

LOS MOSAICOS DE LA VILLA ROMANA DE BOBADILLA (MALAGA)

por

PEDRO RODRIGUEZ OLIVA

A fines del verano de 1891 Don Antonio Aguilar y Correa, Conde de Bobadilla y Marqués de la Vega de Armijo, alentado por algunos hallazgos fortuitos de restos de época romana, inició unas excavaciones en unas tierras de su propiedad, regadas por el río Guadalhorce e inmediatas a la localidad malagueña de Bobadilla.

Tales trabajos condujeron al descubrimiento de una serie de mosaicos que fueron levantados, conducidos a la finca que el citado señor poseía en las afueras de Córdoba y que, hasta su actual destino en el Museo Arqueológico de aquella localidad, han sufrido mil avatares*.

Merece la pena reproducir las circunstancias del hallazgo y la manera como fueron trasladados hasta Córdoba tal como los describió¹ su descubridor y primer propietario:

«Desde hace mucho tiempo, se venía hablando por los habitantes del pequeño pueblo de Bobadilla (provincia de Málaga), de mi propiedad, de que en diferentes terrenos de las cercanías se habían encontrado algunas vasijas y pedazos de mosaico.

Posteriormente se encontró también una máscara de mármol blanco, pedazos de hierro, entre ellos un hacha y puntas de flechas, cuyos objetos regalé al Museo de Antigüedades de Córdoba.

Recordando estos antecedentes, