Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 86 (2001)

Artikel: Los mosaicos romanos de Ecija (Sevilla) : particularidades iconográficas y estilísticas
Autor: López Monteagudo, Guadalupe
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835734

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Los mosaicos romanos de Ecija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas

Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO

Entre los pavimentos figurados procedentes de la *colonia Augusta Firma Astigi*, actual Ecija en la provincia de Sevilla, de antiguo se conocían los mosaicos del Triunfo de Dionisos y el Castigo de Dirce. De algunos hallazgos recientes dimos noticia en el VII Coloquio Internacional del Mosaico Antiguo, celebrado en Túnez en 1992[1]. Con posterioridad se han descubierto nuevos mosaicos figurados de gran interés, que ahora presentamos a este Coloquio, así como el estudio de conjunto de todos ellos por considerar que los pavimentos figurados de Ecija constituyen un grupo excepcional dentro de la musivaria hispano-romana, sobre todo por el peculiar tratamiento iconográfico y estilístico de las escenas mitológicas representadas, que lo alejan del resto de los mosaicos de la Bética, aunque evidentemente muestre algunas concomitancias con otros pavimentos de Sevilla y de Córdoba, sobre todo en el predominio de los temas de carácter báquico. Todos ellos proceden de distintas casas romanas situadas intramuros de la antigua colonia, con una cronología en los siglos II-III d.C. a juzgar por los materiales hallados, que fueron descubiertas casualmente en el subsuelo de la ciudad actual y excavadas por lo general con carácter de urgencia.

El mosaico del Triunfo báquico de Ecija, que se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla, muestra una visión sintética del Triunfo báquico, impuesta por la forma cuadrada del emblema[2]. La superficie figurada se reduce a la representación del dios conduciendo el carro, tirado por dos tigres, y a dos personajes en un segundo plano, adaptados al espacio que ocupa el vehículo, de forma que el jóven sátiro con *pedum*, que debería abrir la comitiva tirando de los animales, se encuentra situado detrás de los tigres azuzándolos con el gesto de su mano derecha levantada (lám. I). Dionisos se halla de pie en el carro, que es de caja cuadrada, con una moldura en la parte superior y dos ruedas de seis radios ; va vestido con túnica y manto de color azul que, prendido en el hombro derecho, cae sobre el brazo izquierdo ; en la mano derecha lleva el tirso, que termina en punta de lanza, mientras que con la izquierda sujeta las riendas y adorna la cabeza con corona de hojas de hiedra. Detrás del dios se halla Ariadna, coronada también de hojas de hiedra y con diadema de perlas, apoyando su mano izquierda en el hombro de Dionisos y asiendo con la derecha el extremo del manto, que cae por detrás de la

[1] G. LÓPEZ MONTEAGUDO, J.M. BLÁZQUEZ, M.L. NEIRA, M.P. SAN NICOLAS, "Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania", VII *CIMA* (Túnez 1994), en prensa.

[2] F. COLLANTES DE TERAN, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla* III, Sevilla 1951, p. 73-75, fig. 88 ; A. BLANCO, *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid 1952 ; K.M.D. DUNBABIN, "The Triumph of Dionysus on mosaics in North Africa", *PBSR* XXXIX, 1971, p. 52-53 ; J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* IV, 1982, p. 13-19, lám. 1-2, 38-39 ; D. FERNANDEZ GALIANO, "El Triunfo de Dioniso en mosaicos hispanorromanos", *AEspA*. 57, 1984, p. 103-105, fig. 2.

espalda y deja al descubierto el torso. La figura estante de Dionisos, vestido con túnica hasta los pies, aparece en los "Triunfos" hispanos de *Caesaraugusta*, de época de los Antoninos, Cabra, fechado en la primera mitad del siglo III, El Olivar del Centeno, de los siglos III-IV, y Tarraco de época bajo-imperial, siendo usual en los pavimentos africanos, baste recordar los de Hadrumetum, Thysdrus, Cherchel, Sabratha y Volúbilis. Esta iconografía afeminada del dios responde a la descripción de las fuentes antiguas (PAUS. 5, 19, 6 ; ATHEN., V, 200 ; NONNOS, *Dionys.*, XX, 229-230) y perdura en el arte tardío de la parte oriental del imperio, de manera especial en los textiles. La figura de Ariadna no es muy habitual en el cortejo, se la encuentra acompañando a Dionisos dentro del carro, como en los mosaicos africanos de Saint-Leu, Orange y Sabratha, en los hispanos de Cabra, Baños de Valdearados y quizás Andelos y Liédena, y fuera del carro en los pavimentos de Fuente Alamo y Antioquía, quizás con intención de resaltar el triunfo del dios[3].

La representación de Ecija responde a una de las dos categorías del "Triunfo" establecidas por A. Blanco, aquélla en la que solo aparecen los tigres y panteras tirando del carro de Dionisos sin cortejo, como alegoría de las hazañas del dios sobre los indios. Pero este tipo iconográfico, cuyo prototipo se encuentra ya en el siglo V a.C. en el mosaico de Olinto, puede aludir tanto al triunfo del dios, como a la *pompa* nupcial de Dionisos y Ariadna. Teniendo en cuenta la temática de otros mosaicos figurados de Ecija, parece lógico suponer que aquí estamos en presencia de una alegoría nupcial, más que de la vuelta victoriosa del dios, a la que no se alude en ningún momento, e incluso la iconografía utilizada para representar al sátiro que abre la comitiva, con la *nebris* sobre la espalda en forma de alas, recuerda a las figuras de Eros, lo que vendría a reforzar el carácter erótico de la escena astigitana. Ciertas anomalías iconográficas, así como el claro-oscuro de violentos contrastes que realza el fuerte modelado de los cuerpos, los ojos de mirada melancólica y sostenida al mismo tiempo, que buscan los del espectador, y el cromatismo denso e impreciso reflejan el arte provincial de época de los Severos.

El otro mosaico ya conocido desde antiguo, que actualmente pavimenta la Sala Capitular del Ayuntamiento de Ecija, es el del Suplicio de Dirce[4]. Enmarcada por una orla decorada con parejas de ibis afrontados, una en el centro de los lados menores y dos en los mayores, la escena muestra el momento en el que los hijos de Antiope acaban de atar a la reina Dirce al toro, que galopa a la derecha con la cabeza vuelta hacia el espectador (lám. II). El grupo se encuentra

---

[3] D. FERNANDEZ GALIANO, *op. cit.* (nota 2), p. 97-120, fig. 1, 4, 6-8 ; M.C. GARCIA-HOZ *et alii*, "La villa romana del "Olivar del Centeno" (Millanes de la Mata, Cáceres)", *Extremadura Arqueológica* II, 1991, p. 387-402, fig. 3-4 ; L. FOUCHER, "Le char de Dionysos", *CMGR* II, 1975, p. 55-61, pl. XXI, 1-2, XXII, 2, XXIII, 1 y XXIV, 1 y 4 ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 2), p. 52-53, nota 5 ; M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España)", in *L'Africa Romana* X (Oristano 1992), Sassari 1994, p. 1289-1304, Tav. VI-IX, XI-XIII ; *id.*, "Iconografía de Dionisos y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia", in *Congreso Internacional sobre "La tradición en la Antigüedad Tardía"* (Madrid 1993), Antigüedad y Cristianismo XIV, Murcia 1997, p. 403-418.

[4] F. COLLANTES DE TERAN, *op. cit.* (nota 2), p. 72-73, fig. 84-85 ; J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* IV, 1981, p. 25-27, lám. 7-9 ; J.M. BLÁZQUEZ *et alii*, "La mitología en los mosaicos hispano-romanos", *AEspA.* 59, 1986, p. 119.

flanqueado por Anfión y Zethos, que aparecen desnudos y en distintas actitudes. Uno se halla colocado de frente, tirando del toro con la mano derecha, mientras sostiene el bastón o *pedum* en la izquierda ; el otro, visto de perfil y con manto enrollado en el brazo izquierdo, corre detrás del toro azuzándole con el cayado de pastor que blande en la mano derecha. Dirce aparece de frente atada sobre el costado del toro, va desnuda, con el manto abrochado en el hombro derecho y echado por detrás de la espalda ; su actitud, con los brazos extendidos y el rostro vuelto hacia uno de los hermanos, seguramente Anfión, el más piadoso de ellos, es de súplica. Detrás del toro se ha representado un árbol que sugiere, de forma convencional, el paisaje boscoso del monte Citerón, donde algunas versiones del mito sitúan el episodio de la venganza de los dos hermanos. A pesar de que el tamaño de las teselas es de casi 1 cm., es de resaltar en el mosaico de Ecija la buena calidad técnica de la ejecución, patente en el movimiento y excelente sombreado de los cuerpos y en la perfección del desnudo humano. Se fecha en la primera mitad del siglo III.

La representación del castigo de Dirce en el pavimento astigitano difiere de las escenas figuradas en los otros mosaicos romanos, Sagunto, Aquincum, Adana y Pola, cuyo modelo se encuentra en el famoso grupo del toro Farnesio y perdura en pintura pompeyana, gemas, monedas y lucernas, en los que se representa a Dirce en el suelo, en actitud suplicante, a punto de ser atada al toro por los hijos de Antiope. El mosaico de Ecija muestra el momento inmediatamente posterior, seguramente condicionado por el espacio rectangular del pavimento, que permite un desarrollo más lineal de la escena, aproximándose algo a una pintura de Pompeya en la que Dirce ya es arrastrada por el toro que cabalga al galope[5] (lám. III). Iconográficamente, la postura recostada de Dirce en la escena de Ecija se encuentra más cerca de la utilizada en las representaciones del Rapto de Europa, igual que el toro o que las figuras de Anfión y Zethos, que en el mosaico astigitano ocupan el mismo lugar que los erotes en los Raptos de Europa de Djemila, Lullingstone y Sarrîn, pudiéndose asimilar en estos dos últimos el erote que tira del toro con el personaje del mosaico astigitano identificado con Zethos[6]. Estas particularidades inducen a pensar que en el Castigo de Dirce de Ecija existe una contaminación con las representaciones del Rapto de Europa, documentadas dos veces en la misma ciudad (*vid. infra*), aunque la presencia del árbol parece que se ha puesto intencionadamente para indicar que el suceso tiene lugar en tierra firme y no en el mar como el Rapto de Europa.

El primero de los dos mosaicos hallados en Ecija con la representación del Rapto de

---

[5] M.A. PLA, "Mosaicos romanos de Sagunto", *APL* 8-9, 1959, p. 154-162, fig. 5, lám. II-III ; A. BALIL, "Mosaico de "El suplicio de Dirce" hallado en Sagunto", *Zephyrus* 28-29, 1978, p. 265-274, fig. 1-2 ; D. MANO-ZISSI, "La question des différentes écoles de mosaïques gréco-romaines de Yougoslavie et essai d'une esquisse de leur évolution", *CMGR* I, 1965, p. 287-294, fig. 14 ; A. KISS, "Mosaïques de Pannonie", *CMGR* I, 1965, p. 297-303, Fig. 9 ; L. BUDDE, *Antike Mosaiken in Kilikien*, 1972, II, p. 25-27, Abb. 31 ; *LIMC* III, *s.v.* "Dirke", n° 7, 14, 19-23, 27, 29, 30, 34-38.

[6] O. WATTEL-DE CROIZANT, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (Ier-VIe siècle. Evolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain)*, Paris 1995, pl. XXIII y XXX ; J. BALTY, *La mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, Paris 1990, pl. XX-XXI.

Europa pavimentaba una habitación de 2,5 m2[7]. En el emblema se ha representado el comienzo de la travesía marina, con la princesa semidesnuda y recostada sobre el toro que galopa dentro del agua briosamente hacia la derecha (lám. IV). Europa aparece representada de forma canónica, agarrando con la mano derecha el cuerno del animal, mientras que con la izquierda sujeta sobre la cabeza el velo de color azul, que se arquea por detrás de su espalda, insuflado por el viento marino, y cubre las piernas dejando al descubierto el resto del cuerpo (lám. V). La postura recostada de la princesa no se documenta en mosaicos, encontrándose los paralelos más próximos en una terracota de finales del siglo II d.C. y en un relieve sobre disco de bronce del siglo III-IV d.C.[8] La forma de representar al toro dentro del agua, típica de las pinturas helenísticas que muestran solo la parte del cuerpo del animal que emerge del agua, se vuelve a encontrar entre otros en los mosaicos del Rapto de Europa de Anfípolis y Rodas, contemporáneos del pavimento de Ecija[9]. En éste llama además la atención los cuernos del bóvido en forma de creciente lunar, detalle que también se aprecia en el mosaico de Fernán Núñez y en pavimentos del Oriente con el mismo tema, Biblos, de finales de época severiana, Dafne, de comienzos del IV d.C., y Sarrîn, ya del VI d.C., seguramente aludiendo al origen oriental del mito y a la posible hipóstasis de Europa con Astarté[10]. A la izquierda del grupo aparece Eros alado fustigando desde tierra al animal, iconografía que recuerda a la representada en el citado mosaico del Rapto de Europa de Fernán Núñez. La escena transcurre en un ambiente marino, en el que se distinguen varios tipos de peces y moluscos, destacando en la parte inferior izquierda una cabeza que emerge del agua, con abundante cabellera de color negro, orejas leoninas y quizás una serpiente al cuello, que constituye un *unicum* en las escenas del Rapto de Europa, aunque seguramente forma parte de los seres monstruosos de carácter funerario, como los *daimones* que, junto a los delfines, las sirenas, hipocampos o las nereidas, pueblan el mar como intermediarios entre la vida y la muerte[11].

El mosaico de Ecija constituye un cuadro "abreviado" del Rapto de Europa, en el que a través de unos cuantos elementos iconográficos se intenta contar, si no todo, sí parte del relato mítico : el trozo de tierra con el árbol hace referencia a los prolegómenos del rapto en tierra firme ; la actitud de violento movimiento del eros alado, fustigando desde tierra al animal,

---

[7] I. RODRIGUEZ TERMIÑO, E. NÚÑEZ PARIENTE DE LEON, "Arqueología urbana de urgencia en Ecija (Sevilla), 1985", *Anuario Arqueológico de Andalucía III. Actividades de Urgencia,* 1985 (1987), p. 321-325, lám. X ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo", *Espacio, Tiempo y Forma* II/8, 1995, p. 420-423, fig. 36.

[8] *LIMC* IV, *s.v.* "Europe I", n° 191 y 199.

[9] G.-Ch. PICARD, "Les thermes du thiase marin d'Acholla", *Ant.Afr.* 2, 1968, p. 142-143. ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 173-174, 182-183, pl. XX c y XXII b.

[10] J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* III, 1981, n° 32, lám. 39 c ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 201-207, pl. XXV a-b, XXVI b. ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO-M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Astarté-Europa en la Península Ibérica. Un ejemplo de *interpretatio* romana", *Complutum Extra* 6 (I), 1996, p. 451-470.

[11] G. LÓPEZ MONTEAGUDO, "El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos", *Latomus* 57/1, 1998, p. 38-51.

sugiere el momento mismo del rapto cuando el toro salta hacia el mar, pero la postura relajada de Europa recostada sobre el dorso del toro y su desnudez solo en parte cubierta por el *himation* transparente que cae sobre sus piernas y deja al descubierto el resto del cuerpo, impregnan a la escena de un cierto erotismo sugiriendo que la princesa ya ha experimentado el sentimiento de atracción amorosa por el animal, proceso que tiene lugar en plena travesía marina, como indica la profundidad y el movimiento del agua, dentro de la que galopa briosamente el toro, y los seres marinos en ella representados.

De la misma casa procede un pavimento en el que se ha figurado otro Triunfo báquico, realizado con la misma técnica y material constructivo que el del Rapto de Europa, aunque con una temática distinta a la de la escena figurada en el mosaico del Triunfo báquico del Museo Arqueológico de Sevilla[12]. Prácticamente perdido en el momento de su hallazgo, solamente se ha conservado parte de la escena figurada, enmarcada por varias orlas con decoración geométrica, en la que se aprecian los cuartos traseros de un tigre tirando del carro de caja curva y rueda de seis radios, así como un *rython* y el brazo derecho del dios vertiendo la crátera. Esta iconografía de Dionisos, ilustración de la famosa *pompé* de Ptolomeo II Filadelfo, recogida en Atheneo (*Deipn.*, V, 200 ss.), donde se menciona uno de los triunfos en el que Dionisos ofrece una libación como símbolo de poder divino[13], se halla documentada entre otros en los triunfos hispanos de Andelos y de Itálica, de los siglos II-III, y en los pavimentos ya tardíos de Torre de Palma y Baños de Valdearados. Fuera de Hispania, el mismo tipo iconográfico se atestigua en Ostia, Corinto, Tréveris, Thysdrus en el Museo del Bardo, Acholla, Sepphoris y Sheikh Zouède. Al contrario de lo apuntado por K.M.D. Dunbabin para los mosaicos del N. de Africa, donde la presencia de la crátera parece ser un elemento intrusivo, en la musivaria hispana constituye un atributo frecuente del dios a partir del siglo II d.C., como se comprueba en los ejemplos citados. Su mayor incidencia en Andalucía podría hacer pensar, incluso, en una adaptación propia de los artesanos o talleres béticos[14].

De otra casa romana, pavimentada con ocho mosaicos de una calidad técnica notable, proceden tres escenas figuradas de gran interés iconográfico y estilístico[15]. El mosaico báquico,

---

[12] I. RODRIGUEZ TERMIÑO, E. NÚÑEZ PARIENTE DE LEON, *op. cit.* (nota 7), p. 321-325, lám. VII ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, J.M. BLÁZQUEZ, M.L. NEIRA, M.P. SAN NICOLÁS, *op. cit.* (nota 1).

[13] G. PICARD, "Dionysos victorieux sur une mosaïque d'Acholla", in *Mélanges Ch. Picard* II, 1948, p. 810-821 ; L. FOUCHER, *op. cit.* (nota 3), p. 57.

[14] D. FERNANDEZ GALIANO, *op. cit.* (nota 2), p. 97-120, fig. 3, 5 y 6 ; M.A. MEZQUIRIZ, "Mosaico báquico hallado en Andelos", *RArq.* 77, 1987, p. 59-61 ; G. BECATTI, *Scavi di Ostia.* IV, 1961, p. 197, n° 367, lám. LIII ; K. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin 1959, p. 40-41, Taf. 40-41 ; L. FOUCHER, *op. cit.* (nota 3), p. 55-61, pl. XX, 1, XXI, 2, XXIII, 2 ; Z. WEISS, R. TALGAM, "The Dionysiac mosaic floor of Sepphoris", VI *CIMA*, Guadalajara 1994, p. 231-237, fig. 4 ; A. OVADIAH *et alii*, "The Mosaic Pavements of Sheikh Zouède in Northern Sinai", in *Festschrift J. Engemann*, 1991, p. 181-191, Taf. 25 a ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 2), p. 52-65 ; M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, "Iconografía de Dióniso y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia", *op. cit.* (nota 3).

[15] E. NÚÑEZ PARIENTE DE LEON, "Intervenciones arqueológicas en Ecija, 1991", *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991* (1993), *I. Sumario,* p. 51, *III. Actividades de Urgencia,* p. 488-493 ; *id.*, "Informe preliminar de la I. A. U. en la calle Espíritu Santo a Barrera de Oñate de Ecija, Sevilla, 1991", *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1993 (1997), *III. Actividades de Urgencia*, p. 683-695 ; G. LÓPEZ MONTEAGUDO, J.M. BLÁZQUEZ, M.L. NEIRA, M.P. SAN NICOLAS, *op. cit.* (nota 1).

que actualmente se conserva en el Museo Histórico de Ecija, ofrece un emblema de forma rectangular (4,80 x 2,10 m), enmarcado por tres cenefas de tema geométrico. El cuadro figurado lo integran varias escenas dionisiacas dispuestas alrededor de la figura de Baco niño, que ocupa el centro de la composición, cabalgando la pantera hacia la derecha (lám. VI). A la izquierda se ha representado una escena pastoril en la que interviene un personaje masculino de edad avanzada, barbado y canoso, en posición de tres cuartos y la cara de perfil hacia la derecha, sentado en una roca y rodeado de pámpanos de vid ; viste túnica corta que deja al descubierto el hombro derecho, manto de color azul sobre el izquierdo y calza botas a media pierna ; en la mano izquierda sostiene el cayado sobre el hombro y en la derecha un racimo de uvas que da de comer a una cabra, levantada sobre sus patas traseras. Constituye un grupo iconográfico del tipo de las escenas campestres representadas en el mosaico hispano del Calendario de Hellín, que se fecha en la primera mitad del siglo III d.C.[16]. Al fondo dos varones estantes de edad madura, barbados y con una especie de capacete el de la derecha, aparecen dialogando, con paralelos en el mosaico de las Tres Gracias y Dionisos de Vinon, de fines del siglo IV[17] ; van vestidos con túnica corta ceñida a la cintura, de largas y amplias mangas, adornada con *clavi*, y manto de color rojo sobre el hombre izquierdo, y calzan botas a media pierna ; el personaje de la derecha sostiene en la mano derecha una crátera que parece ofrecer a su compañero ; ambos llevan un bastón en la mano izquierda ; a los pies se ha figurado un *rython* que separa ambos grupos de la escena central. A continuación aparecen una ménade y un sátiro danzando hacia la derecha. La joven está vista casi de espaldas, con la cabeza girada a la izquierda que deja ver la cara de perfil, viste *chiton* ondulante que refleja el movimiento del cuerpo, realizado en parte con teselas de pasta vítrea en color turquesa, y adorna la cabeza con corona de pámpanos ; en la mano derecha sostiene a la altura del hombro una bandeja llena de uvas y el tirso en la izquierda. Pan levanta la pierna izquierda, lleva el *pedum* en la mano derecha y sostiene con la otra un cesto de uvas sobre el hombro izquierdo (lám. VII). Las figuras de la ménade y del Pan recuerdan muy de cerca a las ménades y sátiros representados en el mosaico del *thiasos* báquico de Córdoba, que se fecha a fines del siglo II d.C., encontrándose los paralelos para estos grupos en un sarcófago de Ostia de finales de época severiana y en dos medallones del mosaico dionisiaco de El Djem[18]. En la parte derecha del panel, que es la más deteriorada, y separado del resto de la composición mediante la crátera tumbada y el *tympanon*, se ha representado un lagar en el que tres vendimiadores - solo queda uno de ellos de aspecto fornido, visto casi de espaldas con la cara barbada de perfil hacia la derecha, piel anudada a la cintura y pámpanos sobre la cabeza - cogidos de la mano y sujetos a

---

[16] J.M. BLÁZQUEZ *et alii*, *CMRE* VIII, 1989, n° 39, lám. 19 y 35.

[17] H. LAVAGNE, "Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonnaise", V *ICAM*, 1994, p. 238-248, fig. 1.

[18] J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* III, 1981, n° 12, lám. 13-15 ; F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968, I, n° 71 A, Beilage 27, Taf. 68 ; L. FOUCHER, "Une mosaïque de *Thysdrus*", in *L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine. Mélanges M. Le Glay*, Col. Latomus 226, Bruxelles 1994, p. 70-80, fig. 15-16.

una cuerda que hay por encima de sus cabezas para no perder el equilibrio, pisan la uva cuyo mosto sale, con un realismo sorprendente, por tres orificios y vierte en tres recipientes esféricos (*dolia*). Representaciones similares, con pisadores de uvas en el lagar del que sale el mosto por tres orificios, se documentan en otros mosaico hispanos : Itálica, de hacia el 200 d.C., Venus y Cupido de la Casa del Anfiteatro de Mérida, del siglo III d.C., y pavimento báquico de Alcalá de Henares, ya de época tardía. El tipo de recipientes esféricos es idéntico a los que se ven en el citado mosaico de Mérida y en pavimentos del siglo IV d.C. procedentes de Cherchel y de Santa Constanza[19].

