

El mosaico de las Estaciones de la Casa de Hilas, en Itálica

Nueva interpretación iconográfica

Francesc-Josep de Rueda Roigé
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUMEN

Tras referir el contexto y las circunstancias por las que pasó la denominada Casa de Hilas en Itálica, se analiza el mosaico que pavimenta el triclinio de menores dimensiones. Se comenta cada una de las hipótesis formuladas hasta el momento en relación con la efigie que centra el tapiz (Flora, Baco, Tellus) y se propone una nueva interpretación iconográfica, consistente en su identificación con Annus o Annus-Aiôn, planteándose también la posibilidad de una mala comprensión por parte de los mosaístas de los modelos empleados para dos de las imágenes representadas.

Palabras clave:
mosaico, Itálica, antigüedad, iconografía.

ABSTRACT

The Seasons mosaic in the House of Hylas at Itálica. A new iconographic interpretation

After exposing the context and the circumstances undergone by the so-called House of Hylas at Itálica, the mosaic that paves the smaller *triclinium* is analysed. The hypotheses formulated so far regarding the central effigy of the mosaic (Flora, Bacchus, Tellus) are commented. A new iconographic interpretation is proposed, identifying the effigy with Annus or Annus-Aiôn. The possibility is also suggested that there has been a misinterpretation of the models used for two of the represented images.

Key words:
mosaic, Itálica, Antiquity, iconography.

1. APPIANOS, *Iberica*, 38.

2. Para una visión global sobre Itálica, véanse ANTONIO GARCÍA y BELLIDO, *Colonia Aelia Augusta Italica*, Bibliotheca Archaeologica II, Madrid, 1960 (la última edición de esta monografía, la tercera, fue publicada bajo el título *Andalucía Monumental. Itálica*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, núm. 27, Sevilla, 1985); JOSÉ M.^a LUZÓN NOGUÉ, *La Itálica de Adriano*, Colección Arte Hispalense, núm. 9, Sevilla, 1989 (4.^a ed.; ed. original: 1975); JUAN JOSÉ VENTURA MARTÍNEZ, «Introducción a la arqueología de Itálica», *Imp. Caes. Nervae Traianus Aug.* (ed. por Julián González), Sevilla, 1993, p. 205-228, y sobre todo ANTONIO CABALLOS RUFINO, JESÚS MARÍN FATUARTE, JOSÉ MANUEL RODRÍGUEZ HIDALGO, *Itálica arqueológica*, Sevilla, 1999, una estupenda síntesis que recoge las últimas novedades. Aspectos más concretos han sido tratados por diversos investigadores en las obras colectivas *Itálica (Santiponce, Sevilla). Actas de las Primeras Jornadas sobre Excavaciones Arqueológicas en Itálica*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Septiembre 1980, Excavaciones Arqueológicas en España, núm. 121, Madrid, 1982, e *Itálica MMCC. Actas de las Jornadas del 2200 Aniversario de la Fundación de Itálica (Sevilla, 8-11 de noviembre de 1994)* (ed. por A. Caballos y P. León), Sevilla, 1997. Para conocer las vicisitudes históricas por las que pasó esta ciudad bética, interesa ANTONIO CABALLOS RUFINO, *Itálica y los italicenses. Aproximación a su historia*, Sevilla, 1994. Para la abundante epigrafía italicense, véase ALICIA M.^a CANTO y de GREGORIO, *La epigrafía romana de Itálica*, Madrid, 1985 [tesis doctoral]; Julián GONZÁLEZ FERNÁNDEZ,

Corpus de Inscripciones Latinas de Andalucía, vol. II, Sevilla, tomo II, *La Vega (Itálica)*, Sevilla, 1991, y ANTONIO CABALLOS RUFINO, «Nuevas inscripciones italicenses», *Habis*, 24 (1993), p. 287-295. Las fábricas y materiales empleados en la arquitectura italicense han sido analizados en profundidad por Lourdes ROLDÁN GÓMEZ, *Técnicas constructivas romanas en Itálica (Santiponce, Sevilla)*, Monografías de Arquitectura Romana, 2, Madrid, 1993. El Traianeum, templo de época adrianea dedicado a la memoria del divino Trajano, ha sido objeto de un estudio monográfico por parte de Pilar LEÓN ALONSO, *Traianeum de Itálica*, Sevilla, 1988. La misma autora ha abordado el interesantísimo conjunto escultórico descubierto en la ciudad en la obra *Esculturas de Itálica*, Sevilla, 1995. Los vestigios pictóricos han sido estudiados por Lorenzo ABAD CASAL en diversos trabajos: «Pintura romana de Itálica», *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, celebrado en Huelva entre los días 8 y 12 de octubre de 1973, Zaragoza, 1975, p. 883-888 + figs. 1-5; *Pinturas romanas en la provincia de Sevilla*, Arte hispalense, 21, Sevilla, 1979, p. 61-72, 121-123 (fig. 10), 125-127 (fig. 12, fragmentos A, D y E) y 133-143 (figs. 15-20), y *Pintura romana en España*, Alicante, Sevilla, 1982, tomo I, p. 198-243, tomo II, p. 151-180 (figs. 322-407). Varios de los numerosos mosaicos aparecidos en Itálica fueron tratados por ANTONIO BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica (I). Mosaicos conservados en colecciones públicas y particulares de la ciudad de Sevilla*, Corpus de Mosaicos Romanos de España, fasc. II, Madrid, 1978. Respecto a los teselados, también puede mencionarse Mercedes DURÁN PE-

NEDO, *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial*, Barcelona, 1993, p. 25-93 y 478-485 (figs. 2-14), y láms. I-X, donde la autora ofrece una panorámica general sobre los mismos. Otros trabajos más concretos concernientes a los mosaicos italicenses son los realizados por ANTONIO BLANCO FREIJEIRO y JOSÉ M.^a LUZÓN NOGUÉ (*El mosaico de Neptuno en Itálica*, Sevilla, 1974; del segundo de los autores citados debe mencionarse «Mosaico de Tellus en Itálica», *Habis*, 3 —1972—, p. 291-295 y láms. XIX-XX —figs. 1-3—), ALICIA M.^a CANTO y de GREGORIO («El mosaico del nacimiento de Venus de Itálica», *Habis*, 7 —1976—, p. 293-338 y láms. XI-XVIII), SONSOLES CELESTINO («Mosaicos perdidos de Itálica», *Habis*, 8 —1977—, p. 359-383 y láms. XXV-XXVIII), M.^a PILAR SAN NICOLÁS PEDRAZ («Sobre el mosaico perdido de Galatea, Itálica (Sevilla)», *Antigüedad y Cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, VIII, Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad tardía, Murcia, p. 531-540) y M.^a LUZ NEIRA JIMÉNEZ («Mosaico de los tritones de Itálica en el contexto iconográfico del *thiasos* marino en Hispania», *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo. Palencia-Mérida, octubre de 1990* —ed. por C. M. Batalla—, Guadalajara, 1994, p. 359-367), así como los llevados a cabo —dentro de estudios de enjundia mucho más amplios— por JOAN GÓMEZ PALLARÈS (*Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*, Studia Archaeologica, 87, Roma, 1997, p. 126-137 —SE 1-SE 5 y SE 7— y 262-267 —láms. 51-56—) y JANINE LANCHÀ (*Mosaïque et culture dans l'Occi-*

Itálica, a unos nueve kilómetros de Hispalis (Sevilla) y situada en un altozano próximo al antiguo río Baetis (Guadalquivir), constituye hoy día uno de los conjuntos arqueológicos romanos más importantes entre los hispanos conservados, no sólo desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, sino también escultórico y musivo. La que fuera *patria* de los Ulpii y los Aelii, de donde salieron los emperadores Trajano y Adriano, respectivamente, fue fundada por el general Publio Cornelio Escipión tras la victoria que los romanos obtuvieron sobre los cartagineses en el transcurso de la Segunda Guerra Púnica, la denominada batalla de Ilipa (Alcalá del Río, Sevilla), acaecida en el 206 aC. Nacida para acoger a los soldados suyos que intervinieron en la contienda, cuya ascendencia itálica dio nombre a la propia ciudad —tal como nos relata el historiador alejandrino Appianos¹—, y asentada sobre un núcleo de población turdetano, supone la más antigua fundación que los romanos efectuaron dentro de la península Ibérica. Aunque inicialmente fue un simple *vicus civium Romanorum*, se transformó —casi dos siglos después— en *municipium* y, más adelante, en época adrianea, en *colonia*. Fue precisamente bajo Adriano cuando Itálica experimentó una gran ampliación hacia el noroeste. Sabemos que el emperador intervino directamente en la empresa, como lo atestiguan, por ejemplo, las tuberías de plomo selladas con su nombre —IMP(ERATORIS) C(AESARIS) H(ADRIANI) A(UGUSTI)— y los miliarios monumentales emplazados en la vía que contienen la inscripción HADRIANUS AUG(USTUS) FECIT. Si hasta entonces la extensión de la ciudad apenas alcanzaba las catorce hectáreas, con la expansión producida en tiempos de Adriano llegó a tener unas cincuenta y dos hectáreas de superficie, convirtiéndose, pues,

