

# EL PAVIMENTO MUSIVO COMO ELEMENTO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DOMÉSTICO

Irene Mañas Romero<sup>1</sup>

Centro de Ciencias Humanas y Sociales  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

## RESUMEN

La pavimentación decorativa (*opus tessellatum*, *opus signinum* decorados y *opus sectile*) es uno de los rasgos característicos del fenómeno doméstico rural y urbano romano. Los pavimentos forman parte de la construcción del espacio doméstico y tienen una profunda relación con la arquitectura de la casa, siendo además un elemento clave para comprender la organización del espacio de cada una de las unidades domésticas.

**Palabras clave:** Mosaico romano, arquitectura doméstica, organización espacial, cultura visual, bienes de consumo, producción artesanal.

## ABSTRACT

The ornamental paving (*opus tessellatum*, decorated *opus signinum* and *opus sectile*) is one of the characteristic features of the roman domestic urban and rural phenomenon. Pavements participate of the construction of the domestic space and share a close relationship with the house architecture. They are also a key element to understand the spatial organization of every domestic unit.

**Key words:** Roman mosaic, Domestic architecture, Spatial organization, Visual culture, Commodities, Artisanal production.

---

<sup>1</sup> Irene Mañas Romero: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Ciencias Sociales y Humanidades (Instituto de Historia), c/ Albasanz 26-28. Despacho 2E14. E-28037 Madrid (SPAIN), irene.manas@cchs.csic.es

## I. INTRODUCCIÓN: LA PAVIMENTACIÓN DECORATIVA COMO FENÓMENO DOMÉSTICO

Mosaicos, *opera signina* decorados y *opera sectilia* son tipos pavimentales que añaden a sus funciones como revestimiento (propiciar el aislamiento de los suelos y facilitar la limpieza) el tener una finalidad ornamental, uniendo en ellos los dominios aparentemente contrapuestos de la *utilitas* y el *decor*<sup>2</sup>. La expansión de este tipo de solerías puede considerarse uno de los más característicos rasgos del fenómeno doméstico rural y urbano del mundo romano tanto en oriente como en occidente: si bien este tipo de pavimentos aparecen también en contextos públicos o semipúblicos<sup>3</sup> (lám. 1) como templos, palacios, establecimientos termales, *scholae* y *tabernae*, o incluso en contextos funerarios utilizados como lápidas sepulcrales<sup>4</sup>, podemos decir sin duda que su mayor concentración y el desarrollo de la especificidad de su lenguaje se produce en el ámbito doméstico.

Dentro de estos contextos, su uso está circunscrito a un tipo de vivienda que corresponde, al menos en su fase constructiva, a determinado estrato socioeconómico. Sin embargo, dentro de este horizonte puede observarse que los casos concretos de unidades domésticas con este tipo de pavimentación difieren notablemente entre ellas: estos suelos aparecen en numerosas viviendas de tipo medio, de comerciantes o propietarios de negocios, como muchas de las pompeyanas y ostienses y también en grandes edificios residenciales como las villas de Piazza

2 Acerca de esta contraposición *vid.* Lavagne, 1988, p. 25.

3 En la península Ibérica existen buenos ejemplos de este tipo de pavimentación, que podemos adscribir a espacios públicos gracias a sus inscripciones. Tres de ellos corresponden a ejemplares en *opus signinum* decorado. Dos aparecen en el área metropolitana de *Carthago Nova*: Loma de Herrerías. Mazarrón. Ramallo, 1985, pp. 79-82, n.67, lám. XXXVI, fig. 13. FAC(iendum) HEISCE MAG(istreis) CUR(averunt) SELE [--] CAELI[--]; Amante Sánchez *et alii*, 1995, pp. 554-562. M(arcus) AQUINI(us) M(arci) L(ibertus) ANDRO/IOVI STATORI DE SUA {R(e)} <P(ecunia)> QVR(avit)/L(ibens) M(erito). En Itálica (Santiponce, Sevilla) se conserva otro cuyo epígrafe, incompleto, puede leerse: M. TRAIUS. C. F. PR. AP [ -- DE. STIPE. IDEMQ. CAV [i!]?--]. El pavimento ha sido objeto de lecturas divergentes, *CMRE* XIII, n. 76, pp. 78-80, aunque todas ellas coinciden en destacar que se trata de un pavimento que conmemora un acto evergético de M. Trahnius en un espacio público. En *opus tessellatum* se conserva el excepcional mosaico de Ossonoba (Faro), cuya inscripción, con muchos problemas de lectura, puede reconstruirse así C.CAL.PVR.NI.VS [--] NVS. ET GVI.BI.VS. QUIN.TI.LI.A.NVS. ET. C. AT.TI[--]JS. ET.MVER.RIUS. CE.MI.NUS. SOL[um] TES.SEL.LAS [--]VNT. ET. DON.NA.R[--]JT. Gómez Pallarés, 1997, pp. 181-185.

4 Acerca del mosaico funerario *vid.* Duval, 1976 y Gómez Pallares y Mayer, 1996.



Lámina 1. Faro. Mosaico de Océano. Museu de Faro. Foto Campos Carrasco *et alii* 2008.

Armerina (Pace, 1955). Hay que indicar que, aunque referida a un contexto histórico concreto, una de las fuentes más interesantes que conservamos para conocer el coste de las actividades artesanales, el *Edictum de pretiis rerum venalium*, más conocido como Edicto de Diocleciano (301), señala una relativa modestia en los salarios de los artesanos del mosaico, el *tessellarius* (50 denarios diarios) y el *musarius* (60 denarios) (Frézouls, 1977, p. 261). Este hecho, unido a la variabilidad de los contextos de hallazgo, induce a pensar que el pavimento musivo es un bien de consumo reducido a un determinado ámbito socioeconómico pero no necesariamente un producto de lujo en todas las ocasiones. La diferencia en las calidades técnicas y de diseño que se aprecian en los mosaicos permite comprender mejor este espectro social que abarca. Más restringido y noble en su uso parece el *opus sectile*, cuyos materiales tenían un coste mayor en el mercado, aunque también dentro de su empleo se registran importantes variaciones: la diferencia en el coste de los tipos lapídeos locales y de importación debió de ser notable.

Los pavimentos son también una parte esencial de la construcción del ámbito doméstico romano. Por un lado participan de la construcción del espacio físico, pues son parte integrante de la arquitectura, y guardan una relación profunda con ella<sup>5</sup>, pero también, y aunque de forma menos objetivamente medible, añaden valores que llenan de connotaciones los espacios: los pavimentos crean ambientes diferenciados dentro de la casa dotando a las estancias de color, luz<sup>6</sup>, profundidades o texturas diversas que son percibidas en la vida diaria de sus habitantes, así como de imágenes figurativas con distintos niveles de lectura que sin duda adquirieron sentido para los moradores de las casas, como nos hace ver un fragmento escrito por Plutarco (*Vit. Brut.*, XXIII). En esta narración, el autor se refiere a las emociones que suscita en Porcia, mujer de Bruto, la contemplación en su casa de un cuadro cuyo motivo mitológico ella identifica con su propia situación familiar:

...Porcia estaba abrumada por el dolor por alejarse de Bruto, pero intentó disimularlo cuanto le fue posible, sin embargo, y a pesar de su constancia, un cuadro que encontró accidentalmente la traicionó. Era una pintura griega que representaba la despedida de Héctor y Andrómaca, cuando el troyano iba a enfrentarse a los griegos y deja a su pequeño hijo Astyanax en los brazos de su madre, fijando en él sus ojos. Cuando Porcia miró el cuadro, la semejanza con su propia situación la hizo romper en lágrimas, y varias veces al día fue a ver el cuadro, y lloró ante él...

Por estas razones, los pavimentos decorativos, lejos de ser sólo objetos artísticos preciosos por su valor iconográfico, deben ser considerados parte de contextos arqueológicos concretos, y valorados como herramientas para reconstruir la organización espacial de la casa y su universo visual.

En estas páginas se esbozan unas líneas que dibujan el fenómeno de la pavimentación decorativa dentro del ámbito doméstico, de manera amplia y sin pretender la exhaustividad en los ejemplos que se ofrecen. Como premisa metodológica y a pesar de las inevitables generalizaciones que conlleva un texto de estas características, es imprescindible señalar que frente a la uniformidad que muchas veces se trata de buscar en los patrones decorativos de las casas romanas, los rasgos que predominan son la multiplicidad, la riqueza de formas y de combinaciones. Por estas razones, la decoración del mundo doméstico romano escapa a los intentos de sistematización demasiado estrictos.

## II. LOS REFERENTES DE LA CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE MUSIVO ROMANO

La palabra mosaico, y sus equivalentes en otras lenguas vernáculas (mosaïque, mosaic) proceden del adjetivo latino *musivum* que a su vez deriva del término griego *mouseion*. Con este se designaba a la decoración de las grutas, lugares tradicionalmente consagrados a las Musas (*musaea*). El término es tardío, y para referirse a lo que hoy llamamos mosaico el mundo romano utilizó preferentemente el término *opus tessellatum*, en referencia a las pequeñas piezas que lo componen, las teselas.

Como técnica puede decirse que el mosaico pavimental romano es heredero del mosaico griego<sup>7</sup>, elaborado

<sup>5</sup> Acerca de la relación entre arquitectura y pavimentación *vid.* Clarke, 1979.

<sup>6</sup> El tema de la percepción del color y la iluminación en el ámbito doméstico han sido recientemente tratados por P. Allison, centrándose en el caso de estudio concreto de la Casa della Caccia Antica en Pompeya (Allison, 2002, p. 195-209).

<sup>7</sup> Sobre del problema del origen u orígenes del mosaico *vid.* Lavagne, 1988, p. 39-51.





Lámina 2. Pompeya. Mosaico de la despensa. Palazzo Massimo alle terme. Foto Andreae, 2003.

mediante guijarros o cantos rodados<sup>8</sup>. Al igual que su predecesor, el mosaico romano desarrolla en su fase inicial un tipo de composición figurada que está destinada a ocupar paneles ubicados en un lugar central de la estancia, a modo de cuadro pictórico (*emblema*) ubicado en el suelo de la habitación (lám. 2). En este tipo de

8 Los primeros mosaicos griegos, cuyas mejores realizaciones se conservan en Delos, Pella y Ascoli, se realizaron no mediante teselas cortadas *ex profeso* para la realización del revestimiento, sino con cantos rodados o guijarros de tonalidades naturales con los que se iban dibujando las partes de la representación, separándolos por tamaños y colores. Un panorama general de esta evolución, con las imágenes de los pavimentos más notables en Fiori, Tolis, Canestrini, 2003.

pavimento se crea un fuerte contraste entre la espacialidad y la perspectiva del emblema, muy acentuadas, y lo plano del fondo neutro sobre el que se ubica (Clarke, 1979, p. 5-6). Esta forma de composición centralizada es muy frecuente en mosaicos de las casas de las ciudades vesubianas hasta el s. I a.C, pero también se repite en *opera signina* (Vassal, 2006, p. 59) y *opera sectilia* contemporáneos (Guidobaldi, 1985, tav. 15). Algunas de las más famosas creaciones musivas de Pompeya se adscriben a este tipo compositivo, como son los mosaicos de la Casa del Fauno (De Caro, 2001) u otras delicadas composiciones musivas de inspiración pictórica situadas en el centro de estancias, como el mosaico de Hylas





Lámina 3. Villa dei Volusii. Lucus Feroniae. Foto Dunbabin, 1999.

procedente de la Villa de Tor Bella Monaca (Andreae, 2003, p. 272-274).

En los últimos años de la República, e influidos por otros lenguajes como se verá a continuación, los artesanos del mosaico van a crear una alternativa a la organización centralizada en torno a un emblema: un nuevo estilo que la bibliografía anglosajona ha designado como “all over pattern”<sup>9</sup> y que en castellano podría traducirse como “diseño extendido a toda la superficie”. Este tipo de composición con un diseño geométrico o figurado que ocupa la totalidad del pavimento, ofrece una organización espacial con múltiples puntos de vista y será la más propia del mosaico romano: un tipo nuevo de lenguaje, cubriente, más relacionado con la arquitectura, con una sintaxis espacial más compleja e integrada en la que, muchas veces conviviendo con el principio de la centralización en torno a una imagen, se aplican los criterios de extensión de la decoración a toda la superficie, la simetría y la isotropía (lám. 3).

En las líneas siguientes se recogen algunos de los soportes que fueron referentes en la creación del lenguaje del mosaico.

## II.1. Pintura

Como es sabido, los orígenes del mosaico están estrechamente ligados al mundo de la pintura. Aunque pintura y mosaico tienen sus especificidades técnicas, y en el transcurso del tiempo van a desarrollar lenguajes propios, ambas técnicas compartieron una importante

fuerza de inspiración, como nos narra Plinio (NH 36, 184):

*...pavimenta originem apud graecos habent elaborata arte picturae ratione...*

Este fragmento es habitualmente traducido como “los pavimentos (mosaicos) tienen su origen entre los griegos y se realizan de manera análoga (o imitando) al arte de la pintura”. Sin embargo, algunos especialistas como Silvio Ferri sugirieron una traducción que revela de manera más sutil la idea que subyace a esta frase: “los pavimentos (mosaicos) tienen su origen entre los griegos y alcanzan tal perfeccionamiento técnico, que llegan a ser a ser un arte análogo al de la pintura” (Ferri, 2001, p. 331). Si se considera esta versión, se comprende que la equiparación del mérito está para Plinio en que el mosaico, en un tiempo que él considera ya remoto, alcanzó los mismos valores de calidad plástica, de finura, de pictoricismo, pero sobre todo de realidad, de capacidad de *mimesis* que la pintura. En este sentido, el mosaico alcanza su perfección principalmente durante los siglos II y I a.C. Buena prueba de ello es que parte de las obras pictóricas de la Antigüedad han llegado a nosotros a través de sus copias en mosaico: por ejemplo, la pintura de restos (NH 35,112)<sup>10</sup> la conocemos a través de varios famosos mosaicos con representaciones del *asarotos oikos* o “casa sin barrer” (Andreae, 2003, p. 46-51), un tipo de composición que representa un suelo después de la celebración de un banquete, con los restos de alimentos cáscaras, espinas, huesos, vainas, dispersos sobre él e inmortalizando la abundancia de la celebración.

Incluso existen ejemplos idénticos sobre pintura y mosaico, como puede verse en el caso de dos representaciones de escenas teatrales del siglo I a.C. (láms. 4a y 4b) que muestran que, en determinados ambientes, ambos soportes fueron equivalentes y compartieron parte del repertorio ornamental. Algunas casas pompeyanas utilizan ambos como elementos centrales en superficies lisas, a la manera de pequeños cuadros o *emblemata*, ya sea en las paredes (mosaico parietal) o en el suelo (mosaico pavimental). Esta relación fue especialmente

10 *Es el momento de hablar de los pintores célebres por sus pinturas de temas menores, entre los cuales se haya Peirakos. Éste, inferior a pocos en materia de arte, no sé si por su propia voluntad se quiso limitar a pintar motivos humildes, aunque alcanzando una gran fama. Pintó barberías, zapateros, asnillos, bebidas y cosas similares. Por esta razón fue llamado “ryparographos” o pintor de cosas humildes. Plinio, NH 35, 112.*

9 Acerca de este proceso de creación puede verse Becatti, 1975, p. 16-20.



Lámina 4. Escena de teatro. *Las Theoporumene* de Menandro. a) Pintura. Foto Andraea, 2003. Stabia. b) Mosaico, Pompeya. Foto I. Mañas.

intensa hasta el pleno desarrollo del mosaico figurado en el siglo II, cuando el registro muestra que se crean composiciones *ex profeso* para el mosaico.

## II.2. *Opus signinum*

Este tipo de pavimentación realizada con cal, arena, agua y fragmentos cerámicos (ladrillos, ánforas, que confieren al pavimento un característico color rojizo), se había extendido profusamente por el Mediterráneo desde el s. IV a.C. y le aporta al mosaico una forma de composición continua y apropiada para el cubrimiento de grandes superficies. Es en suelos de *opus signinum* donde aparecen por primera vez las divisiones decorativas en función del uso de la estancia (marcadores cubiculares, *tablinum*). Además, la comparación entre ambos tipos de revestimiento muestra que existió una intensa transmisión de motivos decorativos entre uno y otro: punteados, reticulados, esvásticas, flores, rosetas, delfines en las enjutas aparecen ornando los diseños sobre ambos soportes.

## II.3. El referente textil

Alfombras, tapices y esteras cubrían sin duda gran parte de los suelos de las casas romanas, muchos de cuyos suelos eran además de tierra batida, de modo que los tejidos tuvieron una función de cubrimiento análoga en cierta manera a los revestimientos de los que aquí nos ocupamos<sup>11</sup>. Por este paralelismo en su uso, ambos

11 Sobre la relación entre mosaico y alfombra *vid.* Reece, 1977.

soportes se influyeron mutuamente, y es evidente que las alfombras jugaron un importante papel en el desarrollo del mosaico: en los pavimentos existen múltiples motivos que provienen del mundo del textil<sup>12</sup> y que posteriormente se extienden con profusión al mosaico: trenzas, nudos, nudos de salomón, entretejidos, flecos (lám. 5), e incluso la propia configuración de las bandas exteriores, frecuentemente decoradas mediante orlas sucesivas que recuerdan a las alfombras. Pero existen además auténticos “tejidos petrificados” que incluso reproducen las esteras con sus características fibras vegetales (Andraea, 2003, p. 33).

## II.4. Techos decorados

Otra de las fuentes que inspiraron los diseños pavimentales son las arquitecturas o pinturas que ornaban los techos de los edificios<sup>13</sup>: casetones decorados, bóvedas centrales y laterales, plafones y óculos, parecen haberse reproducido en los suelos a modo de reflejo, creando diseños que se hicieron muy populares en los pavimentos romanos<sup>14</sup>, como los mosaicos con retículas cuadriculadas o pavimentos centralizados en torno a círculos con casetones tangentes o secantes. Muchos de ellos aún conservan vestigios de su inspiración arquitect-

12 Ovadiah, 1980, p. 191, encuentra 6 motivos procedentes del mundo del textil en mosaico, aunque esta cifra puede aumentarse notablemente.

13 La relación entre la decoración de techos, paredes y suelos en Italia durante los ss. II y III es tratada de manera integral en Joyce, 1981.

14 Barbet, Guimier Sorbets, 1994 y Morricone Mattini, 1965.



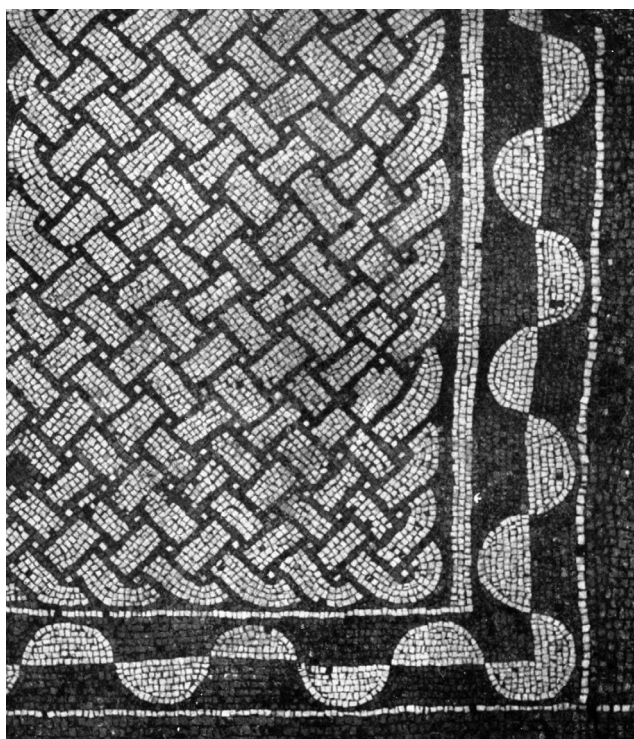


Lámina 5. Ostia. Domus Fulminata. Mosaico con motivo textil. Foto Becatti, 1961.

tónica, mediante el dibujo de ménsulas, cornisas u ovas plasmados en las dos dimensiones de un suelo<sup>15</sup>.

### III. LA CONSTRUCCIÓN DEL MOSAICO

La pavimentación constituiría una de las fases finales en la edificación de la casa, y sería llevada a cabo por talleres o cuadrillas de artesanos, denominadas *officinae* en las fuentes y también en algunos epígrafes sobre mosaico. Nuestro conocimiento de la organización artesanal es escaso, dado que la figura del artesano trabajador es casi invisible para las fuentes antiguas<sup>16</sup>. No conocemos con certeza cuántas personas integraban estas *officinae* y si en todas ellas existía una estricta división del trabajo. Un epígrafe en un mosaico de la villa toledana de Carranque señala la presencia de un pintor de nombre *Hirinus*, trabajando en el taller musivo de *Masculinus*:

15 Vid. por ejemplo el reciente hallazgo de un mosaico triclinal con motivo de medusa en Cartagena donde se aprecia bien esta característica (Suárez Escribano y Fernández Díaz, 2008, p. 129, lám. 7).

16 La figura del artesano musivario ha sido tratada por diversos autores, entre los que citamos a Balmelle y Darmon, 1986; Donderer, 1989; Moreno González, 1995, p. 114-118. Vid. también EEA V, s.v. *Musivarius* (I. Calabi Limentani).

EX OFICINA MA[scvli]NI PINGIT HIRINIVS  
VTERE FELIX MATERNE HVNC CVBICVLVM<sup>17</sup>

A través de los autores clásicos y de contadas inscripciones conocemos algunos de los miembros que podían integrar estos equipos de trabajo. El Edicto de Diocleciano recoge tres oficios que tradicionalmente se han relacionado con actividades que pudo llevar a cabo un taller de artesanos del mosaico: El *pictor imaginarius*, que creaba el dibujo sobre la malta, el *musearius*, que pudo dirigir la planificación de las líneas maestras del mosaico, y el *tessellarius*, que finalmente colocaría las teselas sobre el mortero fresco<sup>18</sup>, terminando así el proceso de construcción.

Tampoco sabemos con exactitud cuánto se tardaba en llevar a cabo este tipo de obras, y se han expuesto distintas opiniones acerca de la duración del proceso. K. Schmelzeisen (1992, p. 125) considera que los talleres debieron estar formados como mínimo por dos personas, uno que prepara el diseño (*musearius*) y otro que coloca las teselas (*tessellarius*). Este autor sostiene que 3 personas, en 5 meses, podrían llevar a cabo unos 500 m<sup>2</sup> de pavimentación musiva. Bien distinta es la opinión de otros expertos como V. Luna Llopis, que considera que son necesarios 85 días, es decir, casi 3 meses, y 13 personas para completar la pavimentación (desde el corte de las teselas hasta completar el mosaico) de una sala de 100 m<sup>2</sup> (Luna Llopis, 1996, p. 72). Luna Llopis considera imprescindible la participación de al menos una persona que corte las teselas, 2 *caementarii* – que extiendan la malta sobre la que se dibuja – 1 *pictor*, 1 ayudante y 8 *tessellarii*. Siguiendo este cálculo, algunas casas y sobre todo las grandes villas, podrían haber tardado en completar su pavimentación musiva periodos de entre dos y tres años, dependiendo del número de personas implicadas en cada uno de los procesos. Ejecutarían *in situ* la mayor parte de la obra, aunque es posible que en ocasiones las partes figuradas, los pequeños *emblemata*, fueran montados en

17 De la oficina de *Masculinus*, lo pintó *Hirinus* ¡Disfruta, *Materne*, esta estancia! (Arce, 1986, p. 372; Gómez Pallarés, 1997, p. 148-152).

18 La diferencia entre ambas profesiones estriba, según otros autores, en que la ocupación del *musearius* sería disponer las teselas en la pared, frente al *tessellarius*, cuyo trabajo sería en el propio suelo. Considero más plausible la explicación de la división del trabajo anotada en el texto.





Lámina 6. Pompeya. Restos de improntas de cuerdas que guían la disposición de las teselas en mosaico. Foto I. Mañas.

talleres y trasladados para ubicarlos directamente sobre la parte geométrica del pavimento<sup>19</sup>.

Vitrubio dejó constancia de la necesaria preparación de las superficies para recibir el mosaico (*De Arch.* VII, 1-4). Las fases iniciales de la preparación y la calidad del nivelado eran esenciales para obtener un pavimento consistente y sólido, donde todas las capas quedaran fuertemente unidas entre sí. Los pasos de la etapa previa al dibujo son los siguientes:

- a. Se aplana y se alisa el suelo y sobre él se coloca una capa compuesta por gravilla y piedras (*statumen*)

<sup>19</sup> Creemos haber podido documentar este hecho para la ciudad de Itálica, dado que las dimensiones de los cuadros figurados responden siempre a medidas estandarizadas. Es posible que los emblemas, cuya elaboración es más costosa, se realizarán en talleres (Mañas 2010, p. 119, nota 674).

con un grosor de 10 a 15 centímetros, que servía de preparación y como aislante de la humedad.

- b. Se aplicaba encima una capa de mortero llamada *rudus*, compuesto por una parte de cal, y tres partes de gravas y fragmentos de terracota, con un grosor de 25 centímetros.
- c. La preparación se finalizaba añadiendo un última capa (*nucleus*), compuesta por tres partes de arena mezcladas con ladrillos y tejas machacadas, y una de cal.

Sobre este *nucleus* se dibuja mediante incisión el mosaico. La división geométrica se realiza mediante instrumentos sencillos, parte del utillaje común de la albañilería: reglas, calibres, compases, clavos y cuerdas, algunas de cuyas improntas han quedado plasmadas en algunos mosaicos (lám. 6). Una vez planteada la división, se realizan los dibujos mediante tizas o carboncillos, las



llamadas sinopias<sup>20</sup>, quizá inspiradas por catálogos de modelos en tablas de cera, madera o pergaminos. Para los motivos repetitivos que formaban parte de la decoración de orlas y bordes (ondas, triángulos escalonados, peltas) podían utilizarse plantillas. Después se van colocando las teselas sobre un mortero muy fino de cal y arena. Por último se pule toda la superficie para que la regularización de las teselas sea completa. En el caso del *opus sectile*, las fases de la nivelación serían semejantes, pero sobre el suelo de cal se dispondrían, en lugar del dibujo, fragmentos de ánforas u otra cerámica, distribuidos uniformemente por todo el pavimento, para que las piezas marmóreas se fijaran de manera estable y duradera al suelo (Guidobaldi, 1985, p. 222-223).

Como todo objeto, los pavimentos también necesitan de un mantenimiento periódico adecuado que incluiría sencillas limpiezas cotidianas, como nos recuerda un epígrafe conservado en el mosaico portugués de las Musas de Torre de Palma en el que se insta a quien lo barra a que no lo estropee con una escoba demasiado dura que pueda hacer saltar sus teselas<sup>21</sup>:

SCOPA ASPRA TESSELLAM LEDERE NOLI  
VTERI FELIX

Las actividades de mantenimiento conllevarían también necesariamente pulidos periódicos, realizados con abrasivos, así como la aplicación de ceras que proporcionarían brillo.

Como bien de consumo, el mosaico estaba destinado a satisfacer unas necesidades de uso y estéticas, y por tanto a ser reparado o sustituido cuando no cumpliera su función. La arqueología ha podido detectar algunas de estas prácticas de mantenimiento en el registro material: se trata de reparaciones realizadas en época antigua, más o menos visibles dentro de la obra original. Existen casos en los que la restauración antigua se percibe de manera inmediata, puesto que se rompe el diseño, como es el caso de un mosaico emeritense con el tema de la caza del jabalí (Álvarez Martínez, 1990, n. 14, lám. 43). Cuando las restauraciones son de mayor calidad no es



Lámina 7. Itálica. Superposición de pavimentos en la Casa del Nacimiento de Venus. Foto J.M. Luzón.

posible apreciarlas en el mosaico o en el *sectile*, debido a la semejanza entre los motivos y / o los materiales de restauración con el pavimento original. En ocasiones conservamos también superposiciones de pavimentos, lo que indica que, por alguna razón, ya sea funcional o estética, el suelo más antiguo perdió su función y se realizó una obra nueva sobre él, como observamos en un mosaico italicense procedente de la Casa del nacimiento de Venus (Canto, 1976, p. 337) (lám. 7).

#### IV. PAVIMENTOS DECORATIVOS, *DOMUS Y VILLAE*

Extraer valoraciones de carácter general acerca de la pavimentación ornamental es complejo debido a la duración y extensión geográfica del fenómeno y en cierto sentido también porque el mundo doméstico es muy flexible en la aplicación de los usos decorativos, que escapan a las normas que se imponen en espacios de carácter político o religioso.

##### IV.1. La pavimentación como jerarquizador del espacio doméstico

El espacio doméstico de las clases medias-altas romanas se caracteriza por su discontinuidad y su asimetría interna. Uno de los modos de señalar físicamente estas diferencias conceptuales es a través de la pavimentación.

<sup>20</sup> El término *sinopia* constituye una derivación del topónimo Sinope, ciudad en la que abundaba una tierra rojiza utilizada como componente básico de una tintura antigua. El tema ha sido ya abundantemente tratado en la bibliografía, y se han documentado ya varias sinopias pavimentales, bien conocidas, en Útica, Tívoli y Pompeya (Robotti, 1983).

<sup>21</sup> ¡No estropees el mosaico con una escoba demasiado dura! Que lo disfrutes. CMP II, Torre de Palma n. 109, lám. L.

Las áreas de servicio e industriales se dotan de pavimentaciones *ad hoc*. Pero tampoco la parte residencial se pavimenta de manera uniforme sino de forma diferenciada en función del desarrollo de las actividades sociales y de las propias microdinámicas de cada unidad doméstica. De manera general y para establecer una ordenación, podemos decir que la mayor parte de los pavimentos se concentran en dos áreas.

- En primer lugar, en el peristilo y habitaciones abiertas directamente a él o conectadas con él. Se trata del espacio que cuenta con una mayor visibilidad desde el exterior y que disfruta también con un mayor valor de control visual de la casa. Por ende, el peristilo acoge gran parte los distintos ritos y ceremonias de la vida social doméstica romana<sup>22</sup> y por tanto concentra muchos de los recursos ornamentales de la vivienda. En las casas en las que se documenta una mayor riqueza de los restos pavimentales, las propias galerías del peristilo reciben pavimentación decorativa, mientras que en otras que exhiben una menor inversión se recurre a tipos de suelos de argamasas y morteros simples con un uso exclusivamente funcional: aislar los suelos de las galerías de la humedad de jardines y espacios compluviados. Conocidos ejemplos de pavimentos en el peristilo, de distintas cronologías y tipos son la *domus* de los surtidores en Conimbriga (*CMP* I, p. 32-82, ns. 1.1-1.25) y también las grandes villas de Marbella (*CMRE* III, p. 81-83, fig. 22, láms. 62-66) o de Piazza Armerina (Pace, 1955, p. 56-61, figs. 14-17). De manera general puede decirse que en la *pars occidentalis* de imperio es más frecuente que los mosaicos de peristilo exhiban mosaicos con decoración continua y geométrica, mientras que en oriente es muy frecuente que aparezcan paneles figurados ornando estos espacios de tránsito, como puede verse en la House of Dyonisos en Nea Paphos (Chipre)<sup>23</sup>.

22 El concepto de la *domus* como escenario de la vida social romana fue desarrollado por Wallace Hadriell 1988 y 1994 y ha tenido gran influencia en la orientación de los estudios acerca de la casa y todos sus componentes.

23 Kondoleon 1994, p. 271-314, que estudia típicos modos de composición de este tipo de peristilos decorados con mosaicos en la parte oriental del Imperio.

Las estancias ubicadas alrededor del peristilo concentran también gran parte de la decoración musiva. Se trata de espacios de tamaño medio y grande. Aunque no todas las salas reciben pavimentación decorativa y no puede fijarse *a priori* un esquema preestablecido para su decoración, existe un nutrido grupo de casas tanto en el mundo urbano como en el doméstico en las que una o varias salas destacadas ya previamente por su posición reciben pavimentación decorativa. Por su ubicación y sus dispositivos decorativos puede pensarse que se trata de estancias destinadas a la recepción o la representación. En las *domus* urbanas es frecuente que estas habitaciones pavimentadas con mosaicos u *opera sectilia* estén situadas en eje con el acceso de la casa o en perpendicular con el mismo. En muchas ocasiones, especialmente en las casas planimétricamente regulares y simétricas, estos dos ejes visualmente preeminentes conviven en la casa, manifestándose como testimonio de la profunda unidad estructural y visual: el orden preestablecido de las salas de representación contribuiría a organizar la faceta pública dentro de la vida doméstica.

A través de los autores antiguos sabemos que es frecuente que las grandes casas romanas posean varios de estos salones (Plutarco, *Luc.*, 41; Petronio, *Satir.*, 77, 4). Este fenómeno de multiplicación ha sido también bien mostrado por la arqueología: las excavaciones domésticas de época imperio en distintas zonas del Mediterráneo han puesto en evidencia esta multiplicación de las salas de representación, documentando los hábitos de las elites regionales que hacen ostentación de un uso extensivo y muy diferenciado del espacio, arquitecturizando su separación con respecto al resto de la población de la ciudad. Aunque materializadas de maneras distintas, podemos observar la presencia de estas salas destacadas a través de mosaicos en la Sollertiana Domus en Thysdrus (El Djem), que cuenta con un gran triclinio en posición axial con respecto a la entrada (Carucci, 2007, p. 148-150, fig. 26); o en la casa de los Prótomos en Thuburbo Maius (*ibidem.*, p. 183-187, figs. 47-49), que presenta una planta muy irregular debido a su configuración mediante aglomeración de estructuras domésticas precedentes pero que también muestra esta estancia principal pavimentada en uno de los lados del peristilo. Muchos de estos espacios funcionaron en ocasiones como *triclinia* (*vid.* IV.3). En las ciudades de Hispania también se encuentra este esquema. Por ejemplo en la ciudad de Itálica la coexistencia de dos salas principales pavimentadas con mosaico en eje y codo con la entrada se repite en las casas italicenses de Hylas y de los Pájaros (Mañas, 2010, p. 152, fig. 15) (fig. 1).



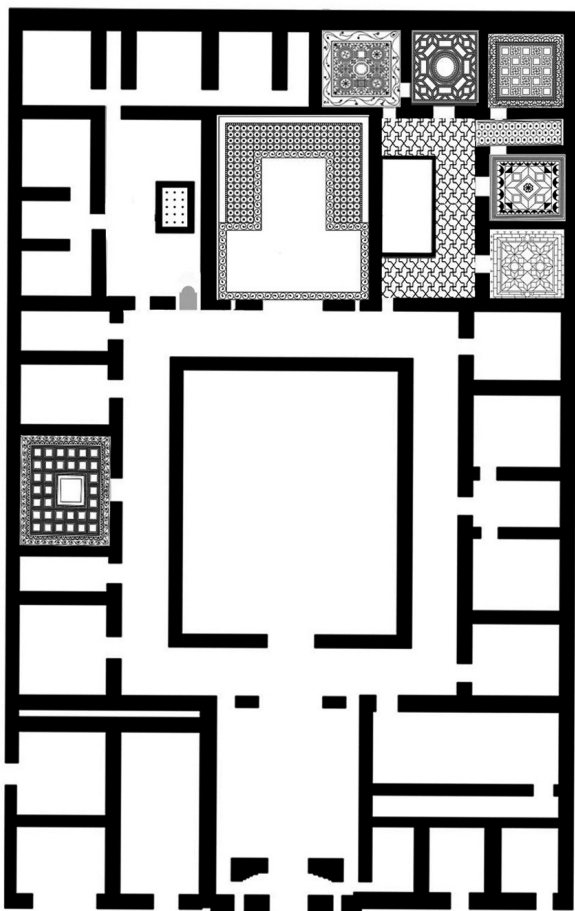


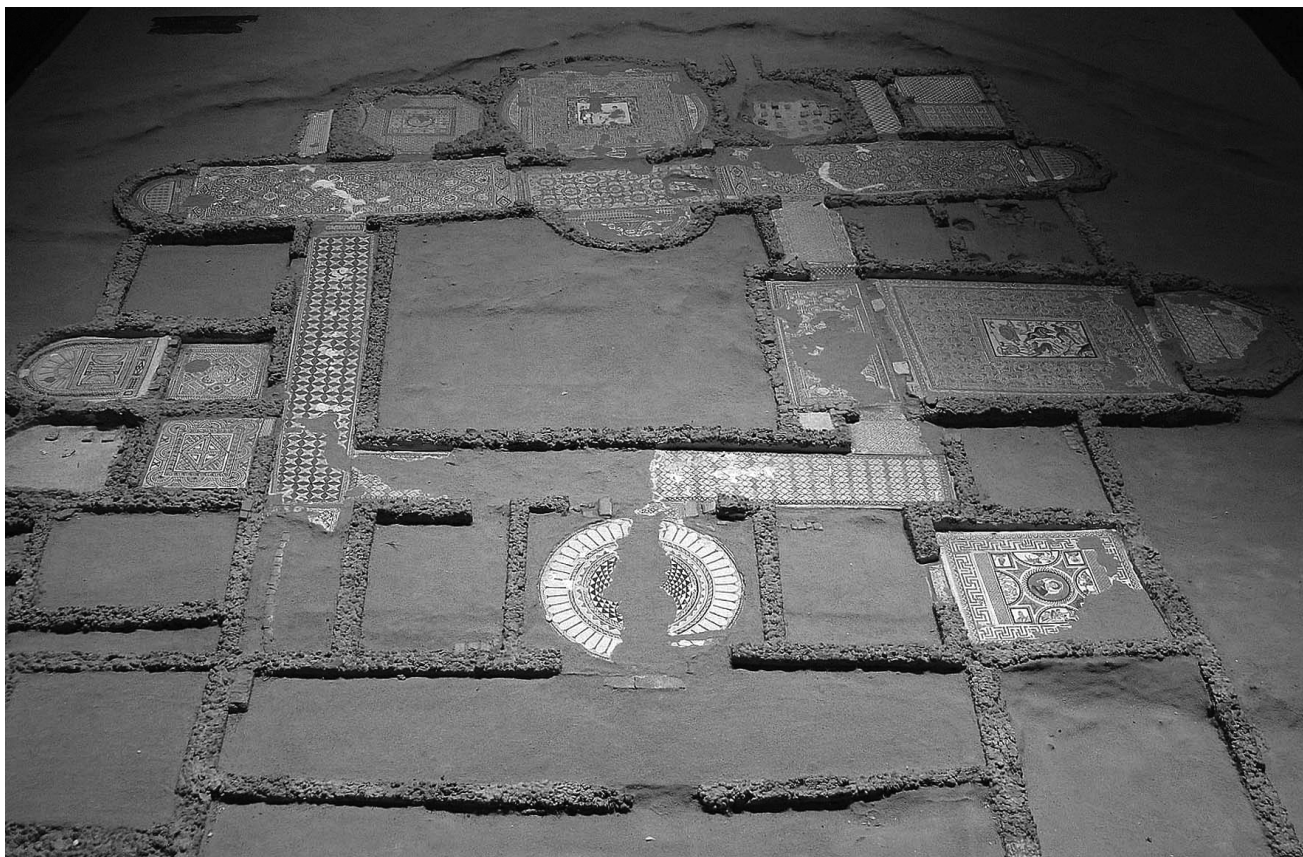
Figura 1. Casa de los Pájaros. Itálica. Mañas, 2010.

Esta misma concentración de riqueza en las estancias alrededor del peristilo se da también en el modelo de habitación aristocrático del mundo tardorromano, que por lo general añade mayor número de salas pavimentadas en esta zona y enriquece la morfología de las estancias de recepción gracias a la aparición de salas absidadas o polilobuladas (Baldini Lippolis, 2001, p. 58-65). Este incremento de las salas de tendencia circular puede relacionarse entre otros factores con la generalización de un tipo de mueble semicircular para la celebración del banquete y que sustituyó a las *klinai* convencionales. En muchas ocasiones y dada su importancia social en la casa, estas salas se pavimentaron mediante mosaicos u *opera sectilia*. La mayor parte de las grandes villas, por seleccionar dos ejemplos citaremos las de los Quintanares en Soria (CMRE VI, p. 13-15, fig. 1) o Montcaret en Aquitania (Balmelle, 2001, p. 171, figs. 66, 216 y 217), siguen esta tendencia a enriquecer las salas adyacentes al gran peristilo principal con pavimentos decorativos.

- El área de carácter residencial<sup>24</sup> recibe también en diversas ocasiones una gran inversión en pavimentos decorativos. En numerosos edificios puede observarse la existencia de un núcleo de estancias desvinculado del eje principal de visión de la casa mediante impedimentos físicos como paredes, escaleras o pasillos y con una ubicación que impide apreciarlas desde el área del peristilo, donde se concentraría el mayor tránsito de personas. Se trata de estancias de tamaño pequeño o medio, dispuestas en ocasiones alrededor de pequeños patios bien ajardinados o bien con presencia de agua, creando recoletos espacios en los que la naturaleza se integraba dentro del espacio doméstico. También resulta bastante frecuente que en una o varias de las alas de la casa, aparezca un núcleo de este tipo de habitaciones pavimentadas con mosaicos, normalmente formando grupos y no de forma dispersa, como es el caso de la italicense casa del Planetario (Mañas, 2010, p. 159, fig. 33) o de la llamada Maison du Triomphe de Neptune en Acholla (Boutria, Túnez) (Gozlan, 1992, p. 114-174).
- Pero además de estas dos grandes áreas, cabe destacar que la complejidad morfológica de las villas del mundo tardío lleva en diferentes ocasiones a revestir con pavimentación decorativa grandes zonas dedicadas a la representación pública, espacios que se dotaron de formas arquitectónicas monumentales y ricos programas decorativos. Se trata de galerías porticadas, como en las villas de Piazza Armerina (Pace, 1955, p. 63-67, láms. X-XIII), Puente de la Olmilla (García Bueno, 1994, p. 97, fig. 2, n. 13) o la toledana de Carranque (lám. 8)<sup>25</sup>, así como otras salas relacionadas con ellas, a veces interpretadas como bibliotecas u otras salas de recepción. Pero lo más frecuente es la disposición de numerosos mosaicos, así como opera *signina* y *sectilia*, en sectores termales domésticos relacionados con *domus* y *villae*, tanto en salas frías como calientes y en

24 No es el objetivo de este texto discutir la atribución a determinadas funciones de los ambientes de la casa. Utilizamos aquí el término "residencial" eludiendo el debate entre los conceptos de lo público y lo privado dentro de la casa romana. Con este adjetivo aludimos a ciertas estancias que ciertamente parecen gozar en el estudio planimétrico de un cierto grado de reserva, que frecuentemente aparecen agrupadas junto a patios secundarios y no en torno al peristilo principal, y comunicadas directamente entre ellas o mediante pequeños pasillos.

25 García Entero y Castelo Ruano, 2008, p. 351; Fernández Galiano *et alii*, 1994, p. 317-318, fig. 2.



Lám. 8. Carranque. Maqueta de la Villa de Materno. Centro de interpretación del Parque Arqueológico de Carranque.

sus piscinas<sup>26</sup>. Muy frecuente es también la aparición de mosaicos en ninfeos y fuentes de jardines, que contribuyeron, sobre todo en las áreas más cálidas del imperio, a refrescar y humedecer los ambientes. En algunos casos también ciertos espacios destinados al culto doméstico (*lararia*, *sacraria*) reciben pavimentación de mosaico.

Es asumible que estas mismas áreas pavimentadas concentraran también gran parte de la riqueza invertida en otros objetos como vajillas, pinturas o esculturas. La condición inmueble y no amortizable del mosaico hace que con frecuencia éste sea uno de los restos que se conservan *in situ* y que proporcionan información acerca de los usos de la casa.

<sup>26</sup> El tema de los pavimentos en *balnea* urbanos y rurales ha sido tratado por V. García Entero, a cuya obra remitimos (García Entero 2006, p. 839-845). *Vid.* contribución de la autora en este mismo volumen.

#### IV.2. La pavimentación como indicador del movimiento

En los últimos años se ha estudiado la influencia que los diseños de los pavimentos tienen sobre la percepción del espectador y su capacidad de crear dinámicas de uso del espacio. Algunos autores han puesto en evidencia cómo la pavimentación, en íntima relación con la arquitectura y la función de los espacios, puede dirigir el movimiento del espectador. En aquellos espacios “dinámicos”, es decir, concebidos para el tránsito (peristilos, galerías, atrios, vestíbulos, u otros espacios con varias entradas y salidas) se intenta que los espectadores recorran la estancia mediante la percepción de la orientación de las figuras y su propio movimiento, fenómeno que ha sido llamado *kinesthetic address*<sup>27</sup>. El caso mejor estudiado es el de la arquitectura termal surgida a partir de Trajano y Adriano, con grandes figuras

<sup>27</sup> Este concepto fue ampliamente desarrollado en la obra de Clarke, 1979, p. 19-39.





Lámina 9. Complutum. Mosaico de los coperos. Casa de Baco. Fernández Galiano 1984.

en negro sobre fondos blancos que dirigen el tránsito entre las habitaciones, como puede verse en las termas de Neptuno en Ostia (Clarke, 1979, fig. 31). Otro buen ejemplo, este de carácter residencial, es la villa de Marbella en Málaga (CMRE III, p. 81-83, fig. 22, láms. 62-66), que decora un diseño sencillo con cuadros grandes y pequeños tangentes por la punta pero que a lo largo de sus bandas de enlace presenta decoración figurada con pequeños objetos de cocina e higiene, que irían invitando al espectador a recorrerlo. Una curiosa muestra de este tipo de influencias que ejerce la imagen es mosaico pavimental del pasillo que da entrada al *triclinium* de la villa de *Complutum* (Fernández Galiano, 1984, p. 135-147). En él aparecen representados unos coperos que parecen conducir al espectador en dirección de la sala de la celebración a través del movimiento de sus manos y las copas (lám. 9).

Otra forma de impulsar el movimiento es buscar la creación de alteraciones ópticas mediante geometrías repetitivas, como las grandes rosetas de triángulos curvilíneos (Luzón, 1988) cuyo efecto sobre el ojo es la creación de dinámicas centrífugas, por lo que frecuentemente se ubican en los vestíbulos, como en el de la villa de Carranque (Fernández Galiano *et alii.*, 1994, p. 322), con objeto de crear movimientos.

Los espacios considerados como “estáticos” (salas de recepción, *triclinia*, *cubicula*, y en general habitaciones interiores y ubicadas en la crujía trasera de la casa) suelen fijar una posición de los espectadores mediante la creación de una única perspectiva privilegiada en toda la estancia. Esto suele llevarse a cabo mediante el recurso

a la ubicación de un grupo figurativo visible sólo desde uno de los lados de la estancia. Como puede observarse, la decoración de los suelos refleja las diferencias programáticas en la concepción del espacio.

#### IV.3. La señalización del uso del espacio mediante marcadores decorativos

Llamamos marcadores de uso a las divisiones en la superficie de un pavimento creadas mediante la discontinuidad en el diseño, y que tienen como fin señalar usos diferentes del espacio dentro de la misma estancia, separando las zonas destinadas a albergar muebles de otras reservadas para el tránsito o la permanencia. En general la diferenciación entre estas áreas se lleva a cabo mediante el uso de tapices con decoración simple y geométrica en los espacios reservados al mobiliario o al tránsito; y de otros con motivos figurados o de mayor complejidad que quedarían expuestos al espectador. Este uso se origina ya en el mundo griego, en el que algunos de estos espacios destinados al mobiliario están diferenciados en altura, mediante la creación de una plataforma ligeramente elevada con respecto del resto de la habitación. Durante el periodo helenístico esta elevación fue progresivamente sustituida por la división del espacio mediante el diseño en el *opus signinum* y posteriormente en el mosaico (Dunbabin, 1994, p. 305-306).

Existen estancias que con frecuencia muestran este tipo de marcadores. Son precisamente estos los que han permitido aplicar los términos de las fuentes antiguas (*cubiculum*, *triclinium*, *stibadium*) a determinados espa-

cios, haciéndolos reconocibles al espectador moderno<sup>28</sup>. En este sentido, es necesario hacer varias apreciaciones. En primer lugar y de manera general es necesario subrayar como premisa que, al igual que hoy día, todos los espacios de la casa pueden tener usos variables en su cotidianeidad y mucho más en su empleo a través de los años, como se ha demostrado ampliamente<sup>29</sup>. La precaución hace también imprescindible señalar que el hecho de que no existan pavimentos decorativos con estos marcadores no implica necesariamente que ciertos actos o funciones no se desarrollaran en la casa: un espacio doméstico en el que se tendían tres lechos y se habilitaba temporalmente para esta práctica podía servir de *triclinium*, como señala Petronio (*Sat.*, 21, 5):

... nos llevaron a una habitación contigua, en la que se habían dispuesto tres lechos y todo lo necesario para celebrar un banquete en todo su esplendor (...)

Los marcadores de uso pavimentales más evidentes dentro del espacio doméstico son aquellos que señalan los *triclinia*<sup>30</sup>. Se trata de mosaicos u *opera sectilia* en los que aparecen señalados esencialmente tres espacios: el destinado a la recepción de los comensales, al servicio y al entretenimiento; aquel dispuesto para ubicar los tres *lecti* de los comensales, ambos decorados de manera sencilla, mediante simples decoraciones geométricas o vegetales. A ellos se añade un tercero, el central, en el que se concentra la mayor riqueza decorativa y que los comensales contemplaban durante la celebración del banquete. Es por ejemplo el caso del *triclinium* con mosaico de la

<sup>28</sup> La crítica moderna ha puesto en relieve la forma acrítica en la que estos términos se han utilizado en muchas ocasiones. Dar un nombre a estas estancias conduce en muchas ocasiones a adjudicarles de manera automática una función (el caso más claro es el de *cubiculum*-dormitorio). En este sentido, hay que destacar el trabajo de Allison, 2001, p. 185-192, que ha denunciado la circularidad de los argumentos que muchas veces se manejan en la arqueología de los espacios domésticos debido al uso poco consciente de los términos de las fuentes clásicas.

<sup>29</sup> Merece la pena también aquí destacar los trabajos de P. M. Allison, que mediante el estudio del registro material de las excavaciones pompeyanas ha podido poner de manifiesto los múltiples usos (almacenamiento, productivos, industriales) que se dieron a algunos espacios aparentemente destinados a actividades de recepción en la ciudad de Pompeya (Allison, 2004).

<sup>30</sup> Acerca de los *triclinia* y de los ritos de convivialidad y sus espacio, son referentes imprescindibles las obras de K.M.D. Dunbabin (Dunbabin 1991 y 1996). Un estudio comparativo sobre los casos de espacios triclinares en el área nororiental de la península ha sido publicado recientemente por P. Uribe (Uribe 2009).

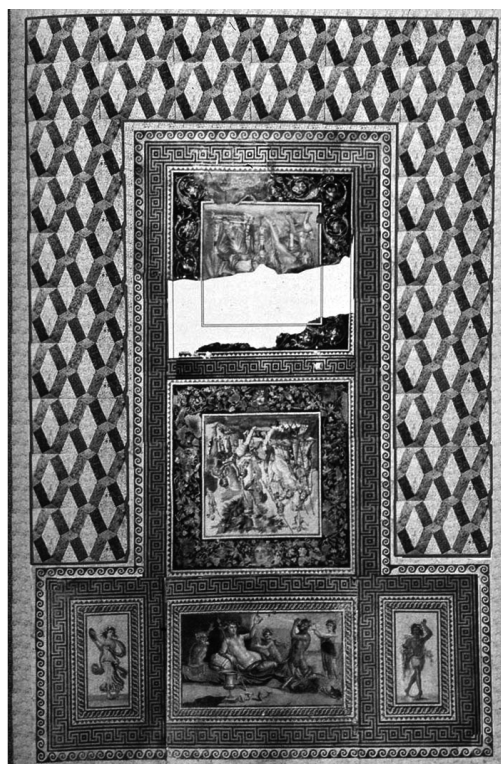


Lámina 10. Antioquia. Mosaico triclinar. House of the Drinking Contest. Foto Becker, Kondoleon 2005.

ebriedad de Baco en Complutum (Fernández Galiano, 1984, p. 148-155, láms. LXXXI-LXXXII) o del mosaico con la competición de Hércules y Baco de la llamada House of the Drinking Contest en Antiochia (Becker y Kondoleon, 2005, p. 18-48) (lám. 10). También existen salas triclinares más sencillas en las que sólo aparecen marcados los espacios para los *lecti* de los comensales y para las mesas del banquete. Como muestra podemos señalar los tres triclinios de la casa del Patio rodio en Itálica (Mañas, 2010, p. 155, fig. 24). Tanto las dimensiones de estos espacios como sus decoraciones muestran grandes variaciones, dependiendo del tamaño de las salas y de la riqueza de las casas. Aunque en menor medida, existen también marcadores pavimentales que indican la presencia de sólo dos *klinai* en el espacio, como vemos en algunas casas pompeyanas (II, 2, 2) y ostienses (II, 7, 3), dando lugar a los *biclinia*.

Un tercer tipo de marcador del espacio de banquete a través de mosaicos es el que señala el uso de *stibadia*, un lecho semicircular que se hizo muy popular princi-





Lámina 11. Antioquía. Mosaico de *stibadium*. House of the Buffet Supper. Becker, Kondoleon 2005.

palmente a partir del siglo III d.C.<sup>31</sup>. Una representación de este lecho, aparece en un mosaico de Piazza Armerina en el que se celebra un banquete al aire libre (Baldini, 201, p. 80, fig. 22a). El hábito creciente en el uso de estos muebles hizo que surgiera un tipo de estancia característico: se trata de habitaciones rectangulares o cuadrangulares rematadas en un semicírculo (*apse*), que con mucha frecuencia se decora con mosaicos, ya sean estos figurados, geométricos o vegetales. Estancias como estas se conservan en casas la Maison des Muses en Althiburos (Carucci, 2007, p. 116, fig. 5), House of Africa en el Djem (Thysdrus) (*ibidem.*, p. 142, fig. 22) y en villas tardoantiguas como las de Comunción (CMRE V, p. 13-16, n. 2, figs. 1 y 3, lám. 41) y San Julián de Valmuza (CMRE V, p. 19-20, n. 12, fig. 12) en Navarra o la de Dragoleja en Granada (CMRE IV, p. 43-44, n. 34, fig. 9). Un famosísimo mosaico antioqueno con una imagen de Zeus metamorfoseado en águila acercándose al joven Ganimedes muestra bien el espacio reservado al mueble, así como la función hospitalaria de la estancia, cuya iconografía pueblan diversos alimentos: panes, huevos cocidos, alcachofas, un costillar, manitas de cerdo...<sup>32</sup> (lám. 11).

31 Acerca del desarrollo del *stibadium*, *vid.* Ellis 1991, p. 119 y nota 6.

32 House of the Buffet Supper. Levi, 1947, p. 130-132, láms. XXIII-XXIV.

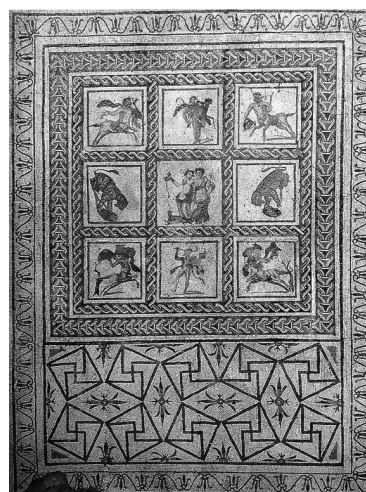


Lámina 12. Itálica. Casa del Planetario. Foto Luzón, 1999.

Mucho más complejo por su indefinición funcional así como por la variedad de ubicaciones, tamaños y decoraciones que en ellos vemos, son las estancias que muestran un solo tapiz subordinado, decorado con ornamentación geométrica, en uno o dos lados de la habitación, bien sea esta rectangular o cuadrada, mientras que la parte principal exhibe una decoración vegetal o geométrica más compleja o figurada. Por ejemplo, el mosaico de Narciso en las antioqueñas House of Narcissus (Levi, 1947, p. 60-66, lám. X) y House of the Bacchic Thiasos (*ibidem.*, p. 45-46, lám. VIIc) o en el italicense de la Casa del Planetario (Mañas, 2010, p. 211) (lám. 12). Frecuentemente estos espacios se denominan *cubicula* por el hecho de presentar este tapiz subordinado, estrecho, con sencillas composiciones geométricas. Debido a esta pavimentación se asume que esta parte del mosaico estaba destinada a albergar una cama, con lo que de manera inmediata se asimila su función con los modernos dormitorios. Sin embargo, las diferencias internas entre los pavimentos con estos marcadores, sus tamaños y proporciones, así como las distintas ubicaciones dentro de las casas hacen suponer que se trata de estancias con usos y funciones muy heterogéneas, como lo ha demostrado también el análisis de las fuentes literarias: según éstas, los *cubicula* tienen diversos usos, entre ellos el recibimiento de amigos y la celebración de pequeños banquetes privados. Aunque un estudio de las dimensiones y proporciones de estas estancias y sus marcadores es aún necesario, estos espacios subordinados indicados por los mosaicos parecen haber podido albergar varios tipo de mobiliario (armarios, mesas, lechos).

## V. LA FORMACIÓN DE LA CULTURA VISUAL MUSIVA

El mundo doméstico romano creó una cultura visual que se extendió de manera relativamente homogénea en el territorio del imperio, aunque hay que hacer notar que existen diferencias entre el oriente y el occidente, presumiblemente enraizadas en una desigual cultura literaria y mitológica, más profunda en la *pars orientalis*. Esto hace que en esta área del imperio los temas mitológicos utilizados sean en general más variados y ricos y que en las imágenes existan numerosas alusiones a la literatura y al mito. La escritura también se muestra en esta zona como un hábito más arraigado, lo que hace que frecuentemente los personajes mitológicos y alegóricos se identifiquen mediante rótulos. En el mundo occidental la epigrafía sobre mosaico en ámbito privado aparece como un fenómeno muy reducido a algunos nombres de artesanos o identificando a atletas y aurigas. Más ajena a su tradición es la identificación de personajes mitológicos mediante escritura, que aparece reducida a algunos casos de ejemplares con diseños excepcionales y de posibles influencias orientales, como es el caso de los mosaicos cosmológico de Mérida (*CMRE* I, p. 22-26, láms. 28-39 y 99-100) y del nacimiento de Venus en Itálica (Canto, 1976, p. 293-338). En bastantes ocasiones también se despliegan textos admonitorios, que instan al disfrute<sup>33</sup>, como es el caso del epígrafe del conocido *opus signinum* decorado con teselas blancas en una mansión ampuritana, que desea al visitante que lo pase bien<sup>34</sup>:

### XAIPETE

En líneas generales, puede decirse que mientras que el ámbito público está dominado por imágenes programáticas, modelos emanados desde el poder, representaciones bélicas, conmemoraciones de eventos históricos y actos evergéticos, el arte privado desarrolla una imaginería evasiva, la mayor parte de las veces sin más memoria que la privada, dedicada a conmemorar la abundancia, la fortuna, la fertilidad y el placer y, en ocasiones, a servir de motivo de una autorrepresentación idealizada.

La expresión de dichos estados o aspiraciones individuales y familiares se realiza principalmente mediante el recurso al mito, como permite ver un examen de los

*corpora* regionales. Se trata de imágenes seleccionadas de dioses y héroes, narraciones fantásticas, pero que en su polivalencia, lejos de presentar sólo unos valores míticos apartados de la vida diaria, debieron de adquirir un importante papel en la representación de los valores colectivos de la sociedad, haciendo a veces visible la existencia de unos roles, ensalzando unos comportamientos o valores y permitiendo la reflexión sobre asuntos de máxima importancia en la ordenación de una sociedad<sup>35</sup>.

Entre la infinidad de temas literarios existentes, artistas y clientes seleccionaron determinados motivos, personajes y episodios para plasmarlos en el ámbito doméstico. El éxito que encontraron como representaciones musivas no siempre discurre en paralelo a la difusión literaria del tema: es evidente que existen temas mitológicos que no tienen tratamiento en determinados momentos y sin embargo registran gran difusión iconográfica, y a la inversa. Por esta razón, la popularidad de algunos temas parece deberse más al interés que despertaron las imágenes en el universo visual de la casa y a la creación de iconografías exitosas que se transmitieran con fluidez y suscitaban el interés de los comitentes. Un buen ejemplo es el de la representación de la lucha entre Teseo y el minotauro durante el imperio (Daszewsky, 1977). El tema tiene escasa repercusión literaria y poco éxito en

35 En las últimas décadas, los estudiosos del mosaico han concentrado gran parte de sus esfuerzos en demostrar el poder comunicativo real de las imágenes domésticas, frente a una concepción de la imagen doméstica como simple decoración accesoria: esta nueva óptica ha sido continuamente potenciada desde distintas escuelas, a veces con posiciones encontradas, más o menos “idealistas” o “ideológicas”, que compartían sin embargo la idea de que toda imagen producida dentro de un sistema cultural estaba cargada de significado (*Bildsprache*). Las tendencias en el análisis son varias. Genéricamente puede hablarse de ópticas más “ideológicas” que consideran esencialmente las imágenes en su dimensión histórica, por tanto nunca neutral, y cuyo su uso está funcionalizado dentro de contextos culturales y políticos, como modo de expresión de códigos sociales concretos (Ghedini, 1994; De Angelis y Muth, 1999). Frente a ellas, otras priman una visión más “idealista”, que introduce la noción de programas iconográficos, postulando el valor de las imágenes como modo de expresión de la personalidad individual y la cultura filosófica y literaria del comitente (Darmon, 1980; Darmon, 2005; Lancha, 1997, p. 366-370). Además, otras corrientes observan los mosaicos como indicadores de usos sociales en el ámbito doméstico (Dunbabin, 1996; Ellis, 1991) o ponen de manifiesto el componente simbólico, o fenomenológico que existe en los mosaicos (Malek, 2005; Morand, 2005). Otros autores, principalmente desde la bibliografía española, han centrado su estudio en el mosaico y su iconografía como documento histórico de relieve para conocer los intereses económicos y culturales de las elites que los produjeron o los contactos comerciales entre distintas áreas (López Monteagudo, 1998a; López Monteagudo, 2002; Neira, 2003).

33 Para el caso de *Hispania*, vid. Gómez Pallarés 1997, p. 199-200.

34 ¡Disfruta! Gómez Pallarés, 1997, p. 95-96.





Lámina 13. Cartago. Mosaico del *Dominus Iulius*. Foto Blanchard y Ennaifer, 1995.

la iconografía en otros soportes como pinturas o sarcófagos. Sin embargo, es muy exitoso en el mosaico. Este hecho se debe probablemente al interés que suscitó la representación gráfica del laberinto en los pavimentos, más que a la propia narración mitológica.

Además, los mosaicos domésticos presentan con frecuencia imágenes alegóricas, personificaciones de conceptos beneficiosos o apotropaicos que protejan el núcleo familiar y atraigan hacia él la suerte. También, aunque en menor medida, los mosaicos reflejan escenas de la vida cotidiana. En este sentido, los pavimentos son excepcionales fuentes documentales que presentan escenas de navegación, caza, pesca, agricultura o comercio. Estas imágenes son especialmente frecuentes en las pro-

vincias romanas del norte de África. Por poner algunos ejemplos, destacaremos el mosaico del *Dominus Iulius* en Cartago (lám.13) (Dunbabin, 1978, p. 119-121), en el que, en un diseño con tres registros superpuestos, el *dominus* y a la *domina* se presentan en su villa junto con todas sus riquezas. En un ejemplar procedente de la casa de los *Laberii* en Oudna aparecen también diversas actividades agrarias (Dunbabin, 1978, p. 240-241), en un despliegue de costumbrismo que sirve de documento histórico acerca de los procedimientos agrícolas. En otros casos, la relación de la imagen con la vida real del propietario es aún más directa. Es el caso de los mosaicos con caballos de *Sorothus*, propietario de una casa en la que aparece su nombre y en los que se representan los

caballos victoriosos de su ganadería (López Monteagudo, 2002, p. 259, láms. 7 y 8). En los ángulos del mosaico del peristilo de la Villa de las Cuevas de Soria se ubican los emblemas de la ganadería del propietario (Gómez-Pantoja, 2004, p. 94, fig. 1), que llama así la atención al visitante sobre la fuente de su riqueza. En el atrio de su casa, un comerciante pompeyano anunciaba la venta de *garum*. El reclamo era el mosaico pavimental que exhibía la imagen de un ánfora con esta inscripción<sup>36</sup>:

G(ari) F(los) SCO(m) SCAVRI EX OFFICINA  
SCAVRI

### V.1. Selección y recepción de las imágenes domésticas

La elección de los temas destinados a ornar los mosaicos varió a lo largo del tiempo, pero dependió también sin duda de los hábitos decorativos provinciales o regionales que hoy resultan difícilmente explicables si no es en términos de consumo de imágenes, debido a modas o tradiciones: por ejemplo, en la provincia Bética y en el norte de África se documenta un gran predominio del tema báquico, que no aparece en la península Itálica. Por el contrario, en la península Ibérica son escasísimas las imágenes costumbristas, muy abundantes en la Proconsular, como en un conocido mosaico de Sidi Ghirib en el que se retrata a la domina en su *toilette*.

Cronológicamente, pueden notarse ciertas diferencias en la elección de los motivos que decorarían los mosaicos. En el Alto Imperio se recurre con frecuencia a una serie de temas y mitos que exaltan el placer, el amor, la abundancia y la convivialidad (Dunbabin, 1991 y 1996). Destacan los temas erótico-sentimentales en los que se narran aventuras y desventuras sentimentales o pasionales de los dioses o personajes de la esfera mítica. Como ejemplos podemos citar la liberación de Perseo y Andrómeda<sup>37</sup>, la metamorfosis de Dafne al ser perseguida por Apolo<sup>38</sup>, la despedida de Venus y Adonis<sup>39</sup>, la apoteosis de Eros y Psique<sup>40</sup>, Hylas y las ninfas<sup>41</sup> y una larga serie de imágenes de Zeus junto a sus sufridas conquistas: Europa, Antíope, Dánae, Leda, Ío, Calisto o

Ganímedes<sup>42</sup>. Pero existen muchos otros temas mitológicos que alcanzan una enorme repercusión iconográfica. Por ejemplo, las escenas de la vida de la diosa Venus alcanzan una gran popularidad sobre mosaico (lám. 14), desarrollándose diversas iconografías (nacimiento, triunfo, *navigium* o *trasvectio* y toilette de la diosa) que frecuentemente se contaminan entre ellas dando origen a nuevas variantes (Toso, 1995, p. 299). Muy difundida iconográficamente estuvo la lucha de los pigmeos y las grullas, que recreaba los exóticos paisajes del Nilo y cuyas representaciones fueron muy apreciadas por las elites romanas (Versylus y Meyboom, 2000). Licurgo y Ambrosía, el sacrificio de Ifigenia, el juicio de Paris, Ícaro y Dédalo, Píramo y Tisbe, el suplicio de Marsias... los temas mitológicos son múltiples, han sido tratados por infinidad de autores, y podrían ser objeto de una larguísima discusión que excede con mucho los límites de este trabajo.

Queremos no obstante destacar por su importancia en la península Ibérica uno de los ciclos mitológicos más relevantes de la iconografía musiva, el báquico<sup>43</sup>. Las representaciones del dios del vino, su extenso cortejo (ménades, sátiros, centauros, silenos) y los símbolos tradicionalmente asociados a su divinidad, como las cráteras o la *bedera*, felinos o máscaras teatrales, se hicieron muy populares en el territorio bajo el poder romano. La omnipresencia de lo báquico en el ámbito doméstico se explica en primer lugar por la fosilización de una tradición cultural y decorativa que había erigido a Dionisos en símbolo de la *luxuria privata* y de muchas de sus manifestaciones. Esto se debe tanto a su carácter de protector de la agricultura y por tanto propiciador de la prosperidad y de la riqueza como a la más específica relación del dios con uno de los ritos centrales de la sociedad romana, el banquete: el *convivium*, comida comunitaria tradicional romana, trató de asimilarse desde épocas muy tempranas al *symposium* griego (Plinio *NH* 34, 14), centralizado alrededor de los rituales del vino y del teatro (Grassigli, 1998, p. 86). Dentro del ciclo báquico pueden citarse múltiples iconografías: escenas del triunfo, la ebriedad del dios, la lucha de Baco contra los indios, el descubrimiento de Ariadna dormida en Naxos, el *Dionisos Tigerreiter*, o la competición entre

36 *Flor de garum, fabricada a partir de caballa a la manera de Scaurus, producto de la fábrica de Scaurus* (Curtius, 1984).

37 K. Schauenburg, *LIMC* I/1, pp. 774-790, s.v. Andromeda.

38 O. Palagia, *LIMC* III/1, pp. 345-348, s.v. Daphne.

39 B. Servais Soyez, *LIMC* I/1, pp. 222-229, s.v. Adonis.

40 N. Icard-Gianolio, *LIMC* VII/1, pp. 569-585, s.v. Psique.

41 J.H. Oakley, *LIMC* V/1, 574-579, s.v. Hylas.

42 Acerca de los llamados "Amores de Zeus" *vid.* el reciente análisis de San Nicolás Pedraz, 2006.

43 Una visión de conjunto acerca de este tema en la península Ibérica en Blázquez, 1984, donde se examinan las distintas representaciones musivas aparecidas en las provincias de *Hispania*.





Lámina 14. Bulla Regia. Mosaico de Venus. Foto G. López Monteagudo.

Dionisos y Hércules, que acaba con la intoxicación etílica de este último.

Aunque no se trata de un tema mitológico, hay que destacar que, vinculada con la tradición de la convivialidad se desarrolla toda una tradición iconográfica que ha dado en llamarse *xenia*, siguiendo el nombre evocado en la obra literaria de Marcial del mismo nombre. En ella, el autor desarrolla diversas composiciones poéticas relacionadas con los apetitosos obsequios con los que se agasaja al huésped en la casa romana, particularmente durante la fiesta de las *Saturnalia*. El mosaico fue pródigo en la representación de pequeños cuadros con naturalezas muertas que se mostraban petrificadas en los suelos de las salas: piezas de caza y pescado fresco, frutas y verduras o recipientes de bebidas (Ben Khader y Balmelle, 2001). El tema aparece en la península itálica ya en pinturas y en mosaicos como el de Tor Marancia (Andreae, 2003, p. 201-217, fig. 216), pero tiene un especial desarrollo iconográfico en el norte de África (Becker y Kondoleon,

2005, p. 196-201). En algunas ocasiones, los pavimentos evocan la propia celebración del banquete, como en el caso del mosaico de Mnemosine<sup>44</sup>. El *asarotos oikos* o suelo sin barrer, mencionado con anterioridad, es otro testimonio iconográfico de la centralidad social de estas comidas en la casa (lám. 15).

Volviendo a los temas mitológicos, podemos citar los mosaicos con representación de personajes marinos, seres fantásticos e híbridos que pueblan las profundidades acuáticas. El tema tiene múltiples desarrollos y se cuenta entre aquellos que registran un mayor éxito, alcanzando todos los rincones del imperio. El dios Neptuno o algunos miembros de su *thiasos* aparecen ya en mosaicos del s. I en representaciones en blanco y negro relacionadas esencialmente con establecimientos balneares, como puede verse en las termas femeninas de Herculano, y

44 Becker y Kondoleon, 2005, p. 94-98. Otros testimonios gráficos del banquete antiguo en Dunbabin, 1996 y Dunbabin, 1999.





Lámina 15. Roma. Mosaico con motivo de *asarotos oikos*. Foto Andrae, 2003.

alcanza su esplendor en la gran arquitectura termal ostiense (Becatti, 1961). El color se introduce rápidamente en estas imágenes, llenándolas de corporeidad y detalles fisionómicos. Los personajes de su cortejo adquieren tal protagonismo que llegan a independizarse y aparecen en ausencia del dios, bien en grupos de nereidas y/o tritones, hipocampos o centauros marinos, o incluso presentándose de forma aislada como motivo único del pavimento, como es frecuentemente el caso de Thetis y Océanos, de los ríos y las fuentes (Neira, 1991, p. 515).

Fueron también muy frecuentes en la decoración doméstica las representaciones alegóricas, personificaciones tradicionalmente benéficas, deidades de carácter frugífero y propiciadoras de la abundancia, como Gé, Tellus o Annus-Aion, Tryphé o Eukarpia, que asociadas en muchos casos con otro tema arquetípico, las cuatro Estaciones, constituyen un reclamo de la *felicitas temporum* proporcionada por el imperio. Pero además, la

profunda creencia romana en un mundo gobernado por fuerzas negativas de diverso orden, divinas o humanas (*phthonos, invidia, oculus malignus*) convierte la casa en reducto de una gran cantidad de imágenes de personificaciones u objetos destinados a proteger a los hombres y a atraer la suerte a sus casas (*oscilla*, talismanes). Los mosaicos despliegan también este repertorio profiláctico y benefactor. El personaje apotropaico por excelencia es la cabeza de la Gorgona Medusa<sup>45</sup>, divinidad ctónica cuya visión paraliza a sus enemigos, por lo que se convierte en motivo decorativo del mosaico en multitud de estancias, sobre todo en umbrales y áreas de tránsito muy frecuentadas. La creencia en su carácter protector es tan fuerte que la mirada de la Medusa suele dirigirse hacia el exterior de la casa o de las salas en las que se

<sup>45</sup> Acerca del mito de Perseo y Medusa *vid.* López Monteagudo, 1998b y Vargas, 2008.





Lámina 16. Mosaico de la casa del Evil Eye. Foto Cimok, 2000.



Lámina 17. Zeugma. Mosaico de Aquiles en Sciros. Önal, 2009.

halla. Otras imágenes tradicionalmente protectoras son los pigmeos ictifálicos, una de cuyas representaciones más conocidas se encuentra en la ciudad de Antioquía, en la casa con el mismo nombre, House of the Evil Eye (lám. 16) (Cimok, 2000, p. 35-37). Estas imágenes carecen de sentido erótico, y están relacionadas con la fecundidad y la abundancia, y tienen también un sentido probablemente humorístico<sup>46</sup>. Otro tema de ecos mágicos es el *evil eye*, el ojo malvado que simboliza al *invidus*. La concepción de que la mirada envidiosa causaba daño a quien la recibía (el mal de ojo), hace muy popular la existencia de talismanes en forma de ojos mágicos, que neutralizan las fuerzas negativas y que aparecen también en los mosaicos (Dunbabin y Dickie, 1983).

El mundo de la Tardoantigüedad transforma en gran medida su imaginario y su lenguaje icónico, introduciendo o reelaborando algunos temas, y desechando otros al compás de las transformaciones sociales. Las grandes villas son en este momento tardío una realidad material concebida arquitectónica y conceptualmente como un palacio. Las imágenes en este momento tienden a representar este nuevo mundo más autocrático y con una concepción profundamente androcentrista: proliferan las escenas del *dominus* y sus actividades, principalmente la caza, como en los espléndidos ejemplares de Piazza

Armerina (Pace, 1955, p. 63-76), o de Antioquía (House of the Worcester Hunt) (Cimok, 2000, p. 297), la riqueza material que ofrecen sus campos, los *ludi* (Dunbabin, 1978, p. 46-87) y ciertos mitos, con particular predilección por aquellos que ponen de manifiesto el *epos* heroico. Es decir, se retoman los héroes de la mitología, en especial las historias de Aquiles, Hércules o Meleagro, todas ellas historias *per exempla* que transmiten y exaltan códigos morales semánticamente acordes con el cambio cultural que se vive. Aunque resulta difícilmente comprensible para una mentalidad moderna, y como hicieran antes generales y emperadores, el mundo de la tardía Antigüedad explotó los mecanismos de exaltación del *dominus* mediante su identificación con una figura mítica y su exhibición en la casa.

Tomemos como ejemplo las escenas que decoran el aula triconca de la Villa del Casale de Piazza Armerina (Corallini, 1997). En los tres ábsides, respectivamente, aparecen la coronación de Hércules, la derrota de Licurgo y la lucha del héroe contra las fuerzas del caos. Hércules<sup>47</sup> es el héroe por excelencia, convertido en inmortal por su valor y su sufrimiento, por haber rendido servicios a la humanidad.

En el caso de Aquiles<sup>48</sup>, este aparece representado en diversas escenas, una de las cuales es la del desvelamiento

46 Clarke, 2007, reflexiona acerca del humor en las imágenes romanas.

47 J. Boardman *et alii*, *LIMC* V/1, pp. 1-92, s.v. Heracles.

48 A. Kossatz-Deissman, *LIMC* I/1, 37-200, s.v. Achilleus.



Lám. 18. Villa de las Tiendas. Badajoz. Mosaico con motivo de caza. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto I. Mañas.

en la corte del rey Licomedes. Es el momento en el que Aquiles, escondido y travestido entre las mujeres del gineceo, es engañado por Ulises con el ruido de una tromba que le evoca la guerra. El héroe se despoja entonces violentamente de sus vestidos de mujer y se descubre frente a Ulises, Diomedes y las que habían sido sus compañeras en la corte. Un tema que podría considerarse como ligero por el momento cómico, casi vodevilésco que se representa, adquiere valores dramáticos cercanos a los de la epopeya, pues en este momento Aquiles está escogiendo su propia muerte (lám. 17).

En el caso de Meleagro<sup>49</sup>, la *virtus* del héroe es su valor físico, ya que el héroe es el cazador que consigue dar muerte al peligroso jabalí de Calidón. La caza formará parte de las actividades del *dominus* y su representación en las salas de recepción es en apariencia una manera de exaltar este valor.

Los espectáculos de circo y anfiteatro en mosaico registran también un gran auge a partir de la segunda mitad del siglo III, en el que la munificencia se erige en medio público para expresar el poder político y el privilegio. Probablemente muchos de los mosaicos en los que se representan juegos gladiatorios (lám. 19) o carreras estén evocando actos evergéticos concretos

ofrecidos por los patrones. En muchos de los mosaicos, también la indicación de los nombres de los caballos o de la ganadería a la que pertenecían muestra un carácter altamente autorrepresentativo. Pero además muchos autores han destacado la asociación de las iconografías de estos espectáculos con las ideas de victoria y de buena suerte, que adquirieron dimensiones escatológicas, según parece indicar la lectura de fuentes antiguas. En general parece poder decirse que el mundo de la Tardoantigüedad muestra una intención de trasladar a la decoración doméstica conceptos como los de *Concordia*, *Victoria*, o *Felicitas* mediante un lenguaje simbólico muy novedoso (López Monteagudo, 1996, p. 356).

Para acabar este sucinto repaso es imprescindible tratar las representaciones de Musas<sup>50</sup>, uno de los grandes temas iconográficos de estos momentos tardíos. De cuerpo entero o en bustos, solas o junto a los filósofos, diversos autores han notado que bajo la amenaza del cristianismo las nueve deidades se tornan símbolo de una cultura fraguada desde época helenística y que ellas salvaguardan, erigiéndose en depositarias de los campos tradicionales del saber clásico, su enseñanza y transmisión, la *paideia*. Su aparición, frecuente junto a temas de *venationes*, de circo, de caballos, constituye sin duda el símbolo de la pertenencia a una clase social, que hace uso de ellas como signo de identidad, al identificarse plenamente con los valores tradicionales.

Aunque no nos detendremos aquí a desarrollar el tema, es necesario dedicar unas escuetas líneas a la llamada ornamentación secundaria del mosaico romano, geométrica y vegetal, que formó parte de este lenguaje. Este tipo de decoración es de enorme importancia para la clasificación y datación del mosaico, pues son el tipo de ornamento, su uso, tratamiento y combinación los que frecuentemente ayudan a establecer cronologías o talleres de artesanos, contribuyendo a definir modas, producciones y contactos artesanales entre regiones. La ornamentación secundaria varía enormemente entre las distintas regiones: aunque en escasas ocasiones podemos decir que un motivo decorativo sea exclusivo de un área, sí es frecuente que exista un predominio de determinadas formas geométricas o vegetales, composiciones o modos de tratamiento<sup>51</sup>. Pero además, la variación es también de

50 El tema de las musas y de su representación y significado en la musivaria ha sido ampliamente tratado por Lancha, 1997.

51 Los aspectos ornamentales del mosaico, tradicionalmente olvidados en los estudios de musivaria, han sido objeto de numerosos análisis a partir de la década de 1970 (Salies, 1974; Baum-Felde, 2003; Mañas, 2010, p. 92-106).

49 S. Woodford, *LIMC* VI/1, 1, 415-435, s.v. Meleagros.





Lám. 19. Thysdryus. El Djem. Mosaico de sodales en el anfiteatro. Museo del Bardo. Foto Blanchard y Ennaifer, 1995.

carácter diacrónico, y el estudio atento de los esquemas y motivos ornamentales permite observar una evolución cronológica. Como indicación general podemos decir que la ornamentación secundaria en el mosaico fue ga-

nando en complejidad progresivamente, hasta alcanzar en la Tardoantigüedad unos rasgos que fueron acercando la apariencia de los mosaicos a la de las alfombras, por su textura, densidad y colorido.



## V.2. Relaciones entre decoración y función de los espacios

Gran parte de los investigadores coinciden en señalar que en el mundo romano debieron de existir esquemas, colores y motivos figurados que se consideraron apropiados para ornar determinados espacios, como parece deducirse de las palabras de Vitrubio que explicaba, basándose en la noción del *decor* (*De Arch*, I, 2, 5) que las pinturas de una sala debían estar en consonancia con su función y dignidad. Siguiendo a este autor y observando el registro arqueológico, la moderna investigación se ha planteado en numerosas ocasiones si existe una correspondencia entre el motivo ornamental utilizado y la función de la estancia<sup>52</sup>, o dicho de otro modo, si existieron decoraciones reservadas a pavimentar determinadas áreas de la casa. Durante algún tiempo se vivió en un cierto optimismo acerca de esta relación, pero actualmente la valoración objetiva de los contextos parece poder permitir únicamente hablar de la existencia de cierta sintonía entre algunos temas y ciertos espacios, orientada más por la tradición y las modas que por cualquier tipo de precepto o tratadística. La decoración con escenas marinas, bien sean éstas mitológicas o faunísticas (Andreae, 2003, p. 127-159), de estancias con usos relacionados con el agua es aparentemente el patrón decorativo que con más claridad aparece y donde puede leerse con mayor nitidez la relación entre función y uso del espacio. Es muy frecuente que las salas termales, las fuentes, las piscinas y los ninfeos se ornaran mediante estas imágenes. Sin embargo, esta vinculación no es de ninguna manera excluyente, e imágenes de dioses y cortejos marinos, de escenas de pesca o nilóticas aparecen también en salas de recepción y otras estancias planimétricamente identificables con usos residenciales, como en el *triclinium* de la casa del triunfo de Neptuno de Acholla, que presenta una imagen de este dios y de su cortejo (Gozlan, 1992, p. 175-210, láms. LXXV-LXXX).

Los temas báquicos parecen haberse considerado en el mundo romano apropiados para decorar salas de banquete, como muestran los numerosos pavimentos contextualizados que exhiben estas imágenes, quizá por su potencial para crear una atmósfera diferenciada en la que el dios se hace presente mediante el despliegue de toda su semántica<sup>53</sup>. En el edificio del mosaico de

Neptuno en Itálica existe un ejemplar que pavimenta una sala probablemente dedicada a la celebración<sup>54</sup>. Ocupaba uno de los casetones hoy perdidos una imagen de la ebriedad del dios Baco al que sostenía un sátiro, en una iconografía típica. Dos de los casetones conservados nos devuelven imágenes también relacionadas con los efectos del vino. Una de Methe, ménade de la ebriedad y otra de Ágave llevando la cabeza de su hijo Penteo bajo los efectos del furor báquico, un tipo de ebriedad. El resto del mosaico lo ocupan ménades y sátiros danzando y otros miembros del *thiasos* del dios. La conclusión es que la decoración todo el espacio parece orientada a comunicar al espectador un mensaje relacionado con la ebriedad. Sin embargo, estos mismos temas báquicos se hallan también dispersos por toda la estructura doméstica en numerosos casos a lo largo de todo el imperio, por lo que las lecturas deben hacerse siempre de manera individual.

Otro de los temas que algunos autores han considerado reservados a ornar estancias de carácter privado son aquellos de carácter amoroso-erótico-idílico, en cuya representación el mundo romano se mostró prolijo. En el ámbito doméstico no abundan las representaciones pictóricas y musivas de escenas de prácticas abiertamente eróticas<sup>55</sup> que sí conocemos en termas y en prostíbulos. Sin embargo sabemos que estuvieron presentes, como refiere Suetonio, en este caso condenando su función con el fin de denunciar la amoralidad de Tiberio (Tiberio XLIII, 2):

... (Tiberio) *adornó los dormitorios, dispuestos en varios lugares, con cuadros y estatuillas derivadas de las pinturas y esculturas más lascivas, e hizo traer a la biblioteca los libros de Elephantis, para que a ninguna de las muchachas y de los invertidos reclutados para su placer les faltara en sus prestaciones un modelo para las posiciones que se les ordenara...*

En el ámbito doméstico existen numerosísimos objetos en pequeño formato donde se representan motivos de carácter erótico (cerámica, espejos, talismanes, estatuaría). Pero además de estas escenas de carácter explícito, existen multitud de imágenes de cortejos, raptos con motivo erótico e incluso de agresiones con fin abiertamente sexual, que están presentes de manera genérica en

52 Acerca de este tema, *vid.* Novello, 2003.

53 Un buen ejemplo en el *triclinium* de la llamada Casa de Baco en *Complutum* (Fernández Galiano, 1984, p. 148-186).

54 Mañas, 2005, *CMRE* XIII, nº 12, p. 33-35.

55 Se conserva un mosaico con tema de *symplegma* en la Casa del Fauno (Andreae, 2003, p. 268-269).



toda la casa<sup>56</sup>, y no parecen sistemáticamente restringidas a la ornamentación de las zonas residenciales.

Por ello, parece posible hablar de tradiciones decorativas más o menos establecidas y no de preceptos, como observamos en la diversidad que el registro arqueológico proporciona: cada casa refleja un mundo único y personal, creado al gusto del comitente. Existen sin duda unidades domésticas en las que puede leerse una intencionalidad en la decoración y un programa decorativo unitario y en el que se busca la sintonía entre estancia y decoración. Es por ejemplo el caso de la Casa de Dionisos en Nea Paphos, magistralmente expuesto por C. Kondoleon, que muestra la relación que existe en este edificio entre salas de recepción y dos temas iconográficos como los *xenia* y el rapto de Ganimedes (Kondoleon, 1995, p. 119-146), a través de la representación de los gestos de la hospitalidad; o cómo los temas relacionados con la vendimia y el hábito de beber vino se ubican en salas de banquete (*ibidem.*, p. 232-269).

## VI. EL MOSAICO ROMANO EN EL CONTEXTO DOMÉSTICO: CONSIDERACIONES FINALES

Más allá de estas consideraciones acerca de los particulares del uso de la pavimentación decorativa, de la formación de su lenguaje, cronología y temas, cabe hacer algunas reflexiones acerca de su significado cultural. El fenómeno del mosaico en la casa es un hábito cultural que se extendió a través del Mediterráneo paralelamente a la afirmación del poder romano ¿Qué significado tienen la introducción y generalización del mosaico o de otros pavimentos decorativos en el ámbito residencial?

La adopción generalizada del modelo doméstico romano y el consumo de los bienes relacionados con él debe considerarse una forma de reproducción activa de las formas y usos de la cultura romana a nivel local<sup>57</sup>. La casa es uno de los productos simbólicos fundamentales de la sociedad romana, que exporta formal y conceptualmente a las áreas que coloniza. El modelo de habitación

generado en la península itálica es acogido con entusiasmo por parte de las élites sociales y económicas de las provincias, erigiéndose en el símbolo más visible de una determinada clase. Aunque con diferencias morfológicas, de tamaño, de inversión y de refinamiento, la casa romana y su equipamiento se implantan en regiones muy dispares del imperio. Este hecho conlleva la familiaridad con nuevos espacios donde se desarrollan nuevas prácticas domésticas, como las salas de recepción o de banquete. La creación de estas estancias con sus usos decorativos propios supone, aunque sea de manera diferenciada en las distintas áreas geográficas, la adopción de costumbres sociales que constituyen una innovación con respecto al mundo anterior. Los mosaicos son parte inseparable de los nuevos usos del espacio y constituyen el marco en el que se desarrollan las rutinas de los individuos. Son ejemplos de ello los mosaicos de *triclinia*, vestigio de banquetes ambientados y celebrados a la manera griega del *symposium*, o de algunos *cubicula* de uso claramente individual. Los motivos de fauna marina en el fondo de las fuentes indican que se ha comprendido y asimilado el mecanismo mimético buscado por el arte grecorromano al imitar un estanque lleno de peces. El uso de temas iconográficos heroicos en las salas de recepción proyecta en el visitante una imagen del propietario cargada de intencionalidad. Pero sobre todo, el uso de estos mosaicos pone de manifiesto que el espacio de la casa es asimétrico y que está fuertemente jerarquizado.

Los pavimentos decorativos se convierten también en uno de los símbolos del *status* en las casas urbanas de grandes ciudades de todo el imperio, como Antioquía, Córdoba o Colonia. Sin duda se trata de uno de los indicadores de riqueza, y la inversión en pavimentos decorativos, su número y calidad, constituye un marcador de este *status*. Lo seguirán siendo cuando el modelo urbano se agote y la riqueza de los propietarios se traslade a las grandes villas rurales, que se convertirán en el espacio de representación del *dominus* por excelencia y tendrán al lenguaje musivo como cauce de expresión privilegiado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLISON, P.M., 2001: "Approaches to roman domestic space", *American Journal of Archaeology*, 105, pp. 181-208.
- ALLISON, P.M., 2002: "Colour and light in a Pompeian house. Modern impressions or ancient perceptions", *Colouring the past. The significance of colour in ar-*

56 J. Clarke ha mostrado en sus obras el carácter variable de las representaciones artísticas del sexo. Por un lado, las obras en las que se muestra a parejas divinas o humanas en actitudes o posiciones eróticas, pero también el carácter humorístico de muchas de estas representaciones, aquellas en las que se practican actos sexuales transgresivos con respecto a las normas sociales establecidas: prácticas homosexuales, *fellatio*, *cunnilingus*, sexo en grupo, sexo con animales etc. (Clarke, 2007, p. 191-227).

57 Acerca los conceptos de reproducción social y de creación de la identidad en las ciudades de las provincias romanas a través de la cultura material *vid.* la reciente obra de Louise Revell (Revell, 2009).

- chaeological research* (A. Jones, G. MacGregor, eds.), Oxford, pp. 195-207.
- ALLISON, P.M., 2004: *Pompeian households*, University of California, Los Angeles.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M., 1990: *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*, Mérida.
- AMANTE SÁNCHEZ, M., MARTÍN CAMINO, M., PÉREZ BONET, M.A., GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R., MARTÍNEZ VILLA, M.A., 1995: "El sacellum dedicado a Iuppiter Stator en Cartagena", *Antigüedad y Cristianismo, XII. Scripta Fulgentina*, V, pp. 533-562.
- ANDREAE, B., 2003: *Antike Bildmosaiken*, Mainz am Rhein.
- ARCE, J., 1986: "El Mosaico de las metamorfosis de Carranque (Toledo)", *Madrid Mitteilungen* 27, pp. 365-374.
- BALDINI LIPPOLIS, I., 2001: *La Domus tardoantica. Forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Bologna.
- BALMELLE, C., 2001: *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine. Société et culture de l'antiquité tardive dans le sud-ouest de la Gaule*, Bordeaux.
- BALMELLE, C., DARMON, J.P., 1986: "L'artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive. Reflexions à partir des signatures", *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge* (X. Barral i Altet, ed.), París, I, pp. 235-255.
- BALMELLE, C., BEN ABED-BEN KHADER, A., BEN OSMAN, W., DARMON, J.P., ENNAÏFER, M., GOZLAN, S., HANOUNE, R., 1990: *Xenia. Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique I*, Roma.
- BARBET, A., GUIMIER SORBETS, A.M., 1994: "Le motif de caissons dans la mosaïque du IV siècle avanti J.C. à la fin de la République romaine: ses rapports avec l'architecture, le stuc et la peinture", *Actes du IV<sup>e</sup> Colloque International pour l'Étude de la mosaïque antique (Trèves 8-14 Août 1984)* édités par Jean-Pierre Darmon et Alain Rebourg. París 1994, pp. 23-37.
- BAUM-VOM FELDE, P. C., 2003: *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina: Analyse und Werkstattfrage*. Universitat Trier. Hamburgo.
- BECATTI, G., 1961: *Ostia. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma.
- BECATTI, G., 1975: "Mosaici policromi in Italia", *Actes du II<sup>e</sup> Colloque International pour l'Étude de la mosaïque antique (Vienne, 30 Août - 4 Septembre 1971)*, organisé par MM. Henri Stern et Marcel Le Glay, París-CNRS 1975, pp. 173-192.
- BECKER, L., KONDOLEON, C., 2005: *The Arts of Antioch. Art Historical and Scientific Approaches to Roman Mosaics and a Catalogue of the Worcester Art Museum Antioch Collection*, Princeton University Press.
- BERMEJO TIRADO, J., 2009: "Leyendo los espacios: una aproximación crítica a la sintaxis espacial como herramienta de análisis arqueológico", *Arqueología de la Arquitectura* 6, 2009, pp. 47-62.
- BLANCHARD-LEMÉE, M., ENNAÏFER, M., 1995: *Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie*. París.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., 1984: "Mosaicos báquicos de la península Ibérica", *Archivo Español de Arqueología*, 57, pp. 69-96.
- BRUNEAU, P., 1972: *Exploration archéologique de Délos faite par l'école française d'Athènes: les mosaïques*, París.
- CAMPOS CARRASCO, J.M., VIDAL TERUEL, N., DE LA O., GÓMEZ RODRÍGUEZ, A., FERNÁNDEZ UGALDE, A., GARCÍA DILS, S., LANCHA, J., OLIVERA, C., RUEDA ROIGE, F.J., 2008: *La Ruta del Mosaico Romano. El sur de Hispania (Andalucía y Algarve)*. Faro.
- CANTO, A.M., 1976: "El mosaico del Nacimiento de Venus de Itálica", *Habis*, 7, pp. 293-318.
- CARUCCI, M., 2007: *The romano-african Domus: studies in space, decoration, and function*. BAR International Series 1731, Oxford.
- CIMOK, F., 2000: *Antioch mosaics*, Estambul.
- CLARKE, J.R., 1979: *Roman Black-and-White Figural Mosaics. Monographs on Archeology and Fine Arts*, 35, New York.
- CLARKE, J.R., 2007: *Looking at laughter. Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture. 100 B.C.-A.D. 250*, University of California.
- CMP I. *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal I. Conventus Scallabitanus. 1, Conímbriga, Casa dos Repuxos*, por J.M. Bairrão Oleiro; com apêndices por Adília Moutinho Alarcão e Virgílio Hipólito Correia e Rui Nunes Pedroso. Conímbriga- Instituto Português de Museus, Museu Monográfico de Conímbriga, 1992.
- CMP II. *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal II. Conventus Pacensis 1. A Villa de Torre de Palma*, por J. Lancha e P. André. Lisboa-Instituto Português de Museus, 2000.
- CMRE I. BLANCO FREIJEIRO, A. 1978: *Corpus de mosaicos de España I. Mosaicos romanos de Mérida*, Madrid.



- CMRE III. BLÁZQUEZ, J.M., 1981: *Corpus de mosaicos de España III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid.
- CMRE IV. BLÁZQUEZ, J.M., 1982: *Corpus de mosaicos de España IV. Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Málaga*, Madrid.
- CMRE V. BLÁZQUEZ, J.M., 1982: *Corpus de mosaicos de España V. Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid.
- CMRE VI. BLÁZQUEZ, J.M. y ORTEGO, T., 1983: *Corpus de mosaicos de España. VI Mosaicos romanos de Soria*, Madrid.
- CMRE XIII. MAÑAS ROMERO, I., 2010: *Corpus de mosaicos de España XIII. Mosaicos romanos de Itálica (II)*, Madrid.
- CORALLINI, A., 1997, "L'Hercules Victor di Piazza Armerina. Una proposta di lettura", *Atti del IV Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Palermo, 9-13 Dicembre 1996)*, a cura di R. M. Carra Boncasa e F. Guidobaldi, Ravenna, pp. 299-324.
- CORTES, J., 2008: *Mosaicos en la villa romana La Olmeda*, Palencia.
- CURTIUS, R.I., 1984: "A personalized floor mosaic from Pompeii", *American Journal of Archaeology* 88, pp. 557-566.
- DARMON, J.P., 1980: *Nympharum Domus. Les pavements de la Maison des Nymphes a Neápolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*, Leiden.
- DARMON, J.P., 2005: "Le programme idéologique du décor en mosaïque de la maison de la Télète dionysiaque, dite aussi de Poséidon, à Zeugma", *Actes du IXe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Rome 5-11 Novembre 2001)*, édité par Hélène Morlier ; avec la collaboration de Christophe Bailly, Dominique Janneteau et Michèle Tahri. Rome-École Française de Rome, pp. 1279-1300.
- DASZEWSKY, W., 1977: *Nea Paphos II. La mosaïque de Thésée. Études de mosaïques avec représentations de labyrinthe, de Thésée et du Minotaure*, Varsovia.
- DE ANGELIS, F., MUTH, S., 1999: *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*. Symposium Rom 19-20 Februar 1998, Roma.
- DE CARO, S., 2001: *I mosaici della casa del fauno*, Nápoles.
- DONDERER, M., 1989: *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie*. Erkabger Forschungen, Reihe A, Geisteswissenschaften, Bd. 48. Erlangen.
- DUNBABIN, K.M.D., 1978: *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford.
- DUNBABIN, K.M.D., 1991: "Triclinium and stibadium", *Dining in a classical context* (W.J. Slater, ed.), University of Michigan Press, pp. 121-148.
- DUNBABIN, K.M.D., 1996: "Convivial spaces. Dining and entertainment in the Roman Villa", *Journal of Roman Archaeology*, 9, pp. 66-80.
- DUNBABIN, K.M.D., 1999, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- DUVAL, N., 1976, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenna.
- ELLIS, S. P., 1991: "Power, Architecture and Decor", *Roman art in the private sphere: new perspectives on the architecture and decor of the domus, villa, and insula*, (E.K Gazda, ed.), University of Michigan Press, pp. 117-134.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D., 1984: *Complutum (II) Los mosaicos. Excavaciones Arqueológicas en España 138*, Madrid.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D., PATÓN LORCA, B., BATALLA CARCHENILLA, C. M., 1994: "Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico", *Actas del VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida 1990)*, Guadalajara 1994, pp. 317-326.
- FERRI, S., (ed.) 2001: *Storia delle arti antiche di Plinio il Vecchio*, Roma.
- FIORI, C., TOLIS, N., CANESTRINI, P., 2003: *Mosaici a ciotoli. Capolavori e declino dell'arte musiva più antica da Pella a Delos*, Ravenna.
- FRÉZOULS, E., 1977: "Prix, salaires et niveaux de vie, quelques enseignements de l'édit du Maximum, I", *Ktèma*, 2, pp. 253-268.
- GARCÍA BUENO, C., 1994: "Mosaicos de Puente de la Olmilla (Albaladejo, Ciudad Real)", *Veleia*, 11, pp. 95-116.
- GARCÍA ENTERO, V., 2006: *Los Balnea domésticos - ámbito rural y urbano - en la Hispania Romana. Anejos de Archivo Español de Arqueología*, 37, Madrid.
- GARCÍA ENTERO, V., CASTELO RUANO, R., 2008: "Carranque, El Saucedo y las villas tardorromanas en la cuenca media del Tajo", *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función* (C. Fernández Ochoa, V. García-Entero y F. Gil Sendino, eds.), Gijón, pp. 346-368.

- GHEDEINI, E.F., 1994: "Il mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana ed imperiale", *Latomus*, 53, pp. 297-316.
- GÓMEZ PALLARÉS, J., 1997: *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania: inscripciones no cristianas*. *Studia archaeologica*, 87, Roma.
- GÓMEZ PALLARÉS, J., MAYER, M., 1996: "Aproximación a un inventario de los mosaicos funerarios de época paleocristiana de Hispania", *Cahiers des Études Anciennes*, XXXI, pp. 49-96.
- GÓMEZ PANTOJA, J., 2004: "Pecora consecrari: transhumance in Roman Spain". *Pecus. Man and animal in antiquity. Proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, (September 9-12, 2002)*, Roma, pp. 94-102.
- GOZLAN, S., 1992: *La Maison du Triomphe de Neptune à Acholla (Botria, Tunisie)*, Roma.
- GRASSIGLI, G.L., 1998: *La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Perugia.
- GUIDOBALDI, F., 1985: "Pavimenti in opus sectile di Roma e dell'area romana: proposte per una classificazione e criteri di datazione", *Marmi antichi: problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione*, (P. Pensabene, a cura di). *Studi Miscellanei*, 26, Roma.
- JOYCE, H., 1981: *The decoration of walls, ceilings and floors in Italy in the second and third centuries AD*, Roma.
- KONDOLÉON, C., 1994: *Domestic and divine. Roman mosaics in the House of Dionysos*, Cornell University.
- LANCHA, J., 1997: *Mosaïque et culture en occident dans l'occident romain, I-IV siècle*, Roma.
- LAVAGNE, H., 1988: *Il mosaico attraverso i secoli*, Ravenna.
- LEVI, D., 1947: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 1996: "Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro", *Actas del VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia-Mérida 1990)*, Guadalajara, pp. 343-359.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 1998a: "Producción y comercio del aceite en los mosaicos romanos", *L'Africa Romana: Atti del XII Convegno Internazionale di Studi su l'Africa romana (Olbia 12-15 dicembre 1996)*, a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri e C. Vismara. Sassari, pp. 359-376.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 1998b: "El mito de Perseo en los mosaicos romanos. Particularidades hispanas", *Espacio, Tiempo y Forma*, II/11, pp. 435-491.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 2002a: "Mosaicos romanos y élites locales en el Norte de Africa y en Hispania", *Archivo Español de Arqueología*, 75, pp. 251-268.
- LUNA LLOPIS, V., 1996: *Manual del mosaico antiguo. Historia, técnica y procesos de realización*, Alcalá de Henares.
- MALEK, A. A., 2005: "Entre jardin et mosaïque: la verticalité et le merveilleux dans la vie quotidienne", *Actes du IXe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Rome 5-11 Novembre 2001)*, édité par Hélène Morlier; avec la collaboration de Christophe Bailly, Dominique Janneteau et Michèle Tahri. Rome-École Française de Rome, pp. 1135-1346.
- MAÑAS ROMERO, I., 2005: "Dos mosaicos báquicos en casas de Itálica", *Actas do X Coloquio Internacional AIEMA*, Conimbriga, (e.p).
- MAÑAS ROMERO, I., 2010: *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla)*, BAR International Series 2081, Oxford.
- MORAND, I., 2005: *La maison aux jets d'eau de Conimbriga (Portugal). Programmes architectural et décoratif*, Paris.
- MORENO GONZÁLEZ, E., 1995: "Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano. Una reflexión", *Anales de Arqueología Cordobesa*, 6, 113-145.
- MORRICONE MATTINI, M.L., 1965: "Mosaici romani a casettoni del secolo I a.C.", *Archeologia Classica*, 18, pp. 75-91.
- NEIRA JIMÉNEZ, L., 1991: "Acerca de las representaciones de thiasos marino en los mosaicos romanos tardo-antiguos de hispania", *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía. Antigüedad y Cristianismo*, VIII, pp. 513-529.
- NEIRA JIMÉNEZ, M.L., 2003: "La imagen de la mujer en la Roma Imperial. Testimonios musivos", *Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres: Representación, Construcción e Interpretación de la imagen visual de la Mujer (Getafe, Universidad Carlos III, 19 Abril 2002)*, Madrid, pp. 77-101.
- NOVELLO, M., 2003: "Il ruolo dell'apparato decorativo nella caratterizzazione funzionale dello spazio abitativo", *Amplissimae atque ornatissimae domus (Aug., civ., II, 20,26): l'edilizia residenziale nelle città della Tunisia romana* (S. Bullo, F. Ghedini, a cura di), Padua, pp. 356-360.



- ÖNAL, M., 2009: *Zengma mosaics: a corpus*, Estambul.
- OVADIAH, A., 1980: *Geometric and floral patterns in ancient mosaics: a study of their origin in the mosaics from the classical period to the age of Augustus*, Roma.
- PACE, B., 1955: *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma.
- RAMALLO, S., 1985: *Mosaicos romanos de Carthago Nova*, Murcia.
- REECE, R., 1977: "Mosaics and carpets", *Roman life and art in Britain. A celebration in honour of the eightieth birthday of Jocelyn Toynbee*, (J Munby and M Henig eds.), Oxford, pp. 407-413.
- REVELL, L. 2009: *Roman imperialism and local identities*, Cambridge.
- ROBOTTI, C., 1983: *Mosaico e Architettura. Disegni, sinopie, cartoni*, Nápoles.
- SALIES, G., 1974: *Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken. Bonner Jahrbücher*, 174, pp. 1-178.
- SAN NICOLÁS PEDRÁZ, M. P., 2006: "Iconografía de los Amores de Zeus. Análisis de los mosaicos hispanorromanos", *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 44, Homenaje a D. Vicente Viñas y a D<sup>a</sup> Rosario Lucas Pellicer, pp. 239-257.
- SCHMELZEISEN, K., 1992: *Römische Mosaiken der Africa Proconsularis. Studien zu Ornamente, Datierung und Werkstätten*, Frankfurt.
- SUÁREZ ESCRIBANO, L., FERNÁNDEZ DÍAZ, A., 2008: "El mosaico de la Gorgona/Medusa: el primer mosaico en *opus tessellatum* bícromo de la ciudad de *Carthago Nova* que incluye un emblema figurado y policromo", *Mastia*, 7, pp. 121-133.
- SWIFT, E., 2009: *Style and function in Roman Decoration*, Burlington.
- URIBE, P., 2009: "Triclinia y salones triclinares en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste de la Península Ibérica", *Archivo Español de Arqueología*, 82, pp. 153-189.
- VARGAS, S., 2008: "La imagen de Medusa en el mosaico hispanorromano", *L'Africa romana: Atti del XVII convegno di studio* (Sevilla, 14-17 dicembre 2006) a cura di J. González, P. Ruggeri, C. Vismara e R. Zucca, Roma, pp. 2589-2600.
- VASSAL, V., 2006: *Les pavements d'opus signinum: technique, décor, fonction architecturale*, BAR International Series 1472, Oxford.
- VERSYLUYS, M.J., MEYBOOM, P.G.P., 2000: "Les scènes dites nilotiques et les cultes isiaques. Une interprétation contextuelle", *De Memphis à Rome. Actes du Ier Colloque international sur les études isiaques. Poitiers-Futuroscope, 8-10 avril 1999* (L. Bricault, ed.), Brill/Leiden-Boston-Köln, pp.111-127.
- WALLACE HADRILL, A., 1988: "The Social Structure of the Roman House", *Papers of the British School at Rome*, 56, pp. 43-97.
- WALLACE HADRILL, A., 1994: *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, NJ. University Press.