico-romano-de-medusa-en-el-ayuntamiento-de-carmona-provincia-de-sevilla-espana-image60495330.html>



Figura 27. Mosaico de los Delfines. Cantillana. Siglo III. Fuente: López Monteagudo/Valiente de Santis/Vargas-Vázquez, 2021: 212.



Figura 28. Vista panorámica del mosaico del brocal de pozo. Cantillana. Siglo III. Fuente: López Monteagudo/Valiente de Santis/Vargas-Vázquez, 2021: 214.