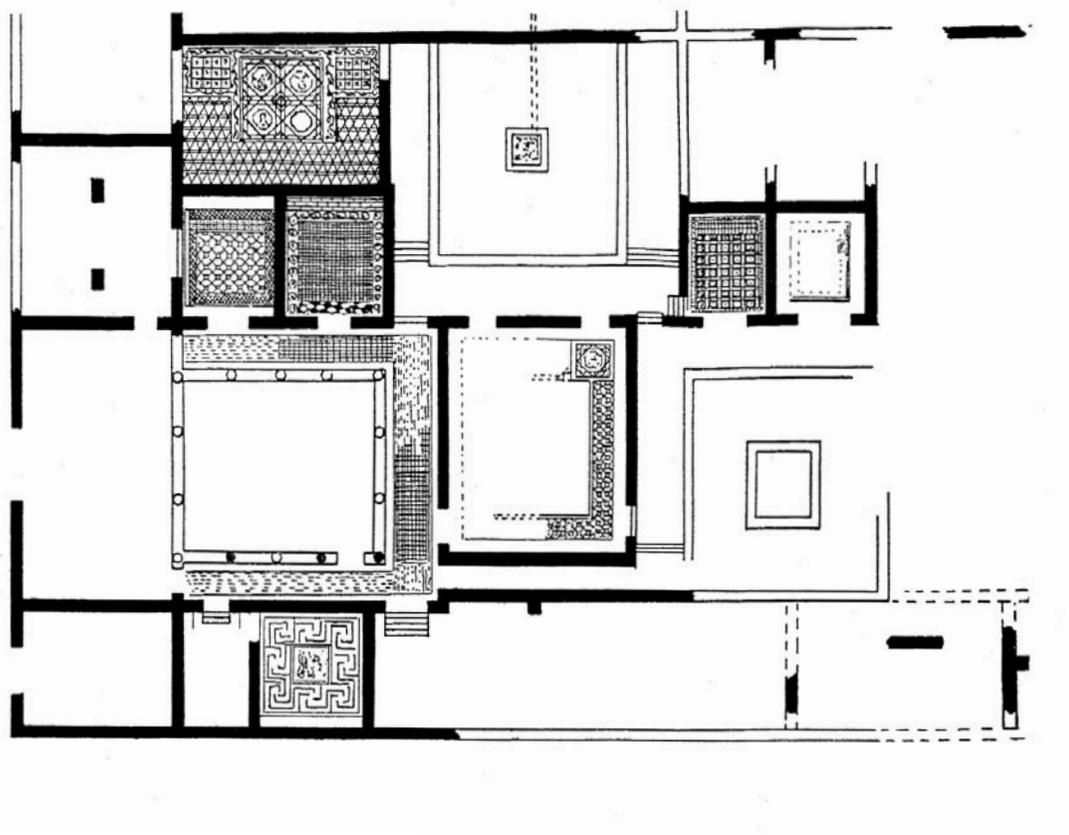


Figura 1.
Plano de la Casa de Hilas (Itálica), con situación de los mosaicos (según A. García y Bellido).

en uno de los centros urbanos más espaciosos de Hispania. Si conocemos todavía muy poco todo lo relativo a la Itálica preadrianea, que de tanto en tanto y por diversas causas asoma por debajo del actual pueblo de Santiponce (su ubicación sobre las ruinas italicenses se produjo, tras su traslado desde otro lugar, a principios del siglo XVII), los datos que poseemos en relación con la ampliación de la ciudad en época adrianea son cada vez más esclarecedores y reveladores de la magnificencia que ostentó. Partiendo de unas premisas características de las grandes ciudades helenísticas, que poseían un refinamiento y un lujo por los que Adriano siempre sintió una profunda admiración, se proyectó un barrio de trazado ortogonal, con calles muy anchas y aceras porticadas, a fin de que los peatones pudieran protegerse del sol y la lluvia, provisto de un sistema de abastecimiento y evacuación de aguas perfectamente concebido. Cada *insula* fue, por regla general, ocupada por dos casas, una al este y otra al oeste. Sin embargo, para los edificios públicos se confirieron manzanas completas, que tenían, además, una extensión mayor que el resto. En suma, bajo Adriano se planeó un barrio residencial, diseñado con racionalidad, donde destaca la suntuosidad de algunas de las viviendas allí pro-

yectadas, entre ellas la denominada Casa de Hilas (figura 1)².

Fue en el transcurso de las excavaciones que Demetrio de los Ríos efectuó durante 1872-1874 en Itálica cuando se pusieron al descubierto, entre diversas construcciones, en el entonces llamado cerro de Las Coladas u olivar de Vázquez, dos *cubicula* solados con sendos mosaicos pertenecientes a una misma *domus* romana, la tercera, atendiendo a la relación dada por su excavador, y que con posterioridad vino a denominarse Casa de Hilas, a causa de la representación del rapto de este joven en uno de los pavimentos de la vivienda³. Con el tiempo, ambos tapices debieron quedar cubiertos por tierra, reexcavándose en los años veinte del siglo siguiente. En efecto, en la campaña llevada a cabo por Andrés Parladé, conde de Aguiar, durante 1927-1928 en la misma ciudad, se desenterraron, entre otros vestigios, diversas estructuras y mosaicos pertenecientes a esta *domus*; las excavaciones prosiguieron en este enclave en la siguiente campaña, efectuada en 1929-1930, dirigida igualmente por Andrés Parladé, y se halló, entre otros, el mosaico que es objeto de este trabajo, que denominamos «de las Estaciones» y que pavimenta una estancia triclinar⁴. La casa no se ha exhumado en su

dent romain (Ier-IVe s.), Bibliotheca Archaeologica, 20, Roma, 1997, p. 190-197 —núms. 91-94— y láms. LXXXVII-XCI). Los *opera sectilia* han sido debidamente catalogados por Esther PÉREZ OLMEDO, *Revestimientos de Opus Sectile en la Península Ibérica*, Studia Archaeologica, 84, Valladolid, 1996, p. 155-170 (núms. 109-122), 281-284 (figs. 53-56) y 324-334 (láms. XXXIV. b-XLIV). Para los *signina*, véase Fernando de AMORES CARREDANO, José Manuel RODRÍGUEZ HIDALGO, «Pavimentos de Opus signinum en Itálica», *Habis*, 17 (1986), p. 549-564 y lám. V.

3. Sobre Demetrio de los Ríos, designado como director de las excavaciones de Itálica el 24 de enero de 1860, yacimiento en el que desempeñó una importante labor, véase ahora Fernando FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Las excavaciones de Itálica y Don Demetrio de los Ríos a través de sus escritos*, Córdoba, 1998. El hallazgo de los dos ejemplares aparece reseñado en Demetrio de los Ríos, «Itálica. Últimos descubrimientos de 1874. Artículo II», *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, núm. V (Madrid, 8 de febrero de 1875), p. 83-86, concretamente la página 86 (también se halla recogido en Aurelio GALI LASSALETTA, *Historia de Itálica, municipio y colonia romana. S. Isidro del Campo, sepulcro de Guzmán el Bueno, Santiponce, Sevilla*, Sevilla, 1892, p. 225):

Junto a la precedente, y con puerta a la misma calle, hubiérase podido desenterrar otra casa, de la cual sólo se han descubierto, a última hora, dos habitaciones gemelas, con el pavimento de mosaico casi entero la una, y la otra con la misma especie de suelo, lastimosamente destrozado, razón por la cual sólo ha sido posible conservar el primero, defendido convenientemente por un vallado [transcripción literal].

El hallado en buen estado, decorado con ornamentación geométrica-floral y una bordura con una muralla almenada, aparece reproducido en FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Las excavaciones de Itálica...* (en esta misma nota), p. 201. Del otro se conservan, aún hoy día, parte de las cenefas exteriores, ornadas con motivos geométricos.

4. En relación con las zonas descubiertas en cada una de las campañas, véase Andrés PARLADÉ, *Excavaciones en Itálica. Campañas de 1925 a 1932*, Memorias de la Junta Superior del Tesoro Artístico, Sección de Excavaciones, núm. 127, Madrid, 1934, p. 7-8, 10 y 18-19, láms. IV. A-B, V. A-B y XXIII-XXXI, y planos entre las páginas 16 y 17.

5. A. PARLADÉ (*Excavaciones en Itálica...* —n. 4—, p. 7) indica que «en su centro se ve una cartela con dos tigres, desgraciadamente mutilados». Más adelante (ibídem, p. 19) el autor habla de «cartelas con tigres muy bien dibujados», por lo que es muy probable que fueran varios los paneles ornados con estas imágenes zoomorfas. Así consta, de hecho, en otra publicación anterior de este investigador (se hace referencia a la existencia de «unas cartelas con una pareja de tigres cada una»): *Sevilla (Guía arqueológica de la ciudad y de Itálica)*, IV Congreso Internacional de Arqueología, Barcelona, 1929, p. 14.

6. Véase supra.

7. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 2), p. 30-31 (núm. 6) y 61 (fig. 4), y láms. 17-18; DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 2), p. 60-62 (núm. 8) y lám. V.

8. PARLADÉ, *Sevilla...* (n. 5), p. 14; ÍDEM, *Excavaciones en Itálica...* (n. 4), p. 10 y 19, láms. XXX y XXXI, y planos entre las páginas 16 y 17; Juan de Mata CARRIAZO ARROQUIA, «Les fouilles d'Itálica», *Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, vol. I, núm. 3 (1935), p. 25-33 y láms. VII-VIII, concretamente la página 32; George M. A. HANFMANN, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, *Dumbarton Oaks Studies*, II, Cambridge, Massachusetts, 1951 (reimpr. Nueva York, Londres, 1971), vol. I, p. 256, vol. II, p. 110 (nota 286) y 155 (núm. 208); Adrien BRUHL, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 175, París, 1953, p. 240; GARCÍA y BELLIDO, *Colonia...* (n. 2), p. 89 (fig. 28), 90 y 132, lám. X (foto inf.) y plano (p. 99 —fig. 28—, 100 y 142, y lám. X —foto inf.— en la edición de 1985); Alberto BALIL ILLANA, «Mosaicos circenses de Barcelona y Gerona», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLI, cuaderno II (1962), p. 257-351 + láms. 24-57, concretamente la página 346 (nota 269); José M.^a LUZÓN NOGUÉ, *Breve guía para una visita a las ruinas de Itálica*, Sevilla, 1970, p. 16 (fig. 10) y 21, y plano entre las páginas 8 y 9; ÍDEM, «Mosaico de Tellus...» (n. 2), p. 295 y lám. XX (fig. 3); Alberto BALIL ILLANA, «Casa y urbanismo en la España antigua», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXIX (1973), p. 115-188, concretamente las páginas 153 (lám. VI) y 167 (ÍDEM, *Casa y urbanismo en la España antigua IV*, *Studia Archaeologica*, 28, Santiago de Compostela, Valladolid, 1974, p. 46 y 73 —lám. VI—); José M.^a LUZÓN NOGUÉ, «Itálica», *Archeología*, núm. 60 (1973), p. 65-



Figura 2.
Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Foto: F.-J. de Rueda.

totalidad, pues falta completar la excavación tanto por su lado occidental, donde debe lindar con otra vivienda, emplazada —en buena parte— por debajo de la zona destinada al cementerio de Santiponce, como por el meridional. Ordenada, en cierta manera, respecto a un eje norte-sur, y adaptada su construcción a la pendiente natural hacia este último punto cardinal, cabe la posibilidad de que su entrada principal se encontrara en el extremo meridional, aspecto que, por ahora, a falta de exploraciones en esta zona, no ha podido comprobarse. A raíz de lo excavado hasta el presente, debe plantearse también la posibilidad de que el acceso se realizase por el costado oriental, a través de una dependencia muy ancha a modo de vestíbulo, hipótesis que cobra una mayor fuerza si se toma en consideración la forma de ingreso que acostumbra a tener las otras casas italicenses de las que se tiene conocimiento, por el este o por el oeste, según la vivienda se halle orientada hacia levante o poniente, respectivamente. Se trata de una de las casas más lujosas de la ciudad, donde la abundancia de los espacios abiertos debió originar en su momento una gran sensación de confort para los moradores de la misma. El triclinio solado con el

mosaico de las Estaciones, que hace 74,5 m², comunica con el que debió ser el peristilo más importante de la *domus*, situado en un nivel algo más elevado y consistente en un patio de tipo rodio centrado por una fuente, de la que se conserva su receptáculo de agua, en forma cuadrada, cuyo suelo y paredes se hallan revestidos por un mosaico donde aún se distinguen algunos peces y crustáceos. Este peristilo, cuya galería septentrional está asentada a una altura mayor que las restantes, da paso, hacia el norte, a una dependencia de unos 108 m², que constituía el triclinio principal de la casa. Su mosaico, en la actualidad muy lastimado, incluía originariamente representaciones de tigres⁵. A esta sala de aparato también puede accederse, a través de sendas puertas laterales, desde los dos patios que flanquean la estancia. Al mismo tiempo, ambos están comunicados entre sí por medio de un pasillo dispuesto por detrás de la estancia noble. Al sur del patio occidental se encuentran las dos habitaciones que fueron descubiertas por Demetrio de los Ríos⁶. El patio oriental, en forma de U, conserva parcialmente, en sus tres galerías, un mosaico ornado con un sencillo cuadrulado con las casillas rectangulares. Por el lado meridional, este



Figura 3.
Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Foto: F.-J. de Rueda.

patio comunica con otras dos habitaciones, pavimentadas con sendos mosaicos decorados con motivos geométrico-florales (el margen septentrional de la habitación oriental, que es el costado donde se localiza la entrada, contiene también las representaciones de una cratera y varias aves). Al norte, se accede, subidos unos peldaños, a una estancia que hace la función de antecámara de otra, situada más a poniente, con el piso cubierto por el mosaico donde se representa, en el centro, a Hilas raptado por las ninfas, en presencia de Hércules⁷. Si bien este panel fue arrancado y trasladado al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, los otros mosaicos, incluida la superficie geométrica del ahora mencionado, permanecen *in situ*, todos ellos —salvo el sector geométrico del mosaico de Hilas, los dos ejemplares descubiertos en el siglo XIX y el que reviste el receptáculo de la fuente— bajo tierra.

En el momento de su hallazgo, el pavimento de las Estaciones (figuras 2 y 3), con unas dimensiones de 7,13 m máx. x 10,25 m máx., presentaba diversas lagunas⁸. Una de ellas afectaba precisamente a una de las representaciones estacionales, perdida por completo. A causa de la fragilidad de la cama, el mosaico se levantó en numerosos paños y se

72, concretamente las páginas 71 (plano superior) y 72; Raymond THOUVENOT, *Essai sur la province romaine de Bétique*, Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 149, París, 1973 (reimpresión de la edición original, que es del 1940, seguida de un suplemento), p. 641, 642 (fig. 164) y 739 (núm. 164); Concepción FERNÁNDEZ-CHICARRO y de DIOS, «Mosaicos de Itálica», *El Arte Español en las Publicaciones Roca*, tomo 2, Barcelona, 1974, 10 páginas de texto s. p. + láms. I-IV y 1-6, concretamente la página [9]; Gisela SALIES, «Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken», *Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums in Bonn (im Landschaftsverband Rheinland) und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland*, tomo 174 (1974), p. 1-178, concretamente la página 153 (núm. 531); José Luis MESA ALANIS, «Los mosaicos de Itálica: un problema de restauración», *Actas del Ier Congreso de Conservación de Bienes Culturales. Sevilla, 19, 20 y 21 de marzo de 1976* (recopilado por Eduardo Porta, José M.ª Xarrié y Betina Lozoya), Sevilla, 1976, 3

páginas de texto s. p., concretamente las páginas [1] y [2 —nota 8—]; BLANCO FREJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 2), p. 20, 28, 31, 44 y 61 (fig. 4); Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, «Notas sobre los talleres musivarios en Hispania», *Anales de Historia Antigua y Medieval*, vol. 20 (1980), p. 100-150, concretamente las páginas 114 y 146 (notas 28, 35 y 37); José M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Corpus de Mosaicos de España, fasc. IV, Madrid, 1982, p. 22; Ana M.ª VÁZQUEZ HOYS, *La religión romana en Hispania. Fuentes epigráficas, arqueológicas y numismáticas*, Madrid, 1982 [tesis doctoral], tomo II, p. 499 (V. 47); Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Complutum. II. Mosaicos*, Excavaciones Arqueológicas en España, 138, Madrid, 1984, p. 78 y 157; Janine LANCHA, «L'Iconographie d'Hylas dans les mosaïques romaines», *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico. Ravenna, 6-10 Settembre 1980* (a cargo de Raffaella Farioli Campanati), Rávena, 1984, vol. II, p. 381-392, con dos láminas —tres figuras— a color entre las páginas 460 y 461, concretamente las páginas 382 y 389; Catherine BALMELLE y otros, *Le décor*

géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes (en adelante, citado como *Décor*), París, 1985, p. 328 (lám. 210. a); M.ª Rita MONDELO PARDO, Mercedes TORRES CARRO, «El mosaico romano de Casariche (Sevilla)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LI (1985), p. 143-157, concretamente la página 147 (nota 30); Lourdes ROLDÁN GÓMEZ, «El *opus testaceum* en Itálica. Edificios privados», *Archivo Español de Arqueología*, vol. 61, núms. 157-158 (1988), p. 119-140, concretamente las páginas 128, 129 (fig. 11) y 130; José M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y otros, *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Corpus de Mosaicos de España, fasc. IX, Madrid, 1989, p. 19 y 23; Ramón CORZO SÁNCHEZ, *Historia del Arte en Andalucía* (dirigida por Enrique Pareja López), vol. I, *La Antigüedad*, Sevilla, 1989, p. 399 (con figura 337); Milagros GUARDIA PONS, *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, Barcelona, 1992, p. 344; Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *La iconografía de los meses en el arte medieval hispano (siglos XI-XIV)*, tesis en microficha núm. 344 de la Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993, p. 278 (nota 101); DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 2), p. 59, 60, 62-64 (núm. 9), 65, 270, 284, 290, 341, 362 (nota 361), 374 (nota 656), 412, 467 (núm. 9) y 482 (fig. 9), y lám. VI; Manuel Antonio CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, «Flora y Robigus en las alegorías de la Primavera de la Edad Media», *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español (Comunicaciones)*, Madrid, 27-30 de septiembre de 1994, Madrid, 1994, p. 23-24 (nota 4); Ramón CORZO SÁNCHEZ, *Las ruinas de Itálica*, Sevilla, 1994, p. 24 y fig. sup. p. 10; Fernando REGUERAS GRANDE, Pablo YAGÜE HOYAL, Rosa MARCOS FIERRO, *El Mosaico de «Hilas y las Ninfas»*, Museo de León, Estudios y catálogos, núm. 1, Valladolid, 1994, p. 43; M.ª LUZ NEIRA JIMÉNEZ, Tomás MAÑANES PÉREZ, *Mosaicos romanos de Valladolid*, Corpus de Mosaicos de España, fasc. XI, Madrid, 1998, p. 52; Janine LANCHA, «Les Saisons dans leur contexte architectural en Hispanie», *Anas*, 11-12 (1998-99), p. 67-91, concretamente la página 72; CABALLOS RUFINO, MARÍN FATUARTE, RODRÍGUEZ HIDALGO, *Itálica...* (n. 2), p. 83; Mercedes DURÁN PENEDO, «Mosaicos figurados en las viviendas privadas alto-imperiales del N. de África, Hispania e Italia (Funciones de empleo)», *La Mosaïque Gréco-Romaine VII. Tunis 3-7 Octobre 1994* (ed. por Mongi Ennnaifer y Alain Rebourg), Túnez, 1999, tomo 2, p. 597-613, concretamente la página 604.

9. Las medidas son las siguientes: 0,3-0,9 cm/lado en las figuras; 0,7-1,5 cm/lado en el resto del campo; 1-1,5 cm/lado en los márgenes.

10. *Décor*, p. 328 (lám. 210. a).

11. *Décor*, p. 189 (lám. 124. b).

12. El cáliz es el motivo reproducido en Michèle BLANCHARD y otros, «Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique» (en adelante, citado como *Répertoire*), *Bulletin de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique*, fasc. 4 (1973), monográfico, p. 30 (fig. 103).

13. Variante de *Décor*, p. 122 (lám. 72. d).

14. *Décor*, p. 275 (lám. 177. e).

recolocó, consolidándose sobre cemento, material también empleado como relleno de las lagunas. La poca conveniencia del procedimiento utilizado, junto a las consabidas características del terreno italicense como consecuencia del bujeo (fenómeno geológico consistente en la contracción del suelo durante los períodos secos y en la expansión del mismo en épocas de lluvia) y el hecho de que el mosaico permaneciera a la intemperie, ocasionaron la paulatina degradación del tapiz, por lo que tuvo que ser levantado otra vez con la finalidad de disponer las diversas losas sobre un nuevo firme. El problema no fue, sin embargo, solventado, puesto que, con el tiempo, las teselas continuaron desprendiéndose con facilidad. Ello determinó que a mediados de los años noventa, en aras de evitar en lo posible su progresivo deterioro, se cubriera mediante una capa de tierra. En la elaboración de este

pavimento se emplearon mayoritariamente teselas de piedra caliza. En las figuras se recurrió también a teselas de pasta vítrea en tonalidades predominantemente verdosas y azuladas. Las dimensiones de los cubos empleados oscilan entre 0,3 y 1,5 cm de lado; los motivos figurados son los que, como es habitual, han sido confeccionados con teselaje más pequeño⁹.

El mosaico presenta varios esquemas geométricos y florales, circundando los motivos figurativos plasmados en el cuadro principal. De este modo, vemos cómo en el costado septentrional y en parte de los laterales del tapiz encontramos, tras una banda de enlace grisácea, una composición triaxial de hexágonos y rombos tangentes grises, enmarcada mediante un filete simple de esta tonalidad, que deja entrever estrellas de seis puntas blancas (figura 4)¹⁰. El canevas cubre una superficie en forma de U, con los extremos truncados. Cada uno de los espacios hexagonales se halla, además, centrado por un cuadrado dentellado sobre la punta de color blanco. Hexágonos, rombos y triángulos, que son los elementos que integran este bosquejo, constituyen formas geométricas cuyo uso dentro de la musivaria fue frecuentísimo. Sin embargo, su combinación en la forma que ofrece el pavimento italicense, no fue habitual. A continuación del patrón descrito, tras un ribete triple blanquecino y un enmarcamiento trazado a través de un filete doble negro, se ha representado, surgiendo de matas emplazadas en los puntos extremos, follaje con volutas terminadas en hojas de hiedra y con zarcillos que nacen de las zonas más exteriores de los roleos. El follaje, motivo que —con diversas variantes— gozó de un gran predicamento, sobre todo como bordura, está aquí ejecutado en negro sobre un fondo blanco; rodea por tres costados —oriental, occidental y meridional— el campo musivo y se halla asimismo emplazado alrededor de la composición desarrollada en los dos sectores rectangulares dispuestos en los remates de la superficie en forma de U. En éstos, tras una banda blanquecina, se ha representado un cuadrículado de filetes dobles dentellados bícromos (negro y rosado o negro y amarillento) (figura 5)¹¹. Cada una de las casillas resultantes está recargada con un motivo vegetal, consistente en un elemento aspado de color negro, con las cuatro extremidades rematadas mediante una hoja de hiedra de tonos rosados y con la colocación de un cáliz amarillento en los puntos intermedios¹², dispuesto sobre un fondo claro. Con independencia de las pequeñas variantes producidas debido al elemento distribuidor empleado, el cuadrículado constituye un esquema banal, tanto en Oriente como en Occidente.

El campo se halla enmarcado por un ribete doble o triple —según los sectores— blanco, una trenza de tres cabos —reellenos con un filete me-



Figura 4.
Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Detalle. Foto: F.-J. de Rueda.



Figura 5.
Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Detalle. Foto: F.-J. de Rueda.



Figura 6.
Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Detalle. Foto: F.-J. de Rueda.

diano rosado o amarillento— sobre un fondo oscuro¹³ y un ribete doble blanco. Contiene una composición de cuatro estrellas de dos cuadrados en lacería de trenzas de dos cabos polícromos —negro, blanco, rosado, amarillento, azulado— sobre un fondo oscuro, tangentes por un vértice, donde se puede entrever un bosquejo de octógonos adyacentes, con los intervalos en cruz formados por un cuadrado acantonado por pares de rombos —el central desarrollado en su integridad y los cuatro

laterales y los cuatro angulares de una manera parcial, a causa de la interrupción del canevas—, trazado a través de filetes dobles negros (figura 6)¹⁴. Este tipo de composición, muy efectista desde el punto de vista decorativo, deriva del esquema integrado por octógonos adyacentes, originando cuadrados, al que se ha agregado, dentro de cada uno de los espacios octogonales, una estrella de ocho puntas configurada mediante el entrecruzamiento de dos cuadrados, hecho que determina que el canevas



Figura 7. Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Detalle del busto central. Foto: F.-J. de Rueda.



Figura 8. Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Detalle de la Primavera (?). Foto: F.-J. de Rueda.

15. La composición de octógonos adyacentes que generan cuadrados se halla reproducida en *Répertoire*, p. 66 (fig. 344).

16. Algunos ejemplares que ofrecen este bosquejo u otros que se le pueden aproximar son citados por G. SALIES («Untersuchungen...» —n. 8—, p. 152-154 —núms. 523-540—).

17. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 2), p. 27-28 (núm. 3) y láms. 11-13; DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 2), p. 283-284 (núm. 86) y lám. XLVI; Tatiana KUZNETSOVA-RESENDE, «Representações

resultante posea una mayor complejidad¹⁵. El mismo se da, a partir del siglo I dC., en diversos mosaicos occidentales¹⁶. Aunque la mayoría de ellos presentan pequeñas variantes, el esquema básico persiste. En Hispania lo encontramos, por ejemplo, en otro mosaico italicense, realizado hacia la segunda mitad del siglo II dC., que incluye asimismo las personificaciones de las Estaciones¹⁷, así como en un ejemplar, datado a finales del siglo IV dC., hallado en Artieda de Aragón (Zaragoza)¹⁸.

Tanto el cuadrado central como los octógonos se hallan decorados a través de sendos bustos. En efecto, aquél, que presenta un enmarcamiento integrado por un ribete triple blanco y otro doble negro, incluye el busto de un personaje con aspecto femenino, bastante dañado, nítidamente recortado sobre un fondo blanquecino (figura 7). Aunque se ha representado prácticamente de frente, gira ligeramente la cabeza hacia su izquierda. En su cuello y rostro predominan las tonalidades rosadas. Los

rasgos faciales han sido indicados a través de teselas rosas de un color más subido, junto a otras grisáceas y negras. Los cabellos, de coloración oscura (gris, negro), son largos y se deslizan por encima de los hombros. Alrededor de su cabeza se distinguen varios tallos y hojas verdosas, así como alguna flor-cilla. La imagen es legible desde el lado septentrional. Los octógonos, cuyos marcos ofrecen un ribete triple blanco que sigue la forma del polígono, una forma geométrica negra octogonal exteriormente y circular interiormente, y un medallón diseñado mediante un filete con denticulos en cuatro teselas, de color rosado¹⁹, ostentan —en su interior— las personificaciones de las Estaciones, figuradas a través de bustos dispuestos sobre un fondo claro. El representado en el panel noroeste, que correspondía, según mi opinión, al Invierno, no se ha conservado. Siguiendo el sentido contrario al de las agujas del reloj, se suceden, según parece, los correspondientes a la Primavera (figura 8), el

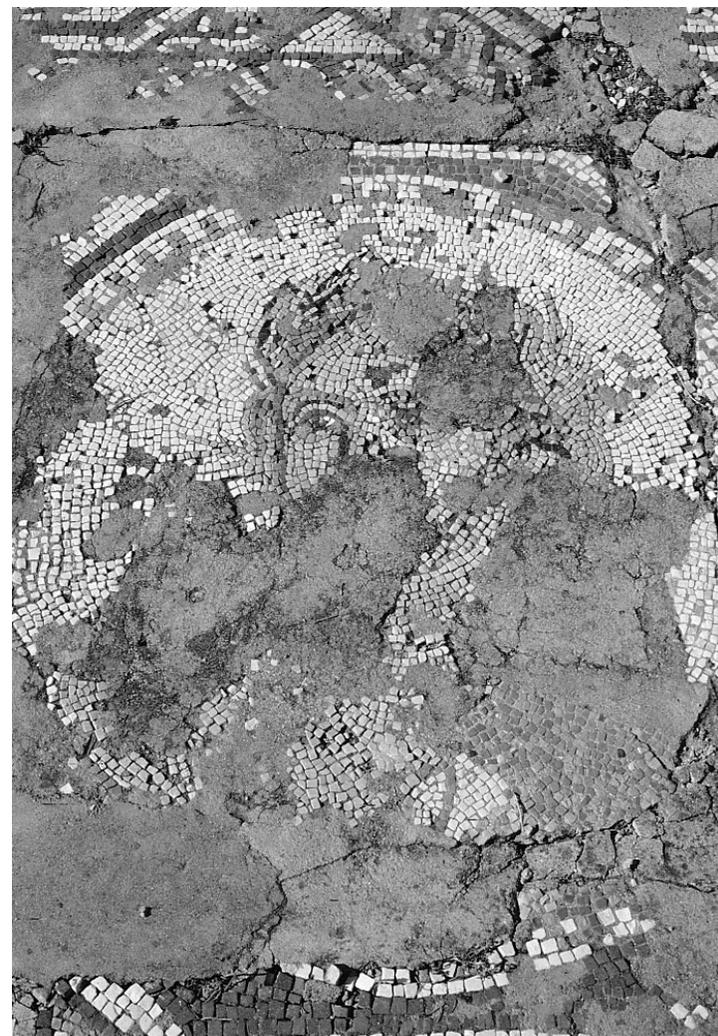


Figura 9.
Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Detalle del Verano. Foto: F.-J. de Rueda.



Figura 10.
Casa de Hilas (Itálica). Mosaico de las Estaciones. Detalle del Otoño. Foto: F.-J. de Rueda.

Verano (figura 9) y el Otoño (figura 10). En las carnaciones de todos ellos predominan las teselas de tonos rosados y blanquecinos; los rasgos fisionómicos se han marcado principalmente a través de matices rosados intensos, cenicientos y negros. Los atributos que las caracterizan, poco claros, se reducen a los adornos vegetales dispuestos entre sus cabellos. El busto que constituye, quizás, la personificación de la Primavera presenta algunas pérdidas y no se halla separado del enmarcamiento en el que se halla insertado. Aunque visto prácticamente de frente, inclina la cabeza hacia su izquierda. A pesar de que puede representar a una mujer, posee un marcado carácter masculinizante, debido a su potente cuello y anchas mandíbulas. Sus cabellos, oscuros, se deslizan por ambos costados. Diversas hojas de tonalidades pardas y amarillentas coronan la cabeza. Una tira o banda cruza su pecho de derecha a izquierda —desde el punto de vista del espectador—. A continuación, hallamos el busto femeni-

no —por cierto, muy deteriorado— correspondiente, según mi modo de ver, al Verano. Pese a que se halla representado en disposición casi frontal, gira suavemente la cabeza hacia su derecha. Su cabellera se halla tocada con unos elementos de tonos amarillentos y grisáceos, que pueden identificarse como espigas. La que creo corresponde a la personificación del Otoño, plasmada igualmente a través del busto de una mujer, es el mejor conservado. La efigie, que posee un cierto aire masculino, se halla separada del marco en el que se halla insertada. Aunque se impone la perspectiva frontal, gira ligeramente la cabeza hacia su derecha. Viste una túnica de tonos rosados y pardos, con escote de pico. Sus cabellos, que se deslizan por ambos costados, se hallan adornados mediante numerosas hojas verdosas y algunos tallos, que interpreto como pertenecientes a la vid. Mientras que las imágenes que corresponden a la Primavera (?) y el Verano son legibles desde el lado meridional, la referente al

do tiempo cíclico em alguns mosaicos romanos da Península Ibérica», *CLIO. Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, vol. 4 (1999), p. 27-52, concretamente las páginas 42-43, 46 y 51 (fig. 4).

18. Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Mosaicos Romanos del Convento Cesaraugustano, Zaragoza*, 1987, p. 30-32 (núm. 20), 187 (lám. XI) y 188 (lám. XII). El autor traza, aquí, la evolución de este patrón, dando varios ejemplos.

19. *Décor*, p. 28 (lám. 2. j).

20. PARLADÉ, *Excavaciones en Itálica...* (n. 4), p. 10 y 19.

21. J. de M. CARRIAZO («Les fouilles...» —n. 8—, p. 32) identificó el busto con la representación de Flora, planteamiento que, más adelante, recogieron o siguieron G. M. A. HANEMANN (*The Season Sarcophagus...* —n. 8—, vol. I, p. 256, vol. II, p. 155 —núm. 208—, donde el autor señala, erróneamente, la presencia de danzantes), M. GUARDIA (*Los mosaicos...* —n. 8—, p. 344) y M. A. CASTIÑEIRAS (*La iconografía...* —n. 8—, p. 278 —nota 101—; «Flora y Robigus...» —n. 8—, p. 23-24 —nota 4—). Desde que R. THOUVENOT (*Essai...* —n. 8—, p. 641, 642 —pie fig. 164— y 739 —núm. 164—) considerara que se trata de Baco el personaje representado, la mayoría de autores secundaron su proposición: A. BRUHL (*Liber Pater...* —n. 8—, p. 240), A. GARCÍA y BELLIDO (*Colonia...* —n. 2—, p. 132 —p. 142 en la edición de 1985—), C. FERNÁNDEZ-CHICARRO («Mosaicos...» —n. 8—, p. [9]), A. M. VÁZQUEZ (*La religión...* —n. 8—, t. II, p. 499 —V. 47—), J. LANCHI («L'Iconographie d'Hylas...» —n. 8—, p. 382 y 389; «Les Saisons...» —n. 8—, p. 72), R. CORZO (con dudas en *Historia del Arte...* —n. 8—, p. 399, y de una manera explícita en *Las ruinas...* —n. 8—, p. 24), M. DURÁN (*Iconografía...* —n. 2—, p. 59, 60, 62-64, 270, 284, 290, 412, 467 —núm. 9— y pie de la lámina VI —núm. 9—; «Mosaicos figurados...» —n. 8—, p. 604) y F. REGUERAS, P. YAGÜE, R. MARCOS (*El Mosaico...* —n. 8—, p. 43). A. CABALLOS, J. MARÍN, J. M. RODRÍGUEZ (*Itálica...* —n. 2—, p. 83) se decantaron también por esta última interpretación, aunque de una manera más prudente. J. M. LUZÓN («Mosaico de Tellus...» —n. 2—, p. 295) se desmarcó de la misma y planteó la posibilidad de que el personaje pudiera ser Tellus, identificación que también acoge, con reserva, A. BLANCO (*Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 2—, p. 44).

22. Véase, al respecto, Radislav HOŠEK, s. v. «Flora», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (en adelante, citado como *LIMC*), vol. IV/1, Zürich, Munich, 1988, p. 137-139, vol. IV/2, Zürich, Munich, 1988, p. 70. Debe indicarse, además, que las más de las veces las representaciones identificadas con esta deidad son dudosas. Así sucede, por citar uno de los ejemplos más significativos, con la denominada *Flora Farnesio* (Museo Nacional de Nápoles), escultura que ha sido interpretada como tal, pero también se la ha vinculado con una cortesana, una danzante, Erato, Esperanza, una Hora, una Musa genérica, Terpsícore... Sobre la misma, véase Francis HASKELL, Nicholas PENNY, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Alianza Forma, Serie especial, Madrid,

Otoño lo es desde el costado septentrional, que es desde donde igualmente tiene que leerse —como ya he apuntado— la representación central y también, presumiblemente, la figura perdida, por lo que esta zona se convierte, desde esta perspectiva, en el flanco privilegiado. Tanto los espacios rombales como los triangulares liberados por el canevas contienen los mismos marcos: dos ribetes dobles, blanco el externo y negro el interno. Todos ellos encierran decoración de tipo vegetal, ejecutada en tonos rosados, negros y cenicientos. En la incluida en los rombos se ha seguido el esquema de «rayo de Zeus» o *fulmen*, y en la correspondiente a los triángulos laterales se ha representado un gran capullo entre dos hojas, con follaje con volutas desarrollándose por ambos lados.

No cabe duda de que la identificación de la efigie que centra el pavimento resulta problemática, ya que, aparte de su ambigüedad, presenta varias pérdidas, sin que haya ninguna inscripción que ayude a su resolución. Andrés Parladé se limitó a señalar que se trata de una figura alegórica o mitológica²⁰. Con posterioridad, la imagen se ha interpretado de una manera diversa, según los autores, proponiendo que se trata de Flora, Baco o Tellus²¹. A la vista de los atributos con que se ha caracterizado, debe también plantearse, como hipótesis a tener en cuenta, la posibilidad de que pueda tratarse de Annus o Annus-Aiôn. Analicemos más detalladamente cada una de estas interpretaciones.

Dentro del arte clásico, Flora, divinidad de la vegetación que preside la floración, fue poco representada²². Su principal atributo lo constituyen las flores. En este sentido, la imagen italicense se adecua perfectamente con su iconografía. Además, la asociación de Flora con las Horai está documentada en las fuentes literarias²³. Sin embargo, no conozco ningún ejemplo musivo ni en cualquier otro soporte donde la deidad, identificada con

seguridad, se la encuentre asociada con las imágenes estacionales²⁴.

Por lo que se refiere a la segunda propuesta, la relativa a Baco, debe decirse que el éxito que este dios tuvo en la antigüedad fue notabilísimo. No sólo su culto tuvo una gran difusión, sino que también su representación dentro de las artes fue muy reiterada, sin que esta abundancia de obras, en variados soportes, llevara implícitas forzosamente, ni mucho menos, unas connotaciones religiosas para los ámbitos en que su imagen se hubiera emplazado²⁵. Su asociación con las Horae está bien atestiguada por las fuentes. En este sentido merece destacarse la relación que éstas tuvieron con la deidad durante su infancia, puesta de relieve por el poeta del siglo v dC. Nonnos²⁶, así como su participación —cada una con sus correspondientes frutos— en el desfile dionisiaco realizado durante la gran procesión organizada por Ptolomeo II Filadelfo (rey de Egipto entre el 285 y el 246 aC.), que fue descrita por Calixeno de Rodas y recogida posteriormente por Ateneo²⁷, escritor griego que vivió hacia el 200 dC., sin olvidar la vinculación que Lucrecio²⁸, poeta y filósofo romano de la primera mitad del siglo I aC., estableció entre Baco y el Otoño. La asociación del dios con las Estaciones se dio también con frecuencia dentro del arte, por lo que son numerosos los sarcófagos y los mosaicos que contienen esta imagerie. Ciñéndonos a la musivaria hispana, la figuración de Baco, acompañado de las imágenes estacionales, se da en ejemplares localizados en Alcalá de Henares²⁹, Carabanchel³⁰, Córdoba³¹, Écija³², Itálica³³ y Zaragoza³⁴. Mientras que en el pavimento alcalaíno el dios se ha representado en estado de ebriedad, acompañado por algunos personajes de su séquito, y en Carabanchel encontramos a Dionysos Pais plasmado bajo la fórmula del Tigerreiter, en los mosaicos ecijano y zaragozano

1990 (ed. original: Yale, 1981), p. 239-241 (núm. 41).

23. Así consta en OVIDIO, *Fasti*, V, 215-218 (ed. Miquel Dolç, Jaume Medina, Fundació Bernat Metge, Col·lecció dels Clàssics Grecs i Latins, núms. 267 y 303, Barcelona, 1991 para el volumen I —libros I-III— y 1997 para el volumen II —libros IV-VI—):

Roscida cum primum foliis excussa pruina est / et uariae radii intepuere comae, / conueniunt pictis incinctae uestibus Horae / inque leues calathos munera nostra legunt.

24. J. LANCHI («Les Saisons...» —n. 8—, p. 68) sostiene que un mosaico de la denominada Casa del Laberinto en Itálica, que

pavimenta un *triclinium*, contiene la representación de Flora y las Estaciones; más adelante (ibídem, p. 73), muestra reservas respecto a la identificación de Flora. Se trata de una tesis que carece de fundamento. Para este ejemplar, véase DURÁN PENEÑO, *Iconografía...* (n. 2), p. 40-42 (núm. 2) y lám. I.

25. Francesc-Josep de RUEDA ROIGÉ, «Temas y programas iconográficos en la musivaria romana burgalesa: La villa de Baños de Valdearados», *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 16 (2001), p. 25-77, concretamente las páginas 46-47, con la bibliografía principal.

26. NONNOS, *Dionysiaka*, IX, 11-15.

27. ATENEO, *Deipnosophistai*, V, 198. B.

28. LUCRECIO, *De Rerum Natura*, 5, 743.

29. FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Complutum...* (n. 8), p. 148-186; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y otros, *Mosaicos romanos del Museo...* (n. 8), p. 21-26 (núm. 2), 77 (fig. 7), 92-95 (láms. 8-11) y 117-121 (láms. 33-37); KUZNETSOVA-RESENDE, «Representações...» (n. 17), p. 32-33, 35, 40, 46 y 48 (fig. 1).

30. JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Corpus de Mosaicos de España, fasc. V, Madrid, 1982, p.

53-54 (núm. 38); KUZNETSOVA-RESENDE, «Representações...» (n. 17), p. 33-35.

31. JOSÉ M.ª BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Corpus de Mosaicos de España, fasc. III, Madrid, 1981, p. 29-33 y láms. portada y 13-16; DURÁN PENEÑO, *Iconografía...* (n. 2), p. 108-110 (núm. 24) y lám. XIII; KUZNETSOVA-RESENDE, «Representações...» (n. 17), p. 29-31 y 46.

32. Fernando FERNÁNDEZ GÓMEZ, «Excavaciones de urgencia del Museo Arqueológico de Sevilla en la ciudad de Écija», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras «Vélez de Guevara»*, núm. 1 (1997), p. 75-97, concre-

Baco se ha figurado triunfante sobre su carro, y en los dos restantes, documentados en Córdoba e Itálica, se ha escogido la imagen en busto de la deidad. Por tanto, al igual que ocurre en el norte de África y en otras zonas del Imperio, vemos cómo las escenas báquicas en ellos incluidas son variadas. No puede decirse lo mismo, en cambio, en relación con las representaciones estacionales, por cuanto que en todos los mosaicos citados las Estaciones se han plasmado siguiendo la misma tipología que la elegida para el mosaico italicense que estamos estudiando, esto es, a través de sendos bustos. En un segundo mosaico descubierto en Alcalá de Henares³⁵ también se han representado las personificaciones de las imágenes rectoras del tiempo mediante bustos, asociadas —entre otros distintos motivos— con varias imágenes báquicas (cabeza de sileno, máscara trágica, animales y cráteras), aunque debe indicarse que la efigie del dios no se halla, sin embargo, representada. Esta abundancia de obras constituye, obviamente, un factor favorable respecto a la consideración de que sea Baco el personaje representado en el mosaico italicense de la Casa de Hilas. El aspecto femenino que posee la imagen no constituye ningún obstáculo para su identificación como tal, puesto que, en ocasiones, esta deidad se ha plasmado con rasgos poco definidos. Su testa suele estar coronada por elementos vegetales pertenecientes a la vid (pámpanos, hojas, racimos de uva). En el ejemplar que estamos analizando los mismos corresponden, sin embargo, a otra especie, distinguiéndose incluso algunas florecillas, por lo que, desde esta perspectiva, la interpretación queda algo debilitada. No hay tampoco imágenes de carácter dionisiaco en el resto de la alfombra que puedan corroborar esta proposición, tal como acaece, por ejemplo, en otro mosaico exhumado en Itálica³⁶, donde, además de un busto

central que representa, según mi opinión, a Baco, y de otros cuatro, que constituyen personificaciones de las Estaciones, hallamos también dos efigies báquicas, muy probablemente un par de silenos o sátiros llegados a la vejez, cuatro leones abalanzándose sobre sendos ojos humanos y dos tigres con un tirso dispuesto oblicuamente por detrás de sus cuerpos.

Considerando conjuntamente el carácter femenino del busto y los adornos vegetales, consistentes en tallos, hojas y flores, dispuestos alrededor de su cabeza, puede quizás pensarse que resulta más verosímil su identificación con Tellus, la personificación de la Tierra, que corresponde a la diosa helénica Gea. Tellus es una deidad que, dentro del arte romano, se representó en bastantes ocasiones³⁷. La combinación de la personificación de la Tierra con las Estaciones, presente en las fuentes literarias³⁸, se da igualmente dentro de las artes plásticas. Aparece, entre otros, en sarcófagos conservados actualmente en Nueva York, Bruselas, Cagliari, Copenhague, Florencia, Buffalo y Ostia³⁹, en el relieve de la parte posterior de un altar mitraico procedente de Dieburg (Alemania)⁴⁰, en la decoración escultórica del Arco de Galerio en Tesalónica⁴¹ y, probablemente, en la del Arco de Trajano en Benevento⁴², así como en piezas suntuarias, tales como un vaso de ónice del Museo de Braunschweig (Alemania)⁴³, una pátera argétea originaria de Aquileya⁴⁴ o la *lanx* de Parabiago⁴⁵. En todas estas obras la diosa se halla semiechada⁴⁶. En la decoración relivaria de una pilastra conservada en el Museo Petriano (Vaticano) se ha figurado, en cambio, a través de un busto⁴⁷. Por lo que se refiere a la musivaria, la asociación se da en ejemplares occidentales localizados en Sentinum (Italia)⁴⁸ y Cartago⁴⁹, así como en otros orientales documentados en Baalbek-Souweidiye (Líbano)⁵⁰, Beit Jibrin (Palestina)⁵¹, Shahba (Siria;

lám. 7; GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 881 (núm. 28). Otra identificación posible para la figura de la supuesta Tellus es que se trate, en realidad, de una divinidad fluvial.

43. Eugenio LA ROCCA, *L'età d'oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese*, Documenti e Ricerche d'arte alessandrina, V, Roma, 1984, p. 69-81; GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 883 (núm. 47).

44. GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 883 (núm. 48).

45. Luisa MUSSO, *Manifattura suntuaria e committenza pagana nella Roma del IV secolo: Indagine sulla Lanx di Parabiago*, Studi e Materiali del Museo della Civiltà Romana, núm. 10, Roma, 1983, passim; GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 883 (núm. 49).

46. Dentro de la numismática también se da la asociación de Tellus con las estaciones. En este sentido, véase las piezas recogidas en GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 883 (núms. 50-52), vol. VII/2, p. 608, donde la deidad se ha representado también en posición semirreclinada. Sobre ello, véase también HANFMANN, *The Season Sarcophagus...* (n. 8), vol. I, p. 178, donde se comenta su posible significación.

47. GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 884 (núm. 55), vol. VII/2, p. 608.

48. Luisa BRECCIAROLI TABORELLI, *Sentinum. La città, il museo*, Castelplano, 1978, lám. XX; Henri LAVAGNE, «Remarques sur l'Aion de la mosaïque de Sentinum», *Mosaïque romaine tardive. L'iconographie du temps. Les programmes iconographiques des maisons africaines* (ed. por Yvette Duval), París, 1981, p. 27-40 y láms. I (fig. 4), II (fig. 4) y IV (fig. 4), con discusión en las páginas 41-45, concretamente las páginas 27 y siguientes y la lámina I (fig. 4); GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 883 (núm. 42).

49. David PARRISH, *Season Mosaics of Roman North Africa*, Archaeologia, 46, Roma, 1984, p. 122-125 (núm. 13) y láms. 22-23; GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 883 (núm. 44), vol. VII/2, p. 608.

Quizás deba también identificarse con Tellus la figura sedente incluida dentro del medallón central de otro mosaico cartaginés, en la actualidad perdido. Sobre el mismo, véase PARRISH, *Season Mosaics...* (en esta misma nota), p. 116-120 (núm. 11) y lám. 19, donde el autor propone interpretarlo como Tellus o Abundancia.

50. GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 883 (núm. 43).

51. *Ibidem*, vol. VII/1, p. 883-884 (núm. 53).

tamente las páginas 75-80, 92 (láms. I-II) y 93 (láms. III-IV); ÍDEM, «Un conjunto musivario excepcional en Écija», *Revista de Arqueología*, año XIX, núm. 217 (1998), p. 32-41; Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, «Sobre una particular iconografía del Triunfo de Baco en dos mosaicos romanos de la Bética», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 9 (1998), p. 191-222, concretamente las páginas 191-203, 205, 207, 213 (láms. 1. 1-2) y 214 (lám. 2).

33. Véase la nota 17.

34. FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Mosaicos...* (n. 18), p. 42-46 (núm. 74), 194 (lám. XVIII) y 195 (lám. XIX); BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y otros, *Mosaicos romanos del Museo...* (n. 8), p. 51-57 (núm.

35) y 132 (lám. 48); DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 2), p. 274-276 (núm. 80) y lám. XLIII.

35. FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, *Complutum...* (n. 8), p. 9-89; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ y otros, *Mosaicos romanos del Museo...* (n. 8), p. 12-21 (núm. 1), 73 (fig. 2), 76 (fig. 6) y 85-91 (láms. 1-7); KUZNETSOVA-RESENDE, «Representações...» (n. 17), p. 40-41 y 46.

36. Véase supra.

37. Véase, en este sentido, el elenco efectuado por Elena GHISELLINI, s. v. «Tellus», *LIMC*, vol. VII/1, Zürich, Munich, 1994, p. 879-889, vol. VII/2, Zürich, Munich, 1994, p. 605-611. Sobre la representatividad de Gea, véase

se Mary B. MOORE, s. v. «Ge», *LIMC*, vol. IV/1, Zürich, Munich, 1988, p. 171-177, vol. IV/2, Zürich, Munich, 1988, p. 97-99 (aunque se trata mayoritariamente de piezas griegas, algunas pocas son romanas o etruscas).

38. FILÓSTRATO, *Eikones*, II, 34, 1 (ed. Francesca Mestre, Bibliotheca Clásica Gredos, 217, Madrid, 1996):

Dejemos a la sabiduría de Homero el privilegio de saber que son las Horas las que guardan los portales del cielo —ciertamente, él vivía con las Horas cuando le tocó habitar el cielo—, pero el tema de este cuadro es fácilmente comprensible para cualquier ser humano. Las Horas, con

su aspecto habitual, bajan hasta la Tierra, cogidas de la mano, llevando con ellas, creo, el curso del año, y la Tierra, sabia como es, les proporciona, según el curso marcado por ellas, todos los bienes.

39. GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 881 (núms. 23-27) y 883 (núm. 45), vol. VII/2, p. 607.

40. *Ibidem*, vol. VII/1, p. 881 (núm. 20).

41. *Ibidem*, vol. VII/1, p. 882 (núm. 29).

42. Sandro de MARIA, *Gli Archi Onorari di Roma e dell'Italia romana*, Bibliotheca Archaeologica, 7, Roma, 1988, p. 232-235 y

52. Mosaico conservado en el Museo Souweida: Janine BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977, p. 24-25 (núm. 7); ÍDEM, «La mosaïque antique au Proche-Orient I. Des origines à la Tétrarchie», *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, parte II, vol. 12. 2 (1981), p. 347-429, concretamente las páginas 402-403 y las láminas XXVIII. 2-3 y XXIX. 1; GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 882-883 (núm. 41); Janine BALTY, *Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Centre de Recherches d'Histoire Ancienne, vol. 140, París, 1995, p. 63, 68, 70, 87, 142, 148, 156 y 164, y lám. VII. 2-3. Mosaico del Museo Nacional de Damasco: BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie* (en esta misma nota), p. 28-29 (núm. 9); Marcel LE GLAY, s. v. «Aion», *LIMC*, vol. I/1, Zürich, Munich, 1981, p. 399-411, concretamente la p. 400 (núm. 3), vol. I/2, Zürich, Munich, 1981, p. 310-319, concretamente la p. 311; MOORE, s. v. «Ge» (n. 37), vol. IV/1, p. 174 (núm. 30); BALTY, *Mosaïques antiques du Proche-Orient...* (en esta misma nota), p. 40, 65, 70, 144, 148, 211 y 214, y lám. IX. 2.

53. Janine BALTY, «Mosaïque de Gê et des Saisons à Apaméc», *Syria. Revue d'art oriental et d'archéologie*, tomo L (1973), p. 311-347; ÍDEM, *Mosaïques antiques de Syrie* (n. 52), p. 72-75 (núms. 31-32); GHISELLINI, s. v. «Tellus» (n. 37), vol. VII/1, p. 884 (núm. 54), vol. VII/2, p. 608; BALTY, *Mosaïques antiques du Proche-Orient...* (n. 52), p. 21, 54, 63, 69, 70, 87 y 191-215, y láms. XV. 3 y XVI.

54. Doro LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947 (reimpr. Roma, 1971), vol. I, p. 346-347, vol. II, láms. LXXXI. a-b y CLXIX. a.

55. Se trata del ejemplar conservado en el Museo de Souweida.

56. Me refiero al mosaico del Museo Nacional de Damasco.

57. David PARRISH, «Annus-Aion in roman mosaics», *Mosaïque romaine tardive. L'iconographie du temps. Les programmes iconographiques des maisons africaines* (ed. por Yvette Duval), París, 1981, p. 11-25 y láms. I-VII, con discusión en las páginas 41-45, concretamente la página 11; ÍDEM, *Season Mosaics...* (n. 49), p. 15 y 46; ÍDEM, «The mosaic of Aion and the seasons from Haïdra (Tunisia): an interpretation of its meaning and importance», *Antiquité Tardive*, III (1995), p. 167-191, concretamente las páginas 170 y 172.

58. No todos los autores están, sin embargo, de acuerdo con estas correspondencias. La voz más discordante es la de Louis FOUCHER («Annus et Aïôn»,

dos ejemplares)⁵², Apamea (Siria)⁵³ y Antioquía⁵⁴. Mientras que en uno de los ejemplares de Shahba, Tellus se ha representado bajo el aspecto de una opulenta matrona en pie⁵⁵, en el otro de la misma procedencia⁵⁶ y en los documentados en Senti-num, Cartago y Baalbek-Souweidiye, la diosa, representada también en cuerpo entero, se encuentra semiechada. En los localizados en Beit Jibrin, Apamea y Antioquía la deidad ha sido plasmada en busto. De aceptarse que la efigie central del pavimento de Itálica es Tellus debe concluirse que, en unión con las personificaciones de las Estaciones, dispuestas a su alrededor, dentro de los espacios liberados por las estrellas, se manifiestan explícitamente ideas vinculadas con la fertilidad de las tierras del *dominus* y con la prosperidad de la casa y, por consiguiente, del dueño y su familia. Sin embargo, a la vista de los atributos que suelen caracterizar la representación de Tellus dentro del arte clásico —la cornucopia llena de frutos es uno de los más habituales— no podemos ser categóricos al respecto, en tanto en cuanto que en el documento italicense la parquedad de los mismos determina que la posible identificación con esta divinidad no esté, ni mucho menos, exenta de dudas.

Finalmente, debe considerarse la posibilidad de que se trate de Annus o Annus-Aiôn, formulación que, hasta el momento, no ha sido sugerida, sin embargo, por ningún investigador. Pese a ello, se trata, acaso, de la interpretación más convincente para la figura que centra el tapiz italicense. Según D. Parrish, Annus, o sea, el Año (corresponde al griego Eniautos), es un título que puede darse a Aiôn, el dios de la eternidad, cuyo nombre es usualmente traducido al latín como Saeculum y, con una menor frecuencia, Aeternitas⁵⁷. Por tanto, si se acepta este planteamiento, Annus, Aiôn, Saeculum y Aeternitas son términos que, *grosso modo*, pueden resultar equivalentes⁵⁸. Todos ellos se refieren, siguiendo con la argumentación de D. Parrish, a la eternidad o al siempre recurrente tiempo, aunque con variados matices de significación⁵⁹. Las obras que contienen sus imágenes son diversas, siendo la numismática —donde subyace la ideología imperial con fines propagandísticos— el campo que ofrece una mayor abundancia de piezas⁶⁰. Uno de los tipos iconográficos seguidos en la representación de Annus (o Annus-Aiôn) dentro de la musivaria es su plasmación a través de un busto masculino coronado mediante elementos vegetales y —casi siempre— frutos variados⁶¹. En este sentido, pienso que la imagen italicense encaja bien, desde el punto de vista iconográfico, con la nueva propuesta. Es posible que entre los atributos florales que adornan los cabellos del personaje se hubiera dispuesto originariamente, correspondiendo a las actuales zonas perdidas, algún fruto. Pero aunque así no fuera, nada impide, según mi

opinión, que pueda defenderse tal identificación. El aspecto que ofrece una mayor debilidad es, quizás, el porte femenino que tiene la figura. De todos modos, si se considera que el representado es un joven imberbe, a la manera de lo que acaece en otras obras, puede seguir manteniéndose su identificación con Annus o Annus-Aiôn. En este sentido, la comparación del busto de Itálica con la imagen central plasmada en un mosaico de Haïdra⁶² puede resultar muy clarificadora, puesto que en este ejemplar vemos cómo Annus (o Annus-Aiôn), representado en cuerpo entero dentro de un zodíaco elíptico que coge con su mano izquierda alzada —con la derecha, bajada, sujeta un haz de espigas de trigo— y llevando —alrededor del cuello— un collar confeccionado con flores, ofrece un rostro tan sumamente ambiguo que, considerado aisladamente, sería difícil discernir si corresponde a un varón o a una mujer. De aceptarse esta nueva formulación, la supuesta imagen de Aiôn del pavimento italicense, presidiendo las personificaciones estacionales, dispuestas a su alrededor, enfatiza, desde el punto de vista semántico, el papel que la divinidad alegórica de la noción abstracta del Tiempo eterno posee como Annus, quien gobierna el ciclo anual representado por los cuatro períodos. En consecuencia, Annus-Aiôn y sus homólogos, las Estaciones, son garantes del transcurrir armónico del tiempo y, por tanto, sus imágenes se vinculan con los conceptos de felicidad y prosperidad.

En cuanto a las imágenes estacionales, que constituyen una temática muy recurrida durante la antigüedad⁶³, debe también señalarse que la identificación precisa de cada una de ellas presenta dificultades, como consecuencia de la ambigüedad de los atributos con que se las ha caracterizado. Incluso esta indeterminación ha provocado que A. Blanco se interrogara sobre si estas efigies, en lugar de personificaciones de las estaciones, no serían más bien divinidades relacionadas con ellas, hipótesis que debe descartarse, debido, sobre todo, a lo forzado que resulta tal interpretación, sin claros paralelos aducibles⁶⁴. Según nuestra proposición, la personificación del Invierno se habría emplazado originariamente en el panel estrellado del sector noroeste —de la misma no queda actualmente vestigio alguno— y, según el sentido contrario al de las agujas del reloj, que es la ordenación más habitualmente seguida para este tipo de imágenes, se dispusieron las correspondientes a la Primavera, el Verano y el Otoño. El parentesco que estas representaciones poseen con las plasmadas en otro mosaico estacional de Itálica, conservado fragmentadamente en dos colecciones particulares, es extraordinario⁶⁵. El enmarcamiento en el que se hallan insertadas es idéntico, esto es, en ambos ejemplares las Estaciones están incluidas dentro de un elemento octogonal exteriormente y

circular interiormente, al que sigue un rondo trazado mediante un filete con denticulos en cuatro teselas. Los modelos o cartones utilizados para las figuras son los mismos, habiéndose recurrido a una imaginería donde las Estaciones han sido personificadas a través de bustos, que es la tipología más usual, y con los atributos que las individualizan reducidos a los elementos vegetales —además del manto que cubre la cabeza respecto al Invierno, alegoría que se conserva en el ejemplar ahora mencionado, pero no en el que estamos estudiando—. Si respecto a la personificación del Estío hay un parecido asombroso entre ambos tapices, que alcanza incluso los más mínimos detalles, para las representaciones de la Primavera (?) y del Otoño del pavimento de la Casa de Hilas, que corresponden al supuesto Apolo y al Otoño del otro mosaico, respectivamente, debe concluirse que, pese a la utilización de unos mismos modelos para las imágenes de las dos alfombras, los mosaístas, en una de ellas, invirtieron los dibujos plasmados en los cartones de que se sirvieron. Sorprende que el busto que en el mosaico seccionado puede identificarse, quizás, con Apolo, sea el que, en el pavimento de la Casa de Hilas alegórico, según parece, la Estación primaveral. De hecho, es esta imagen la que, de las tres conservadas, resulta más confusa. ¿Se trata de una contaminación iconográfica? Lo cierto es que los mosa-

ístas recurrieron a un modelo que en el otro tapiz italicense sirvió para representar, no una Estación, sino alguna divinidad, posiblemente, como he señalado, Apolo. Ante esta situación debe, por lo menos, sugerirse la posibilidad de si la imagen incluida en el cuadrado central, que posee una gran ambigüedad en cuanto al género, no sea, en realidad, una personificación de la Primavera (recordemos que entre los cabellos de esta figura pueden distinguirse tallos, hojas y florecillas, atributos que encajan perfectamente con los que sirven para caracterizar este período del año y que son precisamente los empleados para tipificar esta Estación en el otro tapiz italicense) y la contenida en el panel octogonal, cuyo aspecto puede corresponder tanto a un personaje femenino como masculino, no constituya la representación de una deidad (Apolo, por ejemplo), pero que por algún despiste hubieran sido, ambas figuras, mal interpretadas por los mosaístas, habiendo sido ejecutadas para ser colocadas en emplazamientos que no son los adecuados. Las semejanzas entre los dos ejemplares italicenses no acaban aquí, puesto que, desde el punto de vista estilístico, son igualmente observables unas afinidades muy estrechas. Se constata la utilización de una gama cromática parecida, con un sentido del modelado conseguido a través del empleo de líneas de teselas en degradación de matices, y la recurrencia a los som-

constata que en Itálica esta iconografía tuvo un arraigo muy fuerte, hasta el punto de ser, con mucha diferencia, el yacimiento peninsular que cuenta con un mayor número de pavimentos con este asunto.

64. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 2), p. 44. En este sentido, el autor plantea la posibilidad de que pueda tratarse de Flora, Apolo y Baco, relacionados con la Primavera, el Verano y el Otoño, respectivamente. Ya me he referido (véase supra) a la poca representatividad que, dentro del arte clásico, tiene la plasmación de la imagen de Flora, que, por otro lado, A. Blanco sugiere reconocer en la efígie que debe, por el contrario, identificarse, según mi opinión, con el Verano; la del supuesto Apolo, que este autor relaciona con el Estío, es la que, según ya he apuntado, puede representar, quizá, la Primavera. En una línea parecida, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO («El mosaico de las Estaciones de Córdoba», *Trabajos de Prehistoria*, 48 —1991—, p. 365-372) piensa que los bustos figurados en un ejemplar fragmentado custodiado en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba encarnan a personajes mitológicos que representan, a la vez, las Estaciones, hipótesis que no compartimos. Las tres efígies conservadas deben identificarse, por su iconografía, con Ganímedes, Europa —acompañada del toro— y un personaje báquico, probablemente un sileno, sin que haya razones sólidas que permitan argumentar que hubiera una intención consciente por parte de los comitentes o de los mosaístas de evocar, a través de ellas, distintos períodos del año.

65. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* (n. 2), p. 43-44 (núm. 25), donde el autor ya señaló la semejanza existente entre ambos pavimentos, y láminas 50. 1-2 y 51. 1; ABAD CASAL s. v. «Horai/Horae» (n. 63), vol. V/1, p. 527 (núm. 157) y 536; ídem, «Iconografía de las estaciones en la musivaria romana», *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Bail Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de abril de 1990*, Guadalajara, 1990, p. 11-28, concretamente las páginas 18-19; DURÁN PENEDO, *Iconografía...* (n. 2), p. 63, 89 (notas 163 y 168), 342, 374 (nota 656), 381 y 412. Del mosaico se han conservado cinco paneles figurados, que contienen las imágenes de las cuatro Estaciones y, probablemente, Apolo. Mientras que tres de ellos, los concernientes al Invierno, el Verano y el supuesto Apolo forman parte de la colección de Santiago del Campo, en Sevilla, los relativos a la Primavera y el Otoño, todavía inéditos y que publicaremos próximamente, son propiedad de un coleccionista madrileño.

Caesarodunum, X bis (Aión. *Le temps chez les romains*, ed. por R. Chevallier) —1976—, p. 197-203; «La représentation du génie de l'année sur les mosaïques», *Mosaïque romaine tardive. L'iconographie du temps. Les programmes iconographiques des maisons africaines* —ed. por Yvette Duval—, París, 1981, p. 3-10 y láms. 41-45; con discusión en las páginas 41-45; «Aión et Aeternitas», *Caesarodunum*, XXI bis (*La mythologie, Clef de lecture du monde classique. Hommage R. Chevallier*) —1986—, p. 131-146; «Aión, le Temps absolu», *Latomus. Revue d'Études Latines*, tomo 55, fasc. 1 —1996—, p. 5-30; «À propos d'Aión», *Anas*, 11-12 —1998-99—, p. 23-35), para quien Annus y Aión aluden a dos individualidades distintas.

59. PARRISH, «The mosaic of Aion...» (n. 57), p. 172.

60. Me remito a las recogidas —en variados soportes— en David PARRISH, s. v. «Annus», *LIMC*, vol. I/1, Zürich, Munich, 1981, p. 799-800, vol. I/2, Zürich, Munich, 1981, p. 645-646, LE GLAY, s. v. «Aion» (n. 52), vol. I/1, p. 399-411, vol. I/2, p. 310-319, Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, s. v. «Saeculum», *LIMC*, vol. VIII/1, Zürich, Munich,

1997, p. 1071-1073, vol. VIII/2, Zürich, Munich, 1997, p. 724, y Gian Guido BELLONI, s. v. «Aeternitas», *LIMC*, vol. I/1, Zürich, Munich, 1981, p. 244-249, vol. I/2, Zürich, Munich, 1981, p. 180-183. En cuanto a su figuración en la mosaística, véanse sobre todo PARRISH, «Annus-Aion...» (n. 57), p. 11-25 y láms. I-VII, ÍDEM, *Season Mosaics...* (n. 49), p. 46-50, e ÍDEM, «The mosaic of Aion...» (n. 57), p. 167-191. En el trabajo de D. FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, O. DÍAZ TRUJILLO, B. CONSUEGRA CANO, «Representaciones del genio del año en mosaicos hispanorromanos», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14 (*Homenaje al Profesor Gratiano Nieto*), vol. II, p. 175-183, los autores identifican como el Genio del Año los bustos representados en sendos mosaicos procedentes de Aranjuez (en realidad, el origen de este ejemplar, hoy día conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, es Duratón, en Segovia, tal como ha demostrado recientemente M.^a Rosario LUCAS PELLICER, «Mosaicos del sitio de "Los Mercados" en Duratón (Segovia)», *Homenaje a José M.^a Blázquez*, vol. IV, *Hispania romana I* —ed. por Jaime Alvar—, Serie Arys, 2, Madrid, p. 275-287, concretamente las pági-

nas 284-285) e Itálica (Casa de los Pájaros; el medallón central, que contiene precisamente la imagen, continúa permaneciendo, tras su robo producido en 1983, en paradero desconocido). Pienso que en ambos casos se trata, más bien, de una representación de Tellus. En Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, José M.^a BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «Representaciones del Tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África», *Anas*, 11-12 (1998-99), p. 37-51, concretamente las páginas 40-41, con las láminas 4. 1 y 6. 1, se considera que las características que ofrece el busto del Museo Arqueológico Nacional de Madrid casan bien con Annus y Aión, pero resulta más problemática esta identificación en relación con la efígie representada en el pavimento italicense.

61. Me remito a los ejemplares citados y comentados por D. Parrish («The mosaic of Aion...» —n. 57—, p. 187-190). Todos ellos proceden del África Proconsularis y han sido fechados a finales del siglo II d.C. o durante el siglo III d.C.

62. PARRISH, *Season Mosaics...* (n. 49), p. 190-193 (núm. 44) y láms. 59. b - 61. a; ÍDEM, «The mosaic of Aion...» (n. 57), p. 167 y s.

63. Para las obras griegas, véase Vassiliki MACHAIRA, s. v. «Horai», *LIMC*, vol. V/1, Zürich, Munich, 1990, p. 502-510, vol. V/2, Zürich, Munich, 1990, p. 344-348, y, en cuanto a las romanas, me remito a Lorenzo ABAD CASAL, s. v. «Horai/Horae», *LIMC*, vol. V/1, Zürich, Munich, 1990, p. 510-538, vol. V/2, Zürich, Munich, 1990, p. 349-368, e ÍDEM, s. v. «Kairoi/Tempora Anni», *LIMC*, vol. V/1, Zürich, Munich, 1990, p. 891-920, vol. V/2, Zürich, Munich, 1990, p. 576-596. Respecto a los sarcófagos romanos que contienen representaciones estacionales, merece destacarse Peter KRANZ, *Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, Die antiken Sarkophagreliefs, vol. 5, parte 4, Berlín, 1984, y, en relación con los mosaicos romanos del norte de África, debe citarse PARRISH, *Season Mosaics...* (n. 49). La musivaria romana hispana con temática estacional ha sido ampliamente estudiada en Francesc-Josep de RUEDA ROIGÉ, *Los mosaicos romanos con Estaciones en Hispania*, 3 tomos, Bellaterra (Barcelona), 2001 [tesis doctoral], donde se

66. A. BLANCO (*Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 2—, p. 44) indicó que ambos tapices «parecen obras de un mismo taller». En esta misma idea redundó, más adelante, M. DURÁN (*Iconografía...* —n. 2—, p. 412).

67. Me remito a los ejemplos recogidos en MONDELO PARDO, TORRES CARRO, «El mosaico romano...» (n. 8), p. 147 (nota 30).

68. Véanse los citados en FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, «Notas sobre los talleres...» (n. 8), p. 146 (nota 37).

69. Así sucede, entre otros, en el mosaico de los bustos báquicos (véase la nota 17), en el dionisiaco conservado actualmente en la casa-palacio de Salinas (BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 2—, p. 29-30 —núm. 5—, 61 —fig. 3— y lám. 15-16; DURÁN PENEDO, *Iconografía...* —n. 2—, p. 280-282 —núm. 84— y lám. XLV), en un pavimento geométrico-floral, hoy día perdido (FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Las excavaciones...* —n. 3—, p. 192 y lám. p. 193) y en otro repartido entre el palacio de Lebrija y el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla (BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 2—, p. 37-38 —núm. 13— y lám. 34-36).

70. Además del pavimento estacional de la Casa de Hilas, esta distribución también la encontramos, dentro de Itálica, en el mosaico báquico de la casa-palacio de Salinas (véase la nota anterior), en el de los Animales (CELESTINO, «Mosaicos perdidos...» —n. 2—, p. 361-366 y 382-383, y lám. XXV; SAN NICOLÁS PEDRAZ, «Sobre el mosaico perdido...» —n. 2—, p. 531-540), en otro tapiz descubierto en la misma morada que este último ejemplar (FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Las excavaciones...* —n. 3—, p. 192 y lám. p. 193), en el de Eros y Psiqué (CELESTINO, «Mosaicos perdidos...» —n. 2—, p. 361, 366-370 y 382, y lám. XXVI) y en un teselado conservado en el palacio de Lebrija (BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica...* —n. 2—, p. 42-43 —núm. 23—, 64 —fig. 7— y lám. 48).

breados, donde algunos toques blancuzcos han sido usados para las zonas donde se ha pretendido que hay una mayor incidencia de los focos de luz. Asimismo, se detecta una manera de hacer los labios, muy carnosos, las narices, bien silueteadas, los órganos visuales, con una serie de teselas más oscuras alrededor de los mismos, y los cuellos, muy macizos, que indican una identidad de manos. No cabe duda de que ambos mosaicos fueron hechos por un mismo taller activo en los últimos años del siglo II dC. y primer cuarto del siglo III dC., aproximadamente, que integraba a unos artesanos capaces de hacer obras de calidad, como acaece en el ejemplar de la Casa de Hilas y, en menor medida, en el otro pavimento italicense con el que lo hemos comparado⁶⁶. A causa, sobre todo, del estilo clasicista observable en los bustos de ambos tapices, creo que los dos debieron ejecutarse hacia principios del siglo III dC.

Por otra parte, el mosaico de las Estaciones de la Casa de Hilas también presenta relaciones con otros mosaicos del área italicense, sobre todo en cuanto al empleo de determinados esquemas, que en esta zona se da de una manera reiterativa, tal como ocurre, por ejemplo, con el filete con dentículos⁶⁷, los roleos vegetales⁶⁸ o los motivos estrellados originados por el entrecruzamiento de dos cuadrados, determinando interiormente superficies octogonales⁶⁹. La composición de una superficie decorativa en U, complementada por otra en

T, determinante de la funcionalidad de la estancia como *triclinium*, ofrece una disposición que es igualmente típica de las dependencias que tienen esta destinación en las mansiones italicenses. Consiste en cubrir la zona en forma de U, donde se emplazaban los *lecti triclinares*, con una decoración geométrica uniforme, el eje vertical de la superficie en T con un patrón que suele ser más complejo y puede contener figuración, y los dos espacios cuadrangulares que lo flanquean mediante los mismos bosquejos de tipo geométrico o floral⁷⁰.

En definitiva, pues, es posible que el mosaico que pavimenta uno de los triclinios de la Casa de Hilas, realizado hacia principios del siglo III dC., contenga, junto a esquemas geométricos y florales, la representación en busto de Annus o Annus-Aiôn, rodeado por otras cuatro efigies —una de ellas ya perdida en el momento del descubrimiento—, interpretables como las personificaciones de las Estaciones. De ser realmente así (no puede tampoco descartarse la posibilidad de una mala interpretación y tergiversación de los bustos emplazados en el cuadro central y en el octógono sudoeste), la carga positiva que posee el ejemplar es evidente, por cuanto que las cinco imágenes se encargan de asegurar el transcurrir armónico del tiempo y, por ende, reportan felicidad y prosperidad para los moradores de la casa y los comensales reunidos en la dependencia.