

Iconografía de la mirada literaria: Una interpretación ovidiana del llamado Mosaico Nilótico de Mérida (Mosaico de Seleuco y Antho)

Angélica García-Manso

Universidad de Extremadura 

Francisco Javier Tovar Paz

Universidad de Extremadura 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.91402>

Recibido: 11 de septiembre de 2023 / Aceptado: 11 de diciembre de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: El denominado Mosaico Nilótico de Mérida (nº 9 del corpus de *CMR*) fue encontrado antes de mediados del siglo XIX. Desde su hallazgo era evidente el carácter extraordinario de su diseño, aunque, lamentablemente, la superstición popular destrozó en gran medida el pavimento, no sin que antes se lograra dibujar un boceto de su contenido, además de conservarse numerosos restos, de forma que ha podido ser reconstruido y se encuentra expuesto en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. En el mosaico se combinan elementos exóticos, culturales y sobre el ciclo anual, sin que se haya logrado postular hasta el momento una interpretación de conjunto. No obstante, parece posible llevar a cabo una lectura integradora a partir del mito de la contienda entre Musas y Piérides relatado en las *Metamorfosis* ovidianas. Dicha lectura confiere unidad a la amalgama de motivos iconográficos e incluso puede explicar la opción por una técnica predominantemente bícroma acorde con los colores de las urracas en que fueron transformadas las Piérides y acorde también con un precepto de la creación literaria que precave contra la *hybris*.

Palabras clave: Mosaico romano; Mosaico de Mérida; Iconografía mitológica; *Metamorfosis* de Ovidio; *hybris*.

ENG Iconography of the Literary Look: An Ovidian Interpretation of the So-Called Nilotic Mosaic of Merida (Mosaic by Seleucus and Antho)

ENG Abstract: The so-called Nilotic Mosaic of Mérida (no. 9 in the *CMR* corpus) was found in the mid-19th century. The extraordinary nature of its design was evident from the moment it was found, although, unfortunately, popular superstition largely destroyed the pavement, but not before a draft of its contents was drawn, and numerous remains were preserved, so that it has been reconstructed and is on display in the National Museum of Roman Art in Mérida (Extremadura – Spain). The mosaic combines exotic, cultural and annual cycle elements, but no overall interpretation of the mosaic has yet been postulated. However, it seems possible to make an integrative reading based on the myth of the contest between the Muses and the Pyerides from the Ovidian *Metamorphoses*. Such a reading gives unity to the amalgam of iconographic motifs and may even explain the choice of a predominantly bichromatic technique in keeping with the colours of the magpies into which the Pyerides were transformed and also in keeping with a precept of literary creation that warns against *hybris*.

Keywords: Roman mosaic; Mosaic of Mérida; Mythological iconography; Ovid's *Metamorphoses*; *hybris*.

Sumario: 1. Introducción: Lo nilótico como iconografía subsidiaria. 2. Al margen de lo nilótico: las figuras de las musas y el medallón central. 3. La idea de victoria como leitmotiv y su relación con pasajes ovidianos. 4. El mosaico de la Travesía emeritense Pedro María Plano como paralelo en torno al tándem *hybris/Niké*. 5. Conclusiones: El pavimento “de intérprete” como tipología musiva. 6. Fuentes y referencias bibliográficas

Cómo citar: García-Manso, Angélica y Tovar Paz, Francisco Javier. “Iconografía de la mirada literaria: Una interpretación ovidiana del llamado Mosaico Nilótico de Mérida (Mosaico de Seleuco y Antho)”. En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, *Eikón Imago* 13 (2024), e91402. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.91402>

1. Introducción: Lo nilótico como iconografía subsidiaria

Comprender el denominado “mosaico nilótico”, de Seleuco y Antho, o de la calle Sagasta en Mérida (con anterioridad calle Portillo), que se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida¹ tras haber sido depositado durante décadas en la Alcazaba emeritense después de su traslado desde la ubicación originaria, obliga a enfrentar diferentes retos, que van desde el examen de la crónica de su descubrimiento, deterioro y reconstrucción a su interpretación más allá de la aparición de una amalgama dispar de elementos decorativos, tanto figurativos como geométricos. La peripecia del pavimento es suficientemente conocida y ha sido

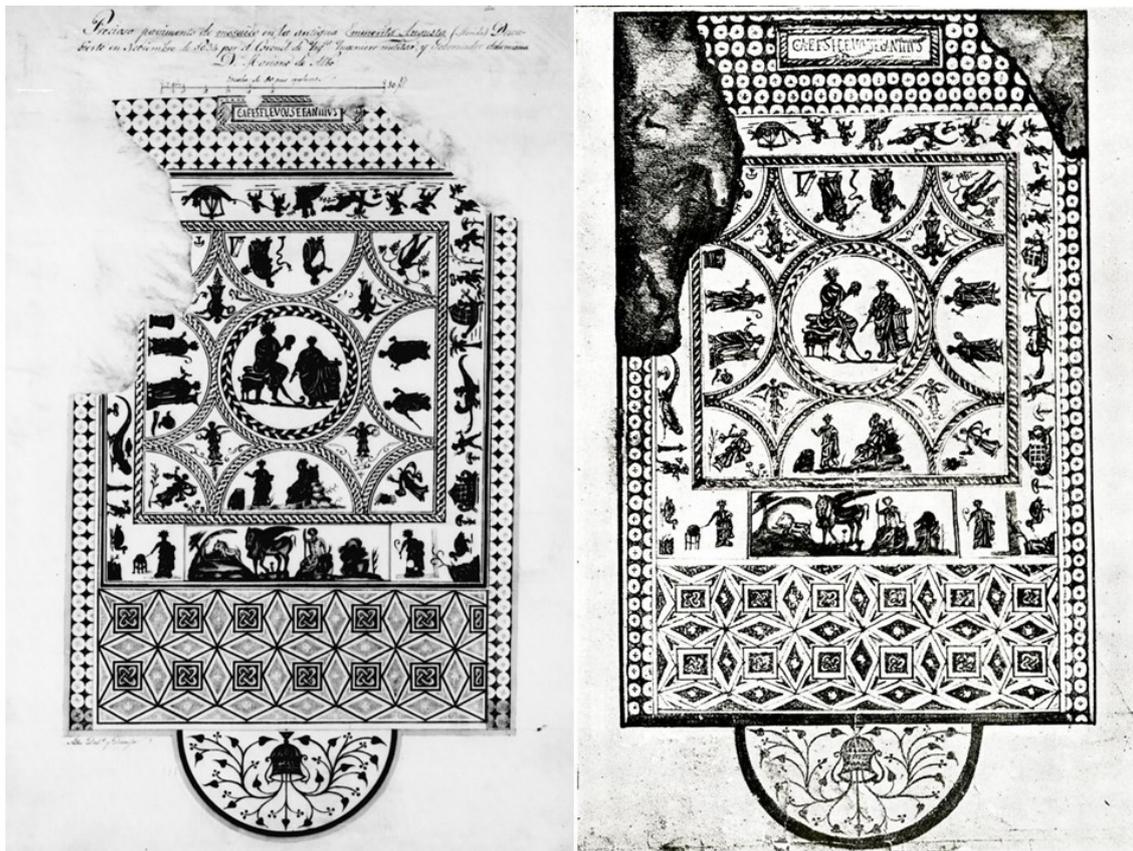
revisada en diferentes ocasiones, tanto desde perspectivas históricas como arqueológicas. Y es que resulta de interés asociar el mosaico con otros importantes hallazgos musivos aparecidos en las proximidades². La concepción de conjunto del mosaico viene dada por los trazos con los que lo dibuja el coronel Mariano de Albo en el año 1836, apenas dos años después de su descubrimiento. Son los trabajos de Albo los que sirven de base al arqueólogo José Ramón Mélida para ofrecer, en un momento sin datar con precisión, un diseño menos abocetado del mosaico una vez que ya había sido destruido. Su dibujo fue publicado años después por el profesor Blanco Freijeiro y constituye el referente visual predominante de la versión contemporánea del mosaico en el museo emeritense³ (figs. 1, 2 y 3).



¹ Se trata del nº 9 del *CMR*, catalogado por Antonio Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Hispania II. Mosaicos romanos de Mérida* (Madrid: CSIC, 1978), 31-32. El compendio de referencias bibliográficas más amplio acerca de este pavimento se encuentra en Jaime Alvar Ezquerro, *Los cultos egipcios en Hispania*, (Besançon: ISTA-Institute des Sciences et Techniques de l'Antiquité de l'Université de Franche-Comté, 2012), 51. Las imágenes del mosaico pueden consultarse en [https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano]).

² Jesús Salas Álvarez & Rosalía María Durán Cabello, “La arqueología emeritense durante la regencia de María Cristina: los hallazgos musivos de la denominada Casa del Mithreo”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 39 (2020): 187-204. También Guadalupe López Monteagudo, “Nuevos documentos del mosaico emeritense de Opora”, *Anas*, 19-20 (2006-2007): 185-222 [187].

³ Puede consultarse en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/fotografia-y-cliche-del-mosaico-romano-de-merida-hallado-por-mariano-albo-en-1836/>.



Figuras 1, 2 y 3. Vista del mosaico nilótico o de "Seleuco y Antho" en su emplazamiento actual en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Fuente: [https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano]). Dibujo de Mariano de Albo. Fuente: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/fotografia-y-cliche-del-mosaico-romano-de-merida-hallado-por-mariano-albo-en-1836/>. Dibujo en Blanco Freijeiro. Fuente: https://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&Museo=&AMuseo=MNAR&Ninv=CE14151&txt_id_imagen=19&txt_rotar=0&txt_contraste=0.

La denominación habitual como "mosaico nilótico" procede de la singularidad figurativa de la cenefa exterior de la parte no geométrica, pero no afecta al conjunto de motivos que presenta el pavimento, cuya extensión más amplia aparece ocupada,

además de por trazos lineales y vegetales, por figuras de musas, es decir, por la presencia de las figuras que dan nombre al mismo arte del mosaico como manifestación decorativa (fig. 4).



Figura 4. Cenefa nilótica, en sus tres franjas. Fuente: [https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano]).

Por otra parte, el tema nilótico se caracteriza por ofrecer no solamente una descripción de parajes ribereños asociados a las orillas del río Nilo, sino, sobre todo, por dar cabida a escenas extravagantes como la presencia de cocodrilos que devoran a pigmeos, por señalar una de las más significativas del mosaico emeritense, si bien no única en el conjunto de la producción musivaria. No están ausentes otros temas nilóticos como la caza de animales exóticos, el apresamiento de aves, la recolección de dátiles, los asaltos desde barcazas, otros oficios de navegación fluvial, así como la mostración de pigmeos priápicos, danzas con gorros cónicos y, en fin, hasta una diosa Isis presidiendo el centro de uno de los lados de la cenefa bajo la cartela de tipo *ansata* en la que aparecen los nombres de los artífices del pavimento⁴. También en Mérida existen otros mosaicos en los que aparecen temas egipcios, como el denominado mosaico de Orfeo o de la calle Travesía Pedro María Plano (también custodiado ya en el Museo Nacional de Arte Romano), que será considerado más en detalle en epígrafes posteriores y que mencionamos por su carácter predominantemente bícromo, en coincidencia con el de la calle Sagasta⁵. Se trata de motivos muy difundidos que, en conjunto o por separado, se basan en la tradición iconográfica no sólo musiva sino también mural⁶ y suelen interpretarse a partir de su exotismo en oposición a lo autóctono, a pesar de que Egipto forma parte del mundo grecolatino desde época alejandrina y, por supuesto, constituye una de las provincias más asimiladas en el conjunto del Imperio Romano en unos momentos de sincretismo cultural, aunque no deja de reconocerse la singularidad y peculiaridad de sus manifestaciones artísticas en virtud de su carácter antiguo⁷. En verdad, lo nilótico como metonimia de lo oriental-africano supone la percepción de un mundo donde al exotismo se añade la suma de lo pintoresco y lo grotesco⁸.

Ahora bien, al margen del contexto histórico del río Nilo en el mundo clásico tanto griego como romano, se hace preciso plantear su sentido en el mosaico de Mérida, algo más fácil en lo que se refiere al cercano mosaico de Itálica, antes mencionado, donde lo nilótico se muestra como un entorno fluvial que se opone al específicamente marino, encarnado por el dios Neptuno y por los seres acuáticos asociados a la feracidad marítima; también como un entorno de labores de caza, pesca y navegación ribereñas, donde se presentan oficios propios de las orillas de los ríos frente a las faenas que incumben a las costas marinas o en mar abierto. De hecho, la costa parece envolver el amplio espacio central del pavimento, presidido por el ya citado dios Neptuno. En fin, la presencia de comunidades orientales en Mérida, perfectamente documentadas⁹, no implica que el mosaico se refiera expresamente a estas, ni siquiera si se confiere a lo egipcio un mero carácter decorativo¹⁰. Y es que, de ser así, el pavimento corre el riesgo de ridiculizar la forma de vida nilótica y de otorgarle exclusivamente un sentido peyorativo a partir de sus elementos grotescos. No obstante, el mosaico de Orfeo, que también posee escenas egipcias concomitantes, alberga otros motivos de carácter burlesco, como un *thiasos* o procesión de Baco que, en principio, no guarda relación específica con el entorno del río Nilo¹¹.

Pero, según hemos apuntado, el mosaico de la calle Sagasta no posee un carácter de mera amalgama de motivos egipcios a pesar de haber sido bautizado como "nilótico", sino que es muy rico en múltiples aspectos, como compartimentos dotados de elaborada simetría y de riqueza conceptual; es decir, no se presenta como un simple catálogo de motivos inconexos: un medallón central con un tema literario, juegos geométricos y vegetales, las estaciones del año, cuatro *nikés*, semicírculos con motivos de musas, o, en fin, en uno de los lados de la cenefa que le

⁴ Sobre las inscripciones musivas, sigue siendo un estudio de referencia el de Joan Gómez Pallarés, *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997).

⁵ Al igual que sucede en entornos relativamente próximos como el conocido como Mosaico de Neptuno en la también denominada Casa de Neptuno en Itálica. Cf. Antonio Blanco Freijeiro & José María Luzón Nogué, *El mosaico de Neptuno en Itálica* (Sevilla: Patronato del Conjunto Arqueológico de Itálica, 1974).

⁶ Caso del significativo ejemplo pompeyano del "Banquete de los Pigmeos", fresco de la conocida como Casa del Médico actualmente en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli, en su Gabinete Secreto (número de inventario 113196).

⁷ La bibliografía al respecto es muy amplia en la actualidad. Valgan como referencia Miguel John Versluys, *Aegyptiaca romana. Nilotic scenes and the Roman Views of Egypt* (Leyden: Brill, 2002); Jaime Alvar, *Los cultos egipcios*; Eleonora Voltan, "Apotropaic Suggestions along the Nile: The representation of the pygmies with sticks in Roman iconography", *Human Review. International Humanities Review / Revista Internacional De Humanidades*, 8 (2019): 53-60 = <https://doi.org/10.37467/gka-revhugman.v8.1979>; Eleonora Voltan, "Entre la utopía y la alteridad. Algunas reflexiones sobre la elaboración y la definición de los Picta Nilotica Romana", *Eviterna*, 12 (2022): 122-138 = <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi12.14953>. Y, en relación con el caso emeritense en concreto, José María Álvarez Martínez & Trinidad Nogales Basarrate, "Escenas nilóticas en mosaicos emeritenses", en *Os mosaicos romanos nos centros e nas periferias. X Colloquium on Graeco-Roman Mosaics* (Coimbra: Instituto dos Museus e Conservação; Museu Monográfico de Conimbriga, 2011): 203-217.

⁸ Lo egipcio como insulto se emplea en el texto del *Ibis* del poeta latino Ovidio, una invectiva contra un antiguo amigo, ahora encarnado adversario, con una forma textual que se inspira en el poeta greco-alejandrino Calímaco. Por lo demás, diferentes estudios están poniendo de manifiesto la asociación de lo nilótico con géneros literarios de carácter burlesco, desde la comedia al drama satírico y la pantomima, según se aprecia incluso en el ámbito musivario a propósito de un conocido pavimento de Puente Genil; cf. María Jesús Caballer González, "Un tebeo de la antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba)", *Faventia*, 23 (2001): 111-127.

⁹ Existe a este respecto una documentación contrastada, tanto epigráfica como de iconografía propiamente religiosa, que parte del estudio clásico de Antonio García Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine* (Leiden: Brill, 1967) y se sintetizan en otros como el de Jaime Alvar Ezquerro, "Las ciudades del poder en la innovación religiosa: Introducción y difusión de los cultos iniciáticos en Hispania", *Revista de Historiografía*, 25 (2016): 385-403.

¹⁰ Acerca de la influencia que recibe el mosaico de los pavimentos de Ostia, cf. José María Álvarez Martínez & Trinidad Nogales Basarrate, "Consideraciones acerca de los mosaicos de Augusta Emerita", *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 15 (2007): 113-137 [125].

¹¹ Sobre lo báquico puede verse el estudio de José María Blázquez Martínez, "Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica en general", *Cuadernos Emeritenses*, 12 (1996): 39-92.

da nombre varios referentes del mito de Belerofonte, como la Quimera, el caballo Pegaso y la fuente Hipocrene, o dos figuras (musas en principio, si son femeninas, o escritores, si se perciben como masculinas) que enmarcan este mito¹². Además, el conjunto aparece firmado de manera relevante con los nombres de Seleucus y Anthus en la cartela que preside el pavimento, con nombres que, aunque de reminiscencia oriental, no son egipcios. En definitiva, el mosaico, con figuras de tamaños desiguales en función de su ubicación, y cierta perspectiva o profundidad de la escena central (las demás poseen un carácter más plano), constituye un trabajo elaborado a pesar de la variedad de su figurativismo, que va de lo complejo a lo elemental, en ocasiones reducido lo segundo a los rasgos icónicos más esquemáticos o escuetos.

Y es que el tema del mosaico general guarda íntima relación con lo que Blanco Freijeiro denomina “exaltación de la poesía”¹³, a pesar de la indefinición e incluso ambigüedad que, en principio, tiene tal expresión. No obstante, se trata de una percepción compartida y se establece a partir del clipeo o medallón central del mosaico, donde parece evidente que se trasluce dicha clave hermenéutica. Ahora bien, ¿cómo conciliar la impronta del arte literario elevado con la caricatura inherente en cierta manera al tratamiento de lo nilótico?

Precisamente, es objetivo del presente estudio, en una línea de análisis que potencia las claves hermenéuticas de la producción musiva antigua¹⁴, examinar el contexto temático que permite la combinación de elementos tan dispares como los enumerados y que convierten en trascendente lo meramente decorativo. En efecto, todas las descripciones del mosaico antes de su daño hacen hincapié en una magnificencia que supera lo ornamental. La iconografía se convierte en el medio interpretativo fundamental para intentar lograr este propósito.

2. Al margen de lo nilótico: las figuras de las musas y el medallón central

Si se deja a un lado la cenefa de tema nilótico, se descubre fácilmente que son las musas las que ocupan en su mayor parte el mosaico, incluso en lo relativo

al medallón central, en el que también aparece una¹⁵. En efecto, se trata de un pavimento fundamentalmente centrado en las figuras de las musas. Es posible identificar con bastante certeza a la mayor parte de estas, a pesar de lo elemental de los trazos dibujados y del carácter sintético de los iconos que permiten su identificación en los restos conservados. Así, considerando como orientación del mosaico la *tabula* con los nombres de sus artífices, de izquierda a derecha y de abajo arriba se suceden las distintas musas: en el primer semicírculo, se descubren a Polimnia (situada junto a un *scrinium* o cesto para rollos de papiro) y a Terpsícore (en posición recostada o apoyada sobre un pedestal y con el atributo de una lira que resulta definitivo para su identificación); en el segundo semicírculo se muestran Urania (que porta puntero y un *radius* o esfera) y Clío (con pluma como instrumento de escritura y un pequeño volumen); en el tercero aparecen Euterpe (con el ademán de una mano elevada con el fin de sostener una flauta o *aulos*) y Melpómene (caracterizada por portar una máscara y un bastón de serpiente); finalmente, en el cuarto figuran Erato (que porta un plectro y se encuentra de pie junto a una columna) y Talía (que porta un cayado y, aunque a cierta distancia, se relaciona con una máscara depositada sobre una especie de banqueta). La suma total es de ocho figuras de las nueve musas; la novena, Calíope, se ubicaría en el medallón central, caracterizada por portar una cítara con su correspondiente punzón. En la cenefa cromática aparecería repetida al menos una musa, por motivos que habría que explicar, a pesar de que, a propósito de esa parte del friso, existen lecturas relativas a que podría tratarse de dos escritores y no de efigies mitológicas.

En relación con el medallón central cabe el planteamiento de diferentes opciones: que se trate de dos musas, de un actor y de una musa o, en fin, de un escritor y una musa. En lo que se refiere a la primera posibilidad, de tratarse de una musa, máscara y cayado invitarían a pensar en Talía, ya representada en otro apartado del mosaico; no obstante, si bien las plumas del adorno de las musas poseen un diseño concomitante a la corona de hojas, se suele considerar que la cabeza aparece engalanada con una diadema de laurel¹⁶, a lo que se suma el dato referido

¹² José María Álvarez Martínez, “Belerofonte y su lucha con la quimera en los mosaicos romanos”, en *Religiosidad, rituales y prácticas mágicas en los mosaicos romanos* (María Luz Neira Jiménez, ed., Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2014): 57-68.

¹³ Antonio Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Hispania II. Mosaicos romanos de Mérida*, 32. Se trata de una idea reiterada en prácticamente todos los estudios y alusiones que se refieren al mosaico.

¹⁴ Caracterizada en buena medida por la idea de *unicum*, presente en buena parte de los estudios individuales de cada pavimento, sobre todo cuando un mosaico permite trascender su contenido hacia esferas educativas y culturales y acoge referencias mitológicas, literarias y filosóficas concretas, en una línea de trabajo iconográfico desarrollada por Guadalupe López Monteagudo, María Luz Neira Jiménez o María Pilar San Nicolás Pedraz, con extensa bibliografía al respecto, y sintetizada en la monografía de Janine Lancha, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier-Ve s.)* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997), con estudios sugerentes sobre pavimentos concretos como, por señalar un único ejemplo, el de Alexandra Uscatescu, “Visual Culture and Paideia: The Triumph of the Theatre revisiting the late antique Mosaic of Nohedra”, *Antiquité Tardive*, 21 (2013): 375-400.

¹⁵ *De facto*, las musas constituyen no sólo étimo del arte del mosaico, sino uno de sus temas clave; cf., acerca del entorno hispano, María Pilar San Nicolás Pedraz, “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua*, 24 (2011): 471-490.

¹⁶ En verdad, los tocados de las diferentes figuras resultan bastante indefinidos: un penacho de plumas, una diadema de pétalos o una corona de laurel responden a motivos que carecen en el mosaico de detalle suficiente para distinguirlos de manera certera; de hecho, no aparecen figuras portadoras de cascos o morriones (excepción hecha de los cubrimientos que muestran los pigmeos en las cenefas). El medallón central podría ofrecer una mayor caracterización de las figuras, al tener estas un mayor tamaño: de un lado, las plumas dispuestas como tiara frente al laurel dispuesto como corona. Pero el matiz resulta ambiguo a la vista de otras caracterizaciones en el pavimento, inclusive cuando las musas de los semicírculos llevan tocado, como las victorias o *nikés*, aunque en el primer caso con dos plumas. En otras ocasiones, las musas de los semicírculos portan una corona a caballo entre el laurel (con hojas más desordenadas) y las plumas (dispuestas de forma levemente más vertical). La iconografía al respecto se complica aún más en el caso de Belerofonte, que porta una estrecha diadema de picos, extraña en las imágenes del héroe.

a la ruptura del número de musas del cuerpo central del pavimento, excepción hecha de la cenefa nilótica y del lado mitológico dedicado Belerofonte y Pegaso en dicha cenefa. Por lo demás, las dos figuras no se encuentran en el mismo plano (ligeramente retrasada la musa, a la derecha), lo cual desbarata el diseño de pares de musas presentadas en el mosaico en su conjunto.

La viabilidad de que la figura responda a la de un actor viene marcada por la posible máscara que sujeta en su brazo, lo cual conferiría al conjunto de la obra un sentido teatral¹⁷. En contra de esta lectura hay dos factores: la ausencia en el medallón de las musas teatrales, Talía o Melpómene, y el hecho de que estas musas ya están representadas en otras partes de la obra, tal como hemos señalado a propósito de la suma de máscara y cayado. Por lo demás, buena parte de las descripciones hechas del mosaico describen la figura como la de un escritor, probablemente un poeta; la hipotética corona de laurel y, sobre todo, la pose misma, de postura sedente, justifican en buena medida esta interpretación¹⁸. En fin, el hecho de portar una máscara no implica que obligatoriamente se trate de un actor, pues, entre otros, la iconografía del comediógrafo Menandro se establece a partir de su relación con la máscara, según se aprecia en recientes mosaicos orientales¹⁹.

¿De qué poeta puede tratarse o a qué género puede inscribirse? Nada en el contenido indica que se pueda tratar de Menandro²⁰. No obstante, Talía no solamente es la musa de la comedia, sino también de la poesía pastoril, de forma que cayado y máscara podrían haber sido atributos suyos o de un representante suyo; más aún cuando, a partir del dibujo del coronel Mariano Albo, se observa la figura de una cabra al costado del escritor en un contexto que resultaría bucólico. De hecho, se ha pensado en la figura del poeta Teócrito como protagonista del medallón, que se vería acompañado de otros autores de poesía pastoril y didáctica como Bión o Mosco y Arato respectivamente en el lado de la cenefa dedicada a Belerofonte²¹. Ahora bien, la iconografía relacionada con la poesía pastoril y la del Teócrito presentan la figura del sujeto recostado de acuerdo con una disposición que se conoce como “arcádica”, sin

máscara alguna como acompañamiento, conforme se muestra en una de las escenas del Mosaico de la Loba y los Gemelos, hallado en Alcolea y actualmente en el Museo Arqueológico de Córdoba. Es verdad que la presencia de Calíope no impediría la relación del poeta con la bucólica, género que, al margen de ser eminentemente dialógico y, por tanto, con marcada teatralidad, se construye con formas métricas coincidentes con las de la épica. Sea como fuere, en verdad, en ocasiones las atribuciones de las musas no son suficientes para caracterizar la obra de un escritor, conforme sucede con el célebre mosaico de Virgilio en Sousse (conservado en el Museo del Bardo, en Túnez), donde resulta complejo comprender la presencia de una musa portadora de máscara, salvo por el hecho de que el autor de la *Eneida*, cuyos primeros versos tiene en sus manos, es también el máximo exponente de la poesía pastoril en latín²².

Es decir, se trata de una iconografía que es, sobre todo, aplicable a autores que, como el citado Virgilio, dominan de manera profunda géneros poéticos diferentes: la lírica, la épica o la bucólica (y la presencia de la máscara en dicho mosaico no impide este rasgo último). En el caso de Teócrito, además del hecho de que como tal no se reconoce en la tradición musical (o se confunde con la figura del pastor recostado, en el caso de que este aparezca ceñido con laurel, e incluso, a este último respecto, se funda su imagen con la de personajes mitológicos como Orfeo, presente en el mosaico de la calle Travesía Pedro María Plano, que aparece rodeado de todo tipo de animales, además de una lira), su obra sí se reconoce como de un único género (y que cuenta con un mosaico en Mérida, aunque, a diferencia de la figura del medallón del mosaico de la calle Sagasta, se le identifica fácilmente por su gorro frigio y la lira²³). Sucedería también con Homero, Hesíodo, Alcmán y Solón o Ennio, e incluso Safo, por citar poetas, predominantemente griegos, aunque también latinos, que aparecen en los mosaicos, pero se reconocen por su identificación nominal o, por así decir, alfabética. El espectro de referencias es mayor si se cuenta con figuras de filósofos, que no vienen al caso del mosaico de la calle Sagasta, aun contándose con un

En fin, las dos figuras que escoltan a Belerofonte resultan si cabe más confusas: de tratarse de figuras femeninas serían portadoras de diadema; de ser masculinas, llevarían coronas de laurel. Al cabo, el problema radica en que, en casi todos los casos, la imagen procede del boceto de Mariano de Albo, toda vez que la destrucción del mosaico afectó sobre todo a su parte central con un daño especial a todas las figuras representadas.

¹⁷ Francesco Sirano, “L’attore re”, en Rosso pompeiano. *La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei* (M. L. Nava, R. Paris y R. Friggeri (ed.), Milano: Electa, 2008): 87.

¹⁸ Sobre la composición concreta de literato y musa, cf. María Pilar San Nicolás Pedraz, “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas”, 483.

¹⁹ Un completo repaso sobre la figura de Menandro y su obra a través de los mosaicos se puede encontrar en el excelente trabajo de Kathryn Gutzwiller & Ömer Çelik, “New Menander Mosaics from Antioch”, *American Journal of Archaeology*, 116 (2012): 573-623. <https://www.jstor.org/stable/10.3764/aja.116.4.0573>.

²⁰ María Luz Neira Jiménez, “Cultura escrita e iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana”, *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4 (2003-2004): 85-132.

²¹ Blanco Freijeiro, *Mosaicos romanos de Hispania II. Mosaicos romanos de Mérida*, 32. En ocasiones se plantea la posibilidad de que, además de las citadas, una de las figuras pudiera ser la de Tales de Mileto; en este sentido, María Pilar San Nicolás Pedraz, “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas”, 483. También Janine Lancha, *Mosaïque et culture dans l’Occident romain (1er-Ve s.)*, 213-218.

²² No obstante, la figura de la musa en Virgilio resulta más compleja más allá de lo que se descubre en el mosaico tunecino, según se puede comprobar en las observaciones que hace al respecto Emmanuelle Raymond-Dufouleur, “Virgile, la mémoire et les Muses: l’innovation derrière la tradition”, *Interferences. Ars Scribendi*, 9 (2016) = <https://journals.openedition.org/interferences/5733>.

²³ En el entorno próximo a Mérida, en Pueblonuevo del Guadiana, apareció otro pavimento órfico, actualmente en el Museo Arqueológico de Badajoz, conocido como Mosaico de la Villa Romana de Pesquero, Beatriz Griño Frontera & Guillermo Kurtz Schaefer, “Una sugerencia de interpretación sobre la villa de Pesquero (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz)”, *Anas*, 29-30 (2016-2017): 117-124.

espléndido mosaico en Mérida dedicado a los siete sabios²⁴.

El medallón central, además de la musa –Calíope, más que probablemente en virtud de sus rasgos iconográficos²⁵–, se caracteriza en realidad por presentarse como una figura sentada con mirada descendente que porta dos elementos, una máscara y un cayado, como motivos iconográficos al que se puede añadir, en tercer lugar, una cabritilla junto a él, adyacente a su asiento (si no es parte del asiento en sí, confundidos los trazos con los del animal). Desde una perspectiva iconográfica, ciertamente, la figura se enfoca en un sentido bucólico, si bien ello no desdice una inspiración mitológica, según se verá

en el próximo epígrafe. No obstante, la composición no deja de evocar la figura del pastor troyano Paris y célebre su juicio en un pavimento como el conocido como “Mosaico de los Amores” aparecido en Cástulo (Jaén)²⁶. Ahora bien, aunque no puede tratarse del conocido juez troyano pues, de un lado, le falta el gorro frigio y, de otro, le sobra la coronación con laurel, existen elementos formales (la manzana que ocupa el lugar de la máscara y el gesto dubitante) como de fondo (la elección de un vencedor en el marco de una competición) que aproxima sendas propuestas musivas, con la coincidencia añadida del cayado invertido (figs. 5, 6 y 7).



Figuras 5, 6 y 7: Fuentes: [https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano]); Guadalupe López Monteagudo, “El mosaico de los Amores de Cástulo”, *Siete Esquinas-Centro de Estudios Linarenses*, 6 (2014): 117-126; y https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/actualidad/-/asset_publisher/ZVX01wd7N39N/content/mi-pieza-favor-18.

También desde una perspectiva mitológica tanto la cabra –o, en su caso, su piel en calidad de vestimenta– como el cayado constituyen atributos iconográficos de la figura de un ciclope como Polifemo (dedicado a labores pastoriles y protagonista de dos relatos, referidos a su percance con Odiseo, que le cegó, y a sus amores con la nereida Galatea) o un sátiro (o sileno, de participar en el cortejo de Dionisio), aunque en tal caso portaría pezuñas, además de otros posibles motivos icónicos. En lo referido a Polifemo, este, además, se dedicaba al arte musical, motivo que atrajo a su figura

a la nereida hasta que, según relato de Ovidio (*Ov. Met.* 13.740-900), ella se enamoró del también pastor Acis, quien será asesinado por el ciclope²⁷. Ahora bien, ni la figura del medallón posee un único ojo ni aparece semidesnudo o vestido con pieles, sino con un manto o *hymation*, lo cual aleja la opción mitológica.

Pero la figura del medallón posee también una máscara que, inevitablemente, remite a una esfera teatral. A este respecto, la piel de cabra como indumentaria sí caracteriza un género teatral como es el denominado “drama satírico”²⁸. La nobleza del personaje retratado

²⁸ Acerca del drama satírico, el estudio de conjunto más completo y reciente es el de Andreas Antonopoulos, Menelaos Christopoulos, George William & Mallory Harrison, *Reconstructing Satyr Drama. Mythos – Eikon – Poiesis* (Berlín-Boston: De Gruyter, 2021).

²⁴ Guadalupe López Monteagudo & María Pilar San Nicolás Pedraz, “Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos”, en *L’Africa Romana. Atti del XII Convegno di Studio* (Sassari: Università degli Studi di Sassari, 1996): 71-110 [91].

²⁵ Erato, según otras interpretaciones, según se aprecia, por ejemplo, en María Pilar San Nicolás Pedraz, “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas”, 483.

²⁶ Guadalupe López Monteagudo, “El mosaico de los Amores de Cástulo”, *Siete Esquinas-Centro de Estudios Linarenses*, 6 (2014): 117-126; María Luz Neira Jiménez, “Written and visual Culture about the Mosaic of Castulo: The Influence of Lucian’s Work”, *Journal of Mosaic Research*, 8 (2015): 61-79.

²⁷ De hecho, un fresco pompeyano recoge el momento previo a la aparición de la figura del pastor Acis, donde el ciclope aparece con los dos motivos objeto de consideración: la cabra y el cayado, el cual, además, se presenta invertido. Se trata del fresco conocido como “Polifemo y Galatea” de la Casa del Sacerdote, en Pompeya (actualmente en Museo Archeologico Nazionale di Napoli). Los motivos también están presentes en el fresco homónimo del Metropolitan Museum of Art (New York, USA), procedente de Villa Boscoreale.

en el pavimento no se vería menoscabada por usar pieles, aunque su vínculo con esa realidad se mantendría por verse acompañado por un chivo. De hecho, un mosaico pompeyano muestra una escena entre bambalinas, previa a una representación de un drama satírico, donde un coro se está revistiendo con pieles caprinas en tanto un actor se presenta concentrado entre máscaras y con un cayado invertido en sus manos²⁹. Por lo demás, en el boceto de Albo la máscara se caracteriza por dos excrecencias en la zona del mentón que podrían sugerir las dos barbas de chivo que definen el rostro de los sátiros.

De acuerdo con tales reflexiones, en el caso emeritense no importa que no se trate exactamente de un actor, sino de cómo la figura puede simbolizar por sí misma un género como el del drama satírico, que se define de varias formas a lo largo de la historia literaria tanto griega como latina. Aunque este tipo de representación puede estar en los orígenes del arte teatral, es cierto que en el momento clásico de la escena griega aparece como el puente entre la comedia y la tragedia. Ya en época imperial romana, entendida esta *grosso modo*, el apogeo de la pantomima responde, en cierta forma, a una revitalización de los aspectos más escabrosos del drama satírico. No obstante, la clave conceptual procede de la definición de tragedia (en la que, de acuerdo con la teoría clásica, únicamente intervienen dioses y héroes) y de la comedia (donde no aparecen figuras mitológicas). Así, el drama satírico se nutre de una representación a caballo entre la trascendencia de lo mitológico en convivencia con situaciones vulgares y cotidianas, que, paulatinamente, irán derivando hacia el gesto obsceno, que, en el caso del pavimento emeritense, se aprecia en que simultáneamente se muestran nobles motivos mitológicos, como las musas o Belerofonte, junto a escenas cotidianas y ridículas en la cenefa nilótica. El motivo de las *nikés* aporta un elemento más al contraste entre lo sublime y lo mediocre, con triunfo de lo excelso.

Así, el centro del mosaico presenta en primer plano una figura en actitud concentrada, con la cabeza levemente ladeada hacia la izquierda, con una mano sobre el vientre sujetando un cayado invertido que se apoya en el suelo y en la otra mano con el brazo extendido sostiene una máscara satírica. Existe cierta disposición melancólica en una figura que parece estar reflexionando sobre el proceso de transformación inherente sea a una representación teatral sea referida al proceso de creación literaria. Por lo demás, la figura aparta la mirada de la máscara –afortunadamente se conservan las teselas del gesto y no solamente el dibujo– al tiempo que rinde su cayado al ponerlo hacia abajo.

En síntesis, desde una perspectiva iconográfica, la figura central del mosaico responde a la interrelación de varios motivos: – la hibridación de perspectivas cotidianas y suprahumanas, – la reflexión sobre la creación literaria y, en fin, – la controversia sobre los límites de dicha creación. De esta manera, es posible la convivencia de lo cómico presente en la cenefa nilótica y lo celeste representado en las musas, las estaciones del año y las *nikés*. En segundo lugar, la figura

responde a la de un pensador que medita acerca del proceso creativo en un entorno donde su pensamiento denota la función del lugar al que va destinado el pavimento, hacia el que dirige su mirada. En fin, el escritor no puede esquivar a la musa que le acompaña tras él, como su trasfondo, pues rivalizaría con ella y se haría acreedor de una transgresión propia de una actitud de *hybris*. De hecho, la suplantación de la divinidad constituye una de las formas de impiedad más denostadas y, por ende, castigadas en la cultura grecolatina. Así, la actitud meditativa de la figura central implica una toma de conciencia al respecto de la creación y sus límites humanos.

3. La idea de victoria como *leitmotiv* y su relación con pasajes ovidianos

¿Cómo se plasma la diégesis de esta clave hermenéutica en el medallón central? El valor del mosaico de la calle Sagasta desde el momento de su descubrimiento puede radicar en que, de manera sutil ciertamente, transmite una lectura más profunda que la que delata la aglomeración de motivos decorativos y la forma técnica (que es elaborada, aunque no llega al refinamiento de otras manifestaciones musivas); también una lectura que va más allá de que se trate de una *sui generis* exaltación de la poesía. De alguna manera, según hemos apuntado, la figura central podría encontrarse meditando acerca del propio mosaico –además de hacerlo a partir del molde del drama satírico– y ello deviene para nosotros clave de su originalidad e incluso del hecho de que se firme de una manera relevante por parte de sus artífices, hipotéticamente conscientes de la profundidad de su lectura. Y es que su trabajo superaría lo exclusivamente técnico o formal y habría exigido de parte de los mosaístas un esfuerzo de reflexión sobre el contenido. Por esa razón, la anónima figura central aparecería laureada en homenaje a las fuentes de la figuración que aparece plasmada en las teselas.

La bicromía blanco/negro junto a tonos terrosos responde a una opción estilística que no es extraña en la tradición musiva. No se trata del mero abaratamiento del proceso de diseño e instalación del pavimento, sino que se inscribe en la disposición del arte cerámico de figuras negras o de negativos (colores invertidos). No obstante lo anterior, en el mosaico emeritense existe una banda en color: se trata de los motivos relativos a Belerofonte y la fuente Hipocrene: los restos conservados desvelan una riqueza tonal mucho más amplia que la de las teselas de tonos terrosos combinadas con las bicolores. El resultado original debía ser impactante, al destacar de manera tan elocuente un elemento cuantitativamente menor en el conjunto de medidas del mosaico y de mostrarlo enmarcado³⁰.

Ahora bien, el sentido de esa banda guarda íntima relación con los demás motivos del mosaico pues en sus laterales aparece al menos una musa, al tiempo que forma geometría con los llamados temas nilóticos. Entre tales motivos las *nikés* se justifican por la existencia de una contienda, según hemos anticipado ya en un epígrafe precedente. Se trata de *nikés* llamativas por

²⁹ Se trata del célebre Mosaico del Corego y los Actores, procedente de la Casa del Poeta Trágico y actualmente en el Museo Archeologico Nazionale di Napoli (número de inventario 9986).

³⁰ El mito de Belerofonte y la Quimera es objeto de otro mosaico emeritense, aparecido en 1983 en la Avda. de Extremadura, según José María Álvarez Martínez, “El mito de Belerofonte en un mosaico emeritense. Observaciones sobre este tipo de representaciones”, en *Miscel.lània Arqueològica à Josep Recasens* (Tarragona: Edicions El Mèdol, 1992): 19-24.

tener las alas extendidas, en posición o de estar volando o de posarse prácticamente en vertical con el fin de otorgar coronas y ramos a las cuatro parejas de musas que rodean el medallón central. En la tradición mitológica y, sobre todo, en las *Metamorfosis* de Ovidio, las musas vencen en una competición contra las Piérides, que les habían desafiado como mejores inspiradoras de las artes que las hijas de Zeus y Mnemosyne, en una controversia que, al cabo, guarda también íntima relación con el tema del medallón central.

Según relata Ovidio (*Ov. Met.* 5.294-317 y 5.662-672)³¹, las Piérides acusan a las Musas de engañar a sus devotos y para demostrarlo les retan, dado que se consideran superiores tanto por su disposición y fama como por su desempeño y vocación, es decir, por la forma y el fondo de su canto. Las Piérides proponen como jueces de la lid a las ninfas. En el duelo que establecen contra las musas, su canto destaca el triunfo de los rivales olímpicos en una Gigantomaquia y la persecución de Tífoeo –o Tifón– a Júpiter, con el fin implícito de resucitar a los Titanes³². De acuerdo con el canto de las Piérides, los Olímpicos derrotados se refugian a las orillas del Nilo, camuflados en animales y deidades egipcias. Su composición se presenta pues como una loa a Tífoeo, ante quien se muestran devotas sirvientas. Por lo demás, la expulsión de los olímpicos implica que se pierde el orden universal y los propios dioses son víctimas del dominio del caos propio de los titanes sobre el cosmos encarnado en la estirpe de Júpiter y, de acuerdo siempre con el canto de las Piérides, los dioses son transformados en animales. Frente a estas, según el relato de Ovidio, la musa Calíope será la encargada de resaltar el fracaso de Tífoeo y el retorno a un orden que ejemplifica de forma extensa con la historia de Ceres y Proserpina o, en otras palabras, a la sucesión de los ciclos del año en coincidencia con las fases de la cosecha (de ahí la iconografía de las estaciones en el pavimento). El afán de victoria de las Piérides, que son humanas, constituye una impiedad y serán castigadas no sólo por ser vencidas (al cabo, su poema deriva en una amenaza de la incoherencia

y la anarquía), sino porque como recompensa habían reclamado la fuente Hipocrene, un manantial que se considera sagrado. La condena supondrá su transformación en urracas blanquinegras de grito desafinado.

El relato de Ovidio contiene aspectos de enorme relieve si se superponen sobre el mosaico de Mérida: la cenefa exterior se puebla de escenas extravagantes, propias del caos, excepción hecha de la banda en color; de hecho, el dominio bicolor del conjunto del mosaico responde al propio plumaje de las urracas. Dentro del mosaico las distintas musas son declaradas vencedoras por las *nikés*, al tiempo que se impone el orden cósmico, plasmado en la sucesión ordenada de las estaciones del año, que favorece desde la siembra a la cosecha y, por ende, la vida humana; es Calíope la musa encargada de dar esta réplica.

En este contexto, ¿cómo plasmar la victoria de las Musas? Precisamente con la leyenda acerca de la fuente Hipocrene, manantial de las Musas que hizo brotar en el monte Helicón el caballo alado Pegaso, domado por el héroe Belerofonte y gracias al que pudo vencer a la Quimera. La iconografía del manantial como una tinaja que brota entre las rocas es precisa a este respecto. Además, se trata de la fuente que reclaman las impías Piérides y en el propio texto de Ovidio (*Ov. Met.* 5.258-263) una de las Musas, Urania, es la que muestra el manantío a Palas Atenea, que se acerca a conocer sus aguas. Ello sucede poco antes del relato referido a las Piérides, cuyo anhelo expreso, según se ha establecido como recompensa del reto contra las musas, es apropiarse de Hipocrene. En efecto, la iconografía de Palas sería apreciable en la parte derecha de la banda en color donde aparecen los motivos asociados a la fuente, como figura femenina portadora de una rodela o pequeño escudo y de una especie de báculo en espiral de carácter esquemático, que puede ser al tiempo un casco simplificado³³, una lanza adornada o una serpiente, todos ellos atributos de Atenea (fig. 8), además de que su gesto denota un movimiento de desplazamiento hacia el marco en el que se muestran los motivos relacionados con Belerofonte y Pegaso.



Figura 8. Fuente: [https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Anthus&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano]).

³¹ El texto latino de referencia actual es el editado por William S. Anderson, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses* (Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1991). Son varias las traducciones al español de la obra ovidiana, todas ellas de mérito; en virtud de la edición y comentarios que acompañan al texto, resulta de interés la de Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, *Ovidio. Metamorfosis* (Madrid: Cátedra, 2003).

³² Según la sopesada descripción de Antonio Ruiz de Elvira Prieto, *Mitología Clásica* (Madrid: Gredos, 2015): 56-57.

³³ Casco que la diosa llevaría en la mano, dado que su cabeza estaría adornada con el laurel propio de su tutela del conocimiento y la sabiduría. Ver en nota precedente las dificultades iconográficas relativas a los adornos en la cabeza en las distintas figuras del pavimento.

A la izquierda del recuadro sobre Belerofonte se descubre a Urania (musa inevitablemente repetida en el conjunto del mosaico por exigencia del propio relato), reconocible en esta ocasión por el globo celeste, al que apunta con un puntero, de manera semejante a como aparece la misma musa en el semicírculo del cuadro central del pavimento. Al cabo, la victoria de las Musas se plasma en la preservación de la fuente que canta en sus versos Ovidio, a la vez que se pone énfasis en que se trata de su manantial primordial. La sucesión de iconos constituye casi una lectura jeroglífica, de pictograma en pictograma (Quimera, caballo, guerrero, fuente) dentro del contexto nilótico hasta desembocar en el tema de la fuente de las Musas. Por lo demás, todas las figuras de la cenefa no nilótica replican la dirección de la mirada de escritor y musa presentes en el medallón central.

En fin, la historia de las Piérides constituye también una reflexión sobre la creación artística: la literatura confirma el orden y el ritmo de la naturaleza y también de la relación entre seres humanos y deidades.

4. El mosaico de la Travesía emeritense Pedro María Plano como paralelo en torno al tándem *hybris/niké*

Aunque Ovidio como creador literario carezca de iconografía en la Antigüedad que permita su reconocimiento (acaso en virtud de su peripecia biográfica, condenado al exilio por motivos poco precisos, entre los que no faltan razones de índole política; de todas formas, también carece de identificación iconográfica el bucólico Teócrito, según hemos indicado antes, acaso debido a la tendencia a confundir autor y género), sus *Metamorfosis*, de indudable éxito, no sólo enriquecen los iconos tradicionales de los mitos clásicos, sino que aportan nuevos motivos, caso de los detalles de la forma en que Apolo asalta a Dafne o Píramo descubre la capa de su amada Tisbe, con un tratamiento que previamente no existía, por señalar un par de significativos ejemplos que también encontramos plasmados en los pavimentos, o, como conjunto de varios motivos, con obras de enorme relieve como, entre otros, el denominado Mosaico de Las Metamorfosis en Carranque (Toledo) o el encuentro de Polifemo y Galatea en un conocido mosaico depositado en los Reales Alcázares de Córdoba³⁴. De ahí la pertinencia de la cuestión acerca de si es factible en el arte musivo un análisis de las obras a partir de la impronta textual ovidiana. La ciudad de Mérida, con el mosaico conocido como El rapto de Europa permite, a pesar de su sencillez, una respuesta positiva³⁵.

Pero es que, además, en el año 1983, en la calle Travesía Pedro María Plano, cercana al mismo Museo, apareció un pavimento musivo cuyo elemento más significativo en un conjunto muy dañado es un medallón órfico, lo que provoca que sea conocido como Mosaico de Orfeo³⁶ (fig. 9).

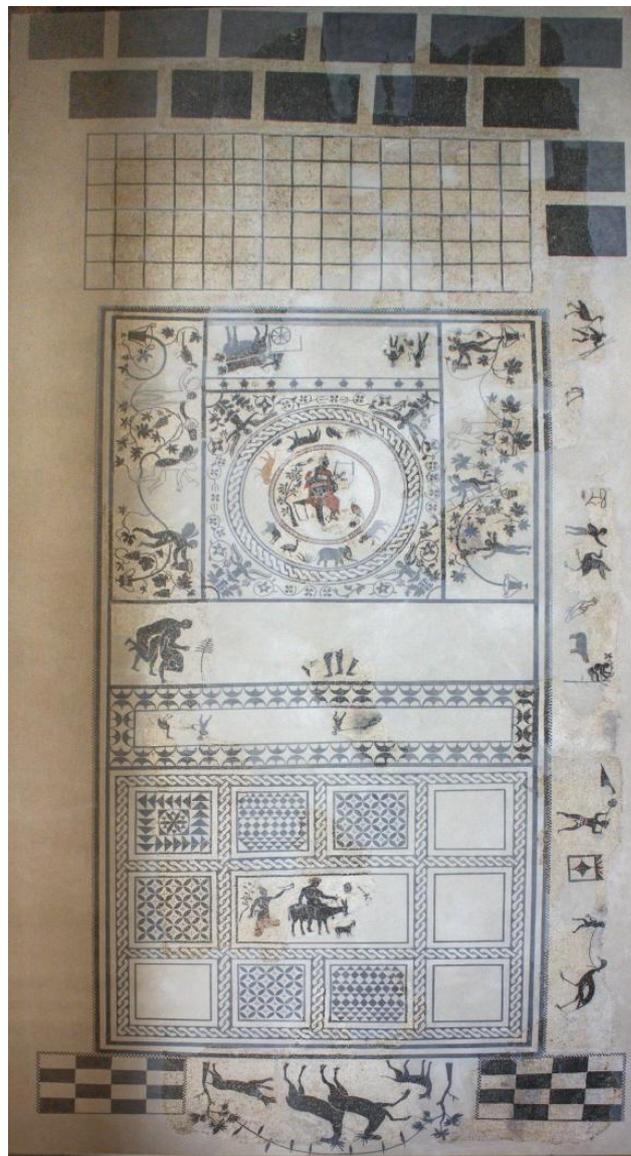


Figura 9. Fuente: [https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNAR&txtSimpleSearch=Mosaico%20con%20escena%20de%20palestra&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNAR&txtSimpleSearch=Mosaico%20con%20escena%20de%20palestra&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNAR%7C&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano]).

³⁴ Sobre la mitología en los pavimentos y sobre la trascendencia de, entre otros autores clásicos, el poeta Ovidio, José María Blázquez Martínez, Guadalupe López Monteagudo, María Luz Neira Jiménez & María Pilar San Nicolás Pedraz, "La mitología en los mosaicos hispano-romanos", *Archivo Español de Arqueología*, 153-154 (1986): 101-162; María Pilar San Nicolás Pedraz, "Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua", *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua*, 17-18 (2004-2005): 301-333; María Luz Neira Jiménez (ed.), *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos* (Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle, 2012); o Guadalupe López Monteagudo, "Reflexiones sobre los mosaicos cordobeses", *Antiquitas*, 30 (2018): 89-114 [102-104]; además del estudio de María Luz Neira Jiménez, "Written and visual Culture about the Mosaic of Castulo: The Influence of Lucian's Work", antes citado.

³⁵ José María Álvarez Martínez, "Algunas observaciones sobre las producciones musivas emeritenses", *Anas* 35 (2022): 333-352 [337-338]; y, en concreto sobre Júpiter, Sebastián Vargas Vázquez, Guadalupe López Monteagudo & María Pilar San Nicolás Pedraz, "Consideraciones sobre los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter de la Bética", 95 (2022) = <https://doi.org/10.3989/aespa.095.022.09>.

³⁶ Las imágenes del mosaico pueden consultarse en [https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Mosaico%20de%20Orfeo%20y%20los%20animales&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=\[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano\]](https://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Mosaico%20de%20Orfeo%20y%20los%20animales&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNAR&MuseumsRolSearch=26&listaMuseos=[Museo%20Nacional%20de%20Arte%20Romano]).

En el citado medallón, en círculo concéntrico los animales acuden al canto del poeta mítico, conforme a un recurso iconográfico de amplia repercusión³⁷. Se trata de un tema muy conocido en la musivaria grecorromana, cuyo desglose resultaría ahora excesivamente prolijo. El motivo procede de dos versos ovidianos (Ov. *Met.* 10.143-144), que describen al vate sentado en una roca en medio de un bosque portando gorro frigio y una lira, además de estar rodeado de animales. Ahora bien, el mosaico emeritense coincide con el de la victoria de las musas en su carácter predominantemente bicrómico y, además, alberga restos de otras escenas entre las que se cuentan motivos nilóticos y una *niké*. Si ya de por sí resulta complejo articular una lectura de conjunto sobre el mosaico de la calle Sagasta, aun contando con dibujos completos, más aún lo es con este mosaico de Orfeo del que no existe una idea de totalidad, sino fragmentos de escenas, entre los que incluso se descubren posibles contenidos eróticos y una procesión báquica. La repetición de motivos entre sendos mosaicos –lo nilótico, la victoria y el medallón de temática literaria– refuerzan la lectura ovidiana más allá de la iconografía de Orfeo, aunque, ciertamente, comparar ambas propuestas lleva implícito el hecho de relacionar sendos mosaicos, sea por proximidad en el tiempo, sea por el propio taller encargado de su ejecución.

¿Es factible la interpretación ovidiana? Sí, a pesar de que, ciertamente, en el mosaico no hay ningún elemento que invite a pensar en el relato de Orfeo y Eurídice, que utiliza Ovidio como cierre del mito con la muerte de Orfeo que, finalmente, se reencuentra con su amada, pero sí que implique a la figura de Midas, quien estaba iniciado en los misterios órficos, en una propuesta que nuevamente, como en el caso de las Piérides, funciona como advertencia³⁸.

En realidad, tal como se conserva, el mosaico se muestra como las dos páginas de un libro abierto. En la primera se presenta el motivo de Orfeo rodeado de una cenefa de animales, según un programa figurativo que se ajusta a los versos ovidianos donde se relata el proceder del vate mítico antes de su muerte y desmembramiento (no en vano acaso aparezca una cabeza flotando a los pies de la figura como si se tratara de su testa decapitada en el río Hebro, salvo por el detalle del escorpión que está a su lado, que invitaría más bien a pensar en Eurídice, pero en una posición extraña pues aparece en la parte inferior,

salvo que se considere que se encuentra en el inframundo, además de que no fue picada por un escorpión, sino por una serpiente); también aparece el personaje acompañado de *nikés* y, en un círculo más exterior, rodeado de dos cenefas laterales de vides cosechadas por Eroles³⁹. En la segunda especie de página se muestra un *thiasos* en el que Baco aparece montado sobre un burrito precedido de un sátiro, de acuerdo también con versos ovidianos (Ov. *Ars* 1.543-548 y Ov. *Met.* 4.27), relativos en esta ocasión a la impiedad de las Minieides o Miniades, las tres hijas del rey de Orcómeno en Beocia, que no reconocían el origen divino del dios, y a las que mujeres Bacantes, devotas de la deidad del vino, responden con un himno que lo celebra (Ov. *Met.* 4.1-30).

¿Cuál es el enlace de sendos temas, de sendas páginas? Orfeo rodeado de pámpanos constituye una ornamentación poco habitual en la representación del personaje, pues las vides constituyen el atributo precisamente de Baco. Por lo demás, Orfeo termina su vida despedazado a manos de Bacantes tracias como castigo a su castidad tras la muerte de Eurídice o, en otras palabras, a su repudio del contacto femenino. No obstante, su papel se presenta bajo la advocación iconográfica de la *niké* o victoria (fig. 8). La investigación reciente ha descubierto la secreta relación existente entre lo órfico y lo dionisiaco, entre los misterios que encarnan ambas percepciones del mundo⁴⁰. Se trata de una relación donde ocupa un papel relevante la figura de los titanes, concebidos como los auténticos creadores del linaje humano. En este contexto lo nilótico adquiere un sentido concomitante con lo apreciado a propósito de la cenefa del pavimento de la calle Sagasta, como ejemplo de lo que encarnaría la negación impía de las deidades olímpicas, entre las que, aunque sea de forma *sui generis*, se cuenta Baco.

En lo que se refiere en concreto a Baco, que aparece sobre un asno y junto al que flota una especie de pequeño *tympanum* o pandereta, la composición responde a un contenido iconográfico poco habitual⁴¹, tratándose de un tema también de inspiración ovidiana, si bien aplicado a Sileno, según hemos señalado ya. No obstante, la simbiosis entre Sileno y Baco que se hace en el pavimento emeritense posee una doble implicación, órfica, de un lado, y, de otro, dionisiaca.

Por otra parte, entre las escenas descritas existe otro tema compartido entre los mosaicos emeritenses

³⁷ José María Álvarez Martínez, “La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana”, *Revista de Estudios Extremeños*, 73 (2017): 2459-2478.