El grupo central se halla delimitado del resto de la composición por una serie de elementos báquicos dispuestos en el suelo a uno y otro lado : un *rython* a la izquierda, y a la derecha una crátera tumbada y un *tympanon,* con estrechos paralelos este último en el mosaico de Dionisos Pais de la Casa de la Procesión dionisiaca de El Djem, de la segunda mitad del siglo II d.C.[20] (lám. VIII). El niño Baco se ha figurado cabalgando una pantera que se dirige con las fauces abiertas y la cabeza para adelante y no vuelta, como es usual en este tipo de escenas, hacia la crátera tumbada a su izquierda ; va desnudo, con clámide de color azul turquesa por detrás de la espalda y lleva el tirso en la mano derecha levantada por encima del hombro. En Hispania se conocen dos mosaicos con la representación de Baco niño sobre pantera o tigre, el perdido de Sagunto y el procedente de Itálica, ambos de época severiana, y quizás un tercero en la villa de Quinta de Los Carabancheles (Madrid), que se data ya en el siglo V, en el que el animal lleva la cabeza hacia adelante como en el mosaico astigitano[21]. El tema, cuyo prototipo se encuentra en los ejemplares helenísticos de Pella y Delos, aparece con frecuencia en sarcófagos de comienzos de los Antoninos y en la musivaria del N. de Africa con una cronología del siglo II al IV, baste recordar los pavimentos de Djemila y El Djem, con la pantera en la misma posición, Saint-Leu y Hadrumetum, constiuyendo seguramente este último - mosaico del Triunfo dionisiaco procedente del triclinio de la Casa de Virgilio, de comienzos del siglo III d.C. - el paralelo más próximo, ya que en él se ha figurado a Dionisos niño cabalgando un león y detrás de él una pantera bebiendo en un *kantharos*[22].

Es de destacar en este mosaico la calidad técnica tan conseguida, que más parece una obra pictórica que musivaria. A ello contribuye la utilización de teselas de pequeño tamaño en las figuras, la rica y variada utilización del color con teselas de pasta vítrea, que proporcionan los

---

[19] A. BLANCO, *CMRE* I, 1978, n° 39, lám. 73 ; *id.*, *CMRE* II, 1978, n° 5, lám. 15-16 ; D. FERNANDEZ-GALIANO, *Complutum. II. Mosaicos*, Madrid 1984, p. 171-179, con todos los paralelos.

[20] K.M.D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, p. 260, pl. 175.

[21] J.M. BLÁZQUEZ, "Mosaicos báquicos de la Península Ibérica", *AEspA*. 57, 1984, p. 69-71, fig. 1, 2 y 14 ; *id.*, *CMRE* V, 1982, p. 53-54 ; M. GUARDIA, *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania,* Barcelona 1992, p. 360.

[22] Ph. PETSAS, "Mosaics from Pella", *CMGR* I, 1965, p. 46, fig. 2 ; P. BRUNEAU, *Exploration archéologique de Délos, XXIX. Les Mosaïques*, Paris 1972, p. 242 ss., fig. 177, 182-183 ; R. TURCAN, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966, p. 408 ss. ; F. MATZ, *op. cit.* (nota 19), I, p. 157 ss. ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 21), p. 174-178, pl. 176, 178 y 182, con discusión sobre su posible significado religioso.

matices adecuados para conseguir la apariencia de la edad y la expresividad en la mirada, la fuerza de la musculatura, la magnífica ejecución de las manos y del cabello, el dinamismo de las figuras en movimiento. Está claro que en el mosaico astigitano se han utilizado varios cartones de distinta procedencia y se han conjuntado para dar la impresión de un cuadro único. El resultado ha sido la obtención de un *unicum,* formado por cuatro grupos que no tienen conexión entre sí más que desde el punto de vista alegórico - en el mosaico de Ecija se conjuntan varios episodios del ciclo báquico de forma sintética, con ausencia del Triunfo, todos girando en torno a la figura de Dionisos Pais - que, en realidad, es lo que se busca por encima de los episodios del mito que, en este caso, juegan un papel secundario en función del contenido, que es resaltar el carácter de Dionisos como dios del vino y de la vendimia. Un detenido análisis de las escenas representadas lleva a una lectura metafórica en torno al vino como don ofrecido por Baco a la humanidad, a través de toda una secuencia cronológica que comienza con Ikarios, representado como pastor sentado en una roca ; sigue con la visita de Dionisos en la que le enseña el cultivo de la vid ; la ménade y el sátiro cargados de frutos, como figuras alegóricas de iniciación ; y termina con la transformación del vino en el lagar. Todo presidido por la figura de Baco niño como dios del vino y alusión a los misterios dionisiacos.

El pavimento decorado con el Rapto de Europa, que en la actualidad se encuentra cubierto in *situ*, se hallaba muy deteriorado en el momento de su descubrimiento, a causa no solo de las concreciones y de las huellas del fuego que derrumbó la techumbre de la *domus*, sino también porque la habitación que cubría sufrió la tercera compartimentación espacial de la *domus* con la construcción de un muro por encima del mosaico, afectando a parte de la alfombra y de la orla[23]. La escena figurada se desarrolla en un espacio cuadrado de 2,70 m de lado, ofreciendo una composición de esquema a compás realizada mediante sogueado de dos cabos polícromo (lám. IX). El Rapto de Europa ocupa el medallón central, de 1,50 m de diámetro, estando decorados los tres medios círculos que se conservan con figuras báquicas recostadas en un paisaje de arbustos. La composición del mosaico astigitano y la decoración de los medios círculos con figuras reclinadas de carácter dionisiaco, lo aproximan de forma sorprendente al pavimento de la Loba y los Gemelos de Alcolea (Córdoba), que se fecha en el siglo II[24]. Como en el otro mosaico astigitano con el Rapto de Europa, descrito anteriomente, aquí también se ha representado la tercera fase del mito, insistiendo en el carácter erótico del viaje marino, pero con un contenido menos narrativo y una iconografía algo distinta. Europa aparece flotando de espaldas sobre el toro, que galopa briosamente dentro del agua hacia la derecha ; la princesa sidonia va totalmente desnuda, sujetando con la mano derecha sobre su cabeza el manto transparente, en el que se han utilizado teselas de pasta vítrea en la gama de azules, verdes y turquesas, que, flotando por detrás de la espalda, cae sobre las piernas, mientras que con la

[23] G. LÓPEZ MONTEAGUDO, M.P. SAN NICOLÁS PEDRAZ, *op. cit.* (nota 7), p. 424-426, fig. 38.
[24] J.M. BLÁZQUEZ, *CMRE* III, 1981, n° 23, lám. 32-34, 89.

mano izquierda se agarra al cuerno del animal. En la parte alta, muy deteriorada, se aprecia un Eros alado que vuela tras el grupo fustigando al animal, cuyo cuerpo se deja ver a través de las líneas de color azul-verdoso del agua, de forma similar al otro mosaico astigitano del Rapto de Europa. La utilización de diversos matices cromáticos en el cuerpo del toro aumenta la sensación de profundo relieve. Asimismo, está muy conseguido el movimiento del agua producido por las patas delanteras del animal en su brioso cabalgar, mediante el empleo de líneas curvas que contrastan con la linealidad del resto de la superficie marina. Tipológicamente esta representación hispana del Rapto de Europa se encuentra muy próxima a un pavimento de Cos, de la primera mitad del siglo III d.C., donde la princesa aparece totalmente desnuda flotando de espaldas sobre el costado del toro ; con su mano derecha rodea el cuello del animal que vuelve la cabeza hacia ella, mientras que con la izquierda se agarra al cuerno ; detrás del grupo se ha representado un eros con antorcha, que acentúa el contenido erótico de la escena[25]. Idéntico tipo iconográfico se repite en pinturas de Herculano y de Pompeya, aunque los paralelos más próximos para el grupo de Ecija se documentan en moldes de vasos en metal, de los siglos IV y III a.C., y en un ágata del Cabinet des Médailles de Paris que se fecha en los siglos I-II d.C. En todos ellos, la princesa aparece flotando al lado o sobre el dorso del toro, haciendo el gesto de levantar el velo por detrás de la espalda, en los primeros, o sosteniendo una corona de flores en el ágata[26].

Hay que destacar que este grupo que decora el medallón central se ha realizado con mejor técnica que la utilizada en los semicírculos, en uno de los cuales se muestra a una ménade reclinada vista de frente y la cabeza de tres cuartos, cubre las piernas y el brazo derecho con el *himation* que le contornea el torso, y sostiene un tirso en la mano derecha y un *tympanon* en la izquierda. Una ménade tumbada muy parecida se encuentra en el mosaico de Dionisos adolescente sobre tigre de Dougga, que se conserva en el Museo de El Bardo, datado a mediados del siglo III[27]. Es de suponer que el semicírculo contrapuesto a éste estaba ocupado por otra ménade, en la actualidad perdida, como ocurre con los sátiros que decoran las otras dos lunetas. En ellas se han representado dos personajes masculinos de espaldas y la cabeza de perfil que deja ver la barba, llevan *nebris* que les cubre las piernas, *pedum* en la mano derecha y levantan la izquierda sosteniendo una *siringa* ; unos arbustos indican el paisaje. Paralelos muy próximos para la ménade y los sátiros se documentan en el mosaico tunecino de la Casa de la Procesión Dionisiaca de El Djem, con figuras dionisiacas y *xenia*, que se data a mediados del siglo II[28]. Los espacios de los ángulos, en forma de triángulos cóncavos, están ocupados por las figuras de las estaciones en forma de *hermae* que surgen de un tallo de acanto, sarmientos y

[25] O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 174-176, pl. XXXI a.

[26] *LIMC* IV, *s.v.* "Europe I", n° 128-141, 99, 103, 188 ; O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 62-64, pl. IV c y V b.

[27] Cl. POINSSOT, "Quelques remarques sur les mosaïques de la maison de Dionysos et d'Ulysse à Thugga (Tunisie)", *CMGR* I, 1965, p. 219-231, fig. 23.

[28] L. FOUCHER, *La Maison de la Procession dionysiaque à El Djem*, Paris 1963, p. 31-63 ; K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 20), p. 260.

racimos y se adornan con los atributos estacionales. Se ha conservado bien el Otoño como un jóven que toca la cabeza con un *kalathos* entre pámpanos y racimos de uvas y sostiene en la mano derecha un racimo. En peor estado se encuentra la representación del Invierno, fácilmente reconocible por el manto y las ramas propias de la estación. Estas figuras recuerdan a las colocadas en los ángulos de los mosaicos norteafricanos de la Casa de Baco, en Djemila (Argelia), y de la Casa de la Procesión Dionisiaca, en El Djem (Túnez), con la representación del Año, aunque los paralelos más próximos se encuentran en el citado mosaico de El Djem, procedente del triclinio de la misma casa, con decoración de figuras dionisiacas y de *xenia* y una orla de roleos de acanto con animales y erotes, cuyas esquinas van decoradas con jóvenes desnudas, surgiendo igual que en Ecija de tallos de acanto, que portan atributos estacionales. Todos se fechan en época antoniniana[29].

El tercer mosaico figurado de esta casa, que ahora damos a conocer por vez primera, no tiene la calidad de los dos anteriores, debido a que las teselas son de mayor tamaño, aunque el colorido es similar con predominio del azul turquesa en teselas de pasta vítrea[30]. El pavimento está compuesto por tres paneles, dos laterales con decoración geométrica y el cuadro central, muy deteriorado, con una escena figurada en la que intervienen tres personajes (lám. X). A la derecha una figura velada en pie, que cubre la cabeza y el cuerpo con amplia túnica drapeada de color azul ; en el centro un personaje sentado, vestido también con ropajes a pliegues, que sostiene un cetro de color dorado en la mano izquierda ; detrás de él, en la parte izquierda del panel, una figura masculina de la que solo se conserva parte del casco adornado con alas. La comparación con un mosaico de Antioquía de la misma fecha que el de Ecija, en el que los personajes aparecen identificados por sus nombres en griego, no deja lugar a dudas en cuanto a la interpretación de la escena de Ecija como uno de los episodios de la *Iliada* (I, 320-347), aquel en el que el mensajero de Agamenón, Taltybios, hace entrega de Briseida a Aquiles. El tema lo vemos igualmente representado en otro mosaico de Antioquía, hoy en el Museo Getty de Malibú, en pintura pompeyana, en placa de terracota del N. de Africa y, con algunas variantes en los mosaicos hispanos de Carranque y de los Sabios de Mérida, que muestran estrechos paralelos para la figura de Briseida[31].

***

Los mosaicos de Ecija parece que pertenecen a dos etapas o a dos corrientes artísticas distintas. En la primera, de mejor calidad técnica y artística, pueden encuadrarse la escena báquica presidida por la figura de Baco niño sobre pantera, el mosaico de esquema a compás con la representación del rapto de Europa en el círculo central y el panel con la escena de la

---

[29] K.M.D. DUNBABIN, *op. cit.* (nota 20), p. 256 y 260, pl. 160, 178-9 ; D. PARRISH, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Roma 1984, p. 147-149, 153-156, pl. 36 y 41.

[30] Agradecemos a Dña. E. Núñez las noticias y fotografías de este mosaico.

[31] *LIMC* III, *s.v.* "Briseis", n° 3, 5, 6 y 46 ; D. FERNANDEZ GALIANO, "The villa of Maternus at Carranque", V *ICAM,* 1994, p. 205-206, fig. 13-15 ; J.M. ALVAREZ MARTINEZ, *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida 1990, p. 69-79, lám. 35.

Iliada. A la segunda, caracterizada por el mayor tamaño de las teselas, pertenecerían los dos Triunfos báquicos, el Castigo de Dirce y el mosaico del Rapto de Europa con cabeza monstruosa emergiendo del mar, todos de la misma cronología y con unas características iconográficas y estilísticas tan determinadas - la mirada, la línea de la boca, los volúmenes - que hacen pensar en la existencia de un taller en la misma colonia astigitana, cuya característica más destacable quizás sea la forma de representar la boca, con el empleo de una línea recta de color oscuro para marcar el labio superior, particularidad que se documenta igualmente en el mosaico del rapto de Europa de Cos, contemporáneo a los pavimentos astigitanos[32]. Por otra parte, en las escenas figuradas de Ecija es de destacar la elección de los temas representados y la forma sintética de representar los mitos : se cuenta solamente el episodio que interesa por su contenido alegórico o bien se intenta dar toda o gran parte de la historia mítica en una sola escena. Y, aunque existen evidentes paralelos para los mosaicos de Ecija en otros mosaicos hispanos, en especial de la zona de la Bética, Cabra, Córdoba e Itálica, sin embargo hay dos escenas que constituyen un *unicum* no solo en la musivaria hispana, sino en la romana en general : el mosaico de Baco niño cabalgando sobre pantera y el pavimento del Rapto de Europa con la cabeza monstruosa emergiendo del mar.

Lo más interesante en los mosaicos astigitanos, además de sus particularidades estilísticas e iconográficas, es el mensaje que se quiere transmitir a través de las escenas elegidas. Evidentemente hay un predominio de las temas báquicos y un marcado interés por resaltar el sentido alegórico en relación con lo dionisiaco en casi todas las escenas representadas. Los dos pavimentos con el Rapto de Europa formaban parte del programa iconográfico de carácter báquico de dos casas romanas del siglo III d.C., como ocurre con otras representaciones del rapto de Europa, baste recordar el pavimento tardío de Sarrîn, dentro del simbolismo del mito y del ritual dionisiaco, y es que al fin y al cabo en la literatura mistérica Europa es considerada frecuentemente como una bacante, como una *mystis* de los ritos dionisiacos[33]. También el episodio mítico del castigo de Dirce tiene unas connotaciones dionisiacas, carácter que ya había sido defendido por Ch. G. Heyne para el Toro Farnesio y que se documenta asimismo en el mosaico de Sagunto, en donde el emblema central con el Castigo de Dirce aparece flanqueado por cuatro figuras dionisiacas - tres sátiros y una ménade - identificadas por A. Balil con las estaciones[34]. Por otra parte, en los Triunfos báquicos no existe ninguna intención de resaltar la vuelta victoriosa del dios de la India : no hay cortejo báquico, ni victoria que corone al dios, ni toda la parafernalia propia del momento, incluyendo sátiros, ménades, Sileno, Pan, prisioneros

---

[32] O. WATTEL-DE CROIZANT, *op. cit.* (nota 6), p. 174-176, pl. XXI a.

[33] J. BALTY, *op. cit.* (nota 6), p. 87-102 ; D. LEVI, "Mors voluntaria. Mystery Cults on Mosaics from Antioch", *Berytus* VII, 1942, p. 44.

[34] M.A. PLA, *op. cit.* (nota 5), p. 154-162, lám. V ; A. BALIL, *op. cit.* (nota 5), p. 265-274, fig. 4-7. La conexión entre la infancia de Dionisos y la fuente Dirke aparece mencionada en las Bacantes de Eurípides (*Bacch.*, 519-535) y también en la Dionisiacas de Nonnos (*Dion.*, 46, 139-142) ; asímismo, parece que las relaciones de Dirce con Dionisos era, casi con toda seguridad, el argumento central de la *Anthiope* de Eurípides, cf. *LIMC* III, *s.v.* "Dirke", p. 635-644.

indios, animales salvajes etc., sino que Dionisos aparece solo en el carro, acompañado de Ariadna y de un sátiro, o bien ebrio sosteniendo la crátera en su mano, como si se quisiera borrar toda alusión al triunfo y resaltar únicamente el carácter erótico de la pareja divina, en conexión en casi todos los casos con escenas pertenecientes al ciclo de los amores de Zeus, o también la conexión del dios con el vino y los placeres de la vida. En el mosaico de Baco-niño tampoco hay alusiones al triunfo báquico, sino que las escenas representadas en torno a la figura del Dionisos Pais aluden a Baco como dios del vino y de los misterios dionisiacos, como propiciador de riqueza y de fecundidad, en suma de bienestar. Asimismo, la presencia de Ariadna en el carro y las escenas de Dirce y Europa parecen insistir en las uniones de los dioses con las mortales como alegorías de la fertilidad e inmortalidad que proveen las parejas divinas, todo ello dentro de un contexto de carácter báquico que incrementa ese mismo sentido alegórico.

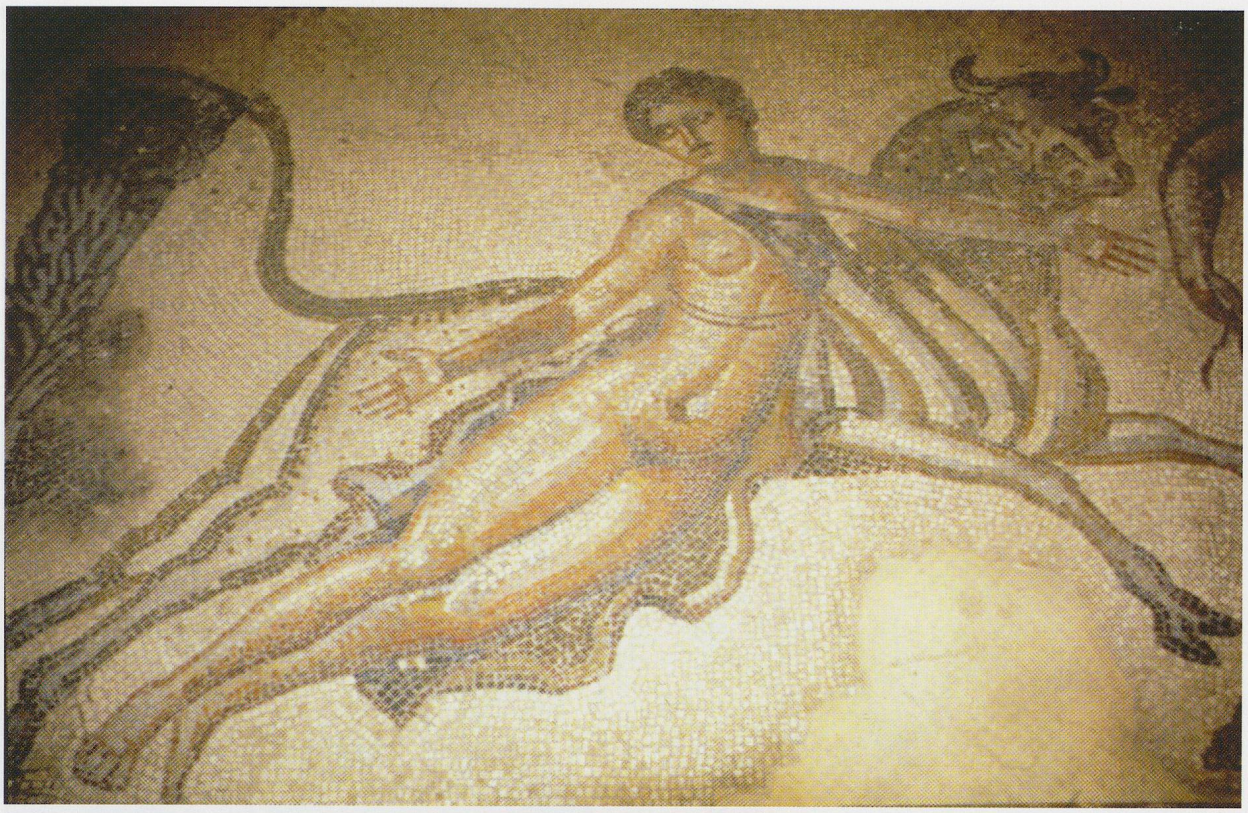
DISCUSSION

Wiktor **Daszewski** : On the mosaic with a Dionysiac scene you have suggested that the two figures in the left upper corner represent Ikarios receiving wine from Dionysos. I think that these two figures represent two shepherds who, armed with shepherds sticks (*pedum*), have received a vessel with wine and begin to drink. Dionysos is represented on the scene only as Dionysos Pais riding upon a panther. One can not expect Dionysos to be represented on the same floor once as Pais and once as a grown up person ! Besides, there is a parallel to the drinking shepherds namely in Pafos in the House of Dionysos. However in Pafos they are already drunk ! While in Spain they just begin to taste wine.

Guadalupe **López Monteagudo** : Es probable que las dos personjes en pie sean los primeros hombres que prueban el vino, pero no creo que sean pastores por las ricas vestiduras que llevan. El *pedum* es un símbolo dionisiaco, igual que la crátera.
Por otra parte, Dionisos puede aparecer dos o más veces en el mismo mosaico, puesto que se trata de escenas diferentes que responden a distintos momentos del mito, agrupadas para componer un cuadro en el que prima el contenido alegórico, a través de una secuencia de escenas presididas por la figura de Dionisos Pais.

LAM. I. Triunfo báquico. Museo Arqueológico de Sevilla (Foto G. López Monteagudo).

LAM. II. Castigo de Dirce. Ayuntamiento de Ecija.



LAM. III. Castigo de Dirce. Ayuntamiento de Ecija (Foto G. López Monteagudo).

LAM. IV. Rapto de Europa. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).

LAM. V. Rapto de Europa. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).

LAM. VI. Mosaico báquico. Museo Histórico de Ecija (Foto G. López Monteagudo).

LAM. VII. Mosaico báquico. Museo Histórico de Ecija (Foto G. López Monteagudo).

LAM. VIII. Mosaico báquico. Museo Histórico de Ecija (Foto G. López Monteagudo).

LAM. IX. Rapto de Europa. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).

LAM. X. Escena de la *Iliada*. *In situ* (Foto cortesía E. Núñez).