³⁸ En efecto, según Ovidio (Ov. *Met.* 11.85-179), tras la muerte de Orfeo, un Baco contrariado por haber perdido a su cantor busca a Sileno, su sátiro preferido, quien lo había criado, pero este se encuentra en aquellos momentos bajo la custodia del rey Midas, que lo agasaja con banquetes y se lo devuelve al dios. Baco agradecido le concede un don, pero Midas lo utiliza para saciar una codicia que se vuelve contra sí mismo. Con el tiempo, la condena se amortigua y Midas es convocado como juez en la disputa de Apolo y Marsias, fallando en favor del segundo y provocando así el castigo del dios, que lo convierte parcialmente en asno. Pero en la iconografía órfica referida a los animales Orfeo aún no ha muerto, ni Midas se muestra metamorfoseado completamente en asno (y es que solamente aparecen orejas de burro en el mosaico objeto de análisis).

³⁹ Resulta llamativa la coincidencia de que existan también motivos dionisiacos en uno de los mosaicos de la Villa Romana de Pesquero, conocido como Mosaico de la sala octogonal; se trata de un enclave que ya hemos citado a propósito de un pavimento órfico en otra dependencia próxima: Beatriz Griñó Frontera & Guillermo Kurtz Schaefer, “Una sugerencia de interpretación sobre la villa de Pesquero (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz)”, 119.

⁴⁰ Alberto Bernabé Pajares, “El mito órfico de Dionisos y los Titanes”, en *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*, edd. Alberto Bernabé & Francesc Casadesús (Madrid: Akal, 2008): 591-608 [591-592].

⁴¹ Conforme se descubre en mosaicos de Pompeya (Casa de Paquius Proculus), en otro de El-Jem (Casa de la Procesión Dionisiaca), en Túnez, e incluso en Inglaterra (Corinium Museum, Cirencester) además de en entornos más cercanos como Coimbra y Écija. A este último respecto es de interés el estudio de Sergio García-Dils de la Vega, Pedro Sáez Fernández & Salvador Ordóñez Agulla, “Motivo iconográfico excepcional en un mosaico báquico de Astigi (Écija, Sevilla)”, *Habis*, 36 (2005): 389-406.

objeto de consideración. Orfeo ocupa el lugar central del medallón como sucede con el poeta que reflexiona en el mosaico de la calle Sagasta. Así, el tema de la *hybris* que afecta a Orfeo y por la que es despedazado, se encuentra también, según hemos apuntado ya, en las Miniades, que rechazan impiamente la divinidad de Baco, cuyos orígenes están también asociados al desmembramiento corporal. Miniades y Piérides aparecen como la misma cara de una moneda cuya otra cara viene marcada por la divinidad. Conforme se ha indicado con anterioridad, es precisamente en el himno dionisiaco con el que, según el texto de Ovidio, se conjura la impiedad de las hijas del rey Minias donde aparece la estampa de Sileno y el burrito.

Se trata de un número llamativamente amplio de elementos concomitantes, tanto en lo que se refiere a la técnica musiva, a la composición figurativa y a su hermenéutica, que permite relacionar los dos mosaicos entre sí al tiempo que descubre una forma de lectura inspirada en Ovidio que confiere unidad a la obra. La reflexión sobre la creación se muestra como una pugna entre orden y caos, entre piedad religiosa y *hybris* o, en fin, entre inspiración y resultado final. Al cabo, la iconografía permite una lectura subterránea que actúa como fusión de motivos en apariencia dispares, que se hilvanan sutilmente con unas claves interpretativas que enriquecen las imágenes.

5. Conclusiones: El pavimento “de intérprete” como tipología musiva

Si se parte de la premisa de cada mosaico constituye un *unicum* justificado tanto por el lugar al que va destinado como por su función (ámbitos a los que se adapta el contenido iconográfico de cada obra), el denominado mosaico nilótico de la calle Sagasta confirma este aserto al ofrecer, además, un sentido singular, como también lo hace el mosaico órfico de la Travesía Pedro María Blanco, a pesar de que en buena medida se presenta como homólogo del primero.

En verdad, el conocimiento de la relación entre quien encarga el mosaico y el artista posee desafortunadamente una base documental no muy amplia⁴². A pesar de las limitaciones, parece clara la convivencia de espacios públicos y privados en la vivienda particular, de forma que zonas de paso o estancias de recepción o solaz mantienen en la esfera particular un reflejo de lo público, de un interior convertido en proyección de la función, el papel o el relieve social del propietario, sin olvidar la tendencia a la reiteración propia de los tópicos musivos y, en general, de cualquier elemento decorativo. A este respecto, la trascendencia y ubicación, con zona de ábside, del mosaico objeto de análisis sugiere un entorno de carácter pedagógico, donde el propietario se revela como alguien ocupado y preocupado por lo cultural. Los artífices por su parte dejan constancia de esta vocación con un trabajo que firman, sean como diseñador (*pictor* o *pictor imaginarius*), como bocetador de las imágenes figurativas y responsable de estructuras geométricas (*pictor parietarius*) e incluso como instalador (*musivarius* o *tessellarius*,

entre otros oficios asociados), o simultaneando las diversas funciones en calidad de dos artífices que, de acuerdo con la lectura que acabamos de mostrar, no solamente conocen los textos literarios, sino que son capaces de plasmar mediante figuras la hermenéutica asociada a estos.

No se trata solamente de una interpretación conceptual, sino que es traducida en la imagen al acudir los creadores del mosaico de Mérida a un cromatismo básicamente bicolor que coincide con el de las urracas o picas en que fueron metamorfoseadas las Piérides en su competición con las Musas. El hecho de que las *nikés* se muestren en actitud aérea o voladora reforzaría esta asociación sin necesidad de que aparezcan las aves propiamente dichas, además de que justificarían la victoria de las Musas. El contraste que ofrece la escena mitológica con sutiles matices cromáticos en la misma cenefa exterior no únicamente podría confirmar esta interpretación, sino que resaltaría las dotes musivas de los creadores del pavimento y su dominio de otras técnicas. El contenido nilótico del resto de la cenefa ofrecería un doble indicio iconográfico: de un lado, la no existencia de motivos icónicos asociados al relato de Ovidio acerca de los dioses olímpicos en correspondencia con los egipcios o durante su supuesta estancia en torno al Nilo y, de otro, el recurso a un imaginario sobre la cultura egipcia en época imperial romana que básicamente y de manera dominante se relaciona con aspectos exóticos y en cierta medida morbosos. En fin, la sucesión ordenada de las estaciones del año serviría de apoyo argumental de la victoria olímpica frente al retorno de los Titanes y el caos en que hubiera derivado la victoria de Tifeo sobre Júpiter. Cabría preguntarse por qué no se recrean imágenes de los dioses olímpicos camuflados. La respuesta negativa se comprende nítidamente en la no existencia de iconografía al respecto más allá de la identificación, que no es lesiva, entre Júpiter y Amón, presente en los clipeos del foro emeritense. Precisamente también por tal motivo se impone aún más la necesidad de hacer legible el mosaico, pues el pavimento en sí mismo incluye de manera programática el papel de un comentarista que explique a la vez que muestre el sentido de las figuras. En fin, incluso dicho comentarista aparece retratado contemplando el mosaico y lo hace en actitud humilde, contrariamente a la *hybris* demostrada por las Piérides en el relato ovidiano, con lo que se cierra la composición de manera anular y señala el compromiso de los artífices con su obra.

En síntesis, todos los motivos indicados (las Piérides, las estaciones, la fuente Hipocrene y su relación con las Musas y con Atenea, etcétera) están presentes en Ovidio. Es más, así también se entiende la fuente literaria ovidiana y su sentido de una *ars* de acuerdo con la cual el poeta se presenta como intermediario de las musas, como su proyección, según plasma el símil de la máscara. De fondo, existe un sutil debate entre la naturaleza y la intervención humana, con el fin de transformar el entorno o, al menos, comprenderlo. La lucha entre *ars* y *natura* se presenta a su vez como facultad propia de los dioses

⁴² Sintetizada hace algún tiempo en el artículo de Manuel Fernando Moreno González, “Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano. Una reflexión”, *Anales de Arqueología Cordobesa*, 6 (1995): 113-143.

olímpicos tras su victoria sobre otras fuerzas de cuanto existe. En cierta manera, la *hybris* se define como desconocimiento de la limitada capacidad humana. Ello es aplicable al artifice literario y al musivo, sutilmente engarzados en el mosaico emeritense. Seleucus y Anthus saben que su obra es importante por su carácter reflexivo sobre el acto de crear: han plasmado literatura a través de imágenes. El carácter bicolor de las urracas toma forma en un pavimento con un recuadro en bellos colores sobre la fuente Hipocrene, nacida de un monte Helicón henchido de arrogancia que desinflama con sus pezuñas el caballo Pegaso.

La necesidad del comentario aparece implícita en una reflexión como la que acabamos de hacer, que nace del mismo pavimento. Se trata de reflexión en el sentido de técnica interpretativa no como concepto escénico o teatral ni hermenéutico, sino como transferencia de códigos desde la imagen hacia la palabra, al igual que previamente desde el texto ovidiano se había mostrado un viaje inverso, desde la palabra hasta la imagen. Ello impone la necesidad de revisar la tipología conceptual de los mosaicos al margen de las tradicionales clasificaciones a partir de sus concreciones estéticas y formales. En efecto, se descubre un tipo de mosaico que es instrumento de *paideia* y permite integrar tradicionales elementos decorativos, caso del calendario de meses o estaciones del año, en los relatos mitológicos. Además, el proceso se aprecia en mosaicos esencialmente urbanos, aunque su función puede ser trasladada a villas de recreo por parte de ciudadanos acomodados, toda vez que su intención es la de establecer un espacio a caballo entre lo privado y lo público, sea como declaración de intenciones socio-ideológicas⁴³, sea como apelación a unas manifestaciones culturales y modos religiosos que, como los paganos, han entrado en decadencia. También como vindicación de unos mosaicos distintos de los que se presentan como meros soportes de otras funciones de invocación a la prosperidad (como la fertilidad asociada a los mosaicos de figuras marinas) o preventivas (caso del perro-custodio o la Medusa frente a las epidemias), entre otros fines⁴⁴.

También el hallazgo del mosaico de la Travesía de Pedro María Blanco en la misma Mérida, a pesar de su carácter incompleto, confirma este modelo de "pavimento de intérprete". Se trata, por consiguiente, de pavimentos asociados a fines culturales, sean literarios en sentido general, teatrales o de círculos filosóficos e incluso de cenáculos de iniciación. Tales mosaicos propugnan enigmas a caballo entre la lógica y el imaginario asociado a esta (de ahí convenciones sobre los ciclos de tiempo y la inspiración como motor de la creatividad), para postular la renuncia como criterio de actuación (de donde procede la importancia que se confiere al castigo de la *hybris*).

Dicha renuncia responde también a un estado mental de época: si los mosaicos se fechan estética y arqueológicamente en torno al siglo IV, el fin de ciclo histórico impone vestigios de un último resplandor acerca de una forma de entender el mundo que está periclitando, pero que no ha perdido su vigencia reflexiva ni su potencia iconográfica, que precisa de comentaristas cuya intervención, paradójica e imprevistamente, enriquece los propios pavimentos.

6. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alvar Ezquerro, Jaime. *Los cultos egipcios en Hispania*. Besançon: ISTA-Institute des Sciences et Techniques de l'Antiquité de l'Université de Franche-Comté, 2012.
- Alvar Ezquerro, Jaime. "Las ciudades del poder en la innovación religiosa: Introducción y difusión de los cultos iniciáticos en Hispania". *Revista de Historiografía* 25 (2016): 385-403.
- Álvarez Martínez, José María. "El mito de Belerofonte en un mosaico emeritense. Observaciones sobre este tipo de representaciones", en *Miscel.lània Arqueològica à Josep Recasens*. Tarragona: Edicions El Mèdol, 1992: 19-24.
- Álvarez Martínez, José María. "Belerofonte y su lucha con la quimera en los mosaicos romanos", en María Luz Neira Jiménez, ed., *Religiosidad, rituales y prácticas mágicas en los mosaicos romanos*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2014: 57-68.
- Álvarez Martínez, José María. "La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana". *Revista de Estudios Extremeños* 73 (2017): 2459-2478.
- Álvarez Martínez, José María. "Algunas observaciones sobre las producciones musivas emeritenses". *Anas* 35 (2022): 333-352.
- Álvarez Martínez, José María, y Nogales Basarrate, Trinidad. "Consideraciones acerca de los mosaicos de Augusta Emerita". *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* 15 (2007): 113-137.
- Álvarez Martínez, José María, y Nogales Basarrate, Trinidad. "Escenas nilóticas en mosaicos emeritenses", en *Os mosaicos romanos nos centros e nas periferias. X Colloquium on Graeco-Roman Mosaics*. Coimbra: Instituto dos Museus e Conservação; Museu Monográfico de Conímbriga, 2011: 203-217.
- Álvarez Morán, Consuelo, e Iglesias Montiel, Rosa María. *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Anderson, William S. P. *Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1991.
- Andreas Antonopoulos, Andreas, Christopoulos, Menelaos, William, George, y Harrison, Mallory.

⁴³ Irene Mañas Romero, "La musivaria de la península ibérica como fuente documental para la historia: Un estado de la cuestión", *Índice histórico español*, 130 (2017): 107-128.

⁴⁴ En efecto, la tipología de los pavimentos es muy variada diacrónica y diatópicamente. La tipología formal hace hincapié en los materiales, pero también en los colores (con obras dicromas y policromas), en el carácter geométrico o figurativo de los mosaicos o con la intercalación ambos; además, se suele distinguir entre diseños efectuados "al compás", con predominio de círculos y semicírculos, frente a otros esquemas compositivos, etcétera, antes de establecer moldes temáticos, muy variados, que abarcan desde motivos vegetales y animales a oficios y aficiones deportivas o cinegéticas, desde cuestiones relativas al hogar hasta otras situaciones de tipo biológico (nacimiento, muerte, enfermedad, etcétera), pero, sobre todo, destacan los temas de inspiración mitológica y literaria, ámbito en el que se inscriben los pavimentos considerados en el presente estudio, los cuales, por ejemplo, también destacan por sus diseños "al compás".

- Reconstructing Satyr Drama. Mythos – Eikon – Poiesis*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2021.
- Bernabé Pajares, Alberto. “El mito órfico de Dionisos y los Titanes”, en Bernabé, Alberto, y Casadesús, Francesc (ed.), *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008: 591-608.
- Blanco Freijeiro, Antonio. *Mosaicos romanos de Hispania II. Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid: CSIC, 1978.
- Blanco Freijeiro, Antonio, y Luzón Nogué, José María. *El mosaico de Neptuno en Itálica*. Sevilla: Patronato del Conjunto Arqueológico de Itálica, 1974.
- Blázquez Martínez, José María. “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica en general”. *Cuadernos Emeritenses* 12 (1996): 39-92.
- Blázquez Martínez, José María, López Monteagudo, Guadalupe, Neira Jiménez, María Luz, y San Nicolás Pedraz, María Pilar. “La mitología en los mosaicos hispano-romanos”. *Archivo Español de Arqueología* 153-154 (1986): 101-162.
- Caballer González, María Jesús. “Un tebeo de la antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba)”. *Faventia* 23 (2001): 111-127.
- García Bellido, Antonio. *Les religions orientales dans l’Espagne romaine*. Leiden: Brill, 1967.
- García-Dils de la Vega, Sergio, Sáez Fernández, Pedro, y Ordóñez Agulla, Salvador. “Motivo iconográfico excepcional en un mosaico báquico de Astigi (Écija, Sevilla)”. *Habis* 36 (2005): 389-406.
- Gómez Pallarés, Joan. *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1997.
- Griñó Frontera, Beatriz, y Kurtz Schaefer, Guillermo. “Una sugerencia de interpretación sobre la villa de Pesquero (Pueblonuevo del Guadiana, Badajoz)”. *Anas* 29-30 (2016-2017): 117-124.
- Gutzwiller, Kathryn, y Çelik, Ömer. “New Menander Mosaics from Antioch”. *American Journal of Archaeology* 116 (2012): 573-623. <https://www.jstor.org/stable/10.3764/aja.116.4.0573>.
- Lancha, Janine. *Mosaïque et culture dans l’Occident romain (1er-Ve s.)*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1997.
- López Monteagudo, Guadalupe. “Nuevos documentos del mosaico emeritense de Opora”. *Anas* 19-20 (2006-2007): 185-222.
- López Monteagudo, Guadalupe. “El mosaico de los Amores de Cástulo”. *Siete Esquinas-Centro de Estudios Linarenses* 6 (2014): 117-126.
- López Monteagudo, Guadalupe. “Reflexiones sobre los mosaicos cordobeses”. *Antiquitas* 30 (2018): 89-114.
- López Monteagudo, Guadalupe, y San Nicolás Pedraz, María Pilar. “Los sabios y la ciencia en los mosaicos romanos”, en *L’Africa Romana. Atti del XII Convegno di Studio*. Sassari: Università degli Studi di Sassari, 1996: 71-110.
- Mañas Romero, Irene. “La musivaria de la península ibérica como fuente documental para la historia: Un estado de la cuestión”. *Índice histórico español* 130 (2017): 107-128.
- Moreno González, Manuel Fernando. “Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano. Una reflexión”. *Anales de Arqueología Cordobesa* 6 (1995): 113-143.
- Neira Jiménez, María Luz. “Cultura escrita e iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana”. *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita* 3-4 (2003-2004): 85-132.
- Neira Jiménez, María Luz (ed.). *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos*. Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle, 2012.
- Neira Jiménez, María Luz. “Written and visual Culture about the Mosaic of Castulo: The Influence of Lucian’s Work”. *Journal of Mosaic Research* 8 (2015): 61-79.
- Raymond-Dufouleur, Emmanuelle. “Virgile, la mémoire et les Muses: l’innovation derrière la tradition”. *Interferences. Ars Scribendi* 9 (2016) = <https://journals.openedition.org/interferences/5733>.
- Ruiz de Elvira Prieto, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos, 2015.
- Salas Álvarez, Jesús, y Durán Cabello, Rosalía María. “La arqueología emeritense durante la regencia de María Cristina: los hallazgos musivos de la denominada Casa del Mithreo”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 39 (2020): 187-204.
- San Nicolás Pedraz, María Pilar. “Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua”. *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua* 17-18 (2004-2005): 301-333.
- San Nicolás Pedraz, María Pilar. “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de musas”. *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua* 24 (2011): 471-490.
- Sirano, Francesco. “L’attore re”, en Nava, M. L. Paris, R. y Friggeri, R. (ed.), *Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei*. Milano: Electa, 2008: 87.
- Uscatescu, Alexandra. “Visual Culture and Paideia: The Triumph of the Theatre revisiting the late antique Mosaic of Noheda”. *Antiquité Tardive* 21 (2013): 375-400.
- Vargas Vázquez, Sebastián, López Monteagudo, Guadalupe, y San Nicolás Pedraz, María Pilar. “Consideraciones sobre los mosaicos de las Metamorfosis de Zeus/Júpiter de la Bética”. *Archivo Español de Arqueología* 95 (2022) = <https://doi.org/10.3989/aespa.095.022.09>.
- Versluys, Miguel John. *Aegyptiaca romana. Nilotic scenes and the Roman Wiews of Egypt*. Leyden: Brill, 2002.
- Volcan, Eleonora. “Apotropaic Suggestions along the Nile: The representation of the pygmies with sticks in Roman iconography”. *Human Review. International Humanities Review / Revista Internacional De Humanidades* 8 (2019): 53-60 = <https://doi.org/10.37467/gka-revhuman.v8.1979>.
- Volcan, Eleonora. “Entre la utopía y la alteridad. Algunas reflexiones sobre la elaboración y la definición de los Picta Nilotica Romana”. *Eviterna* 12 (2022): 122-138 = <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi12.14953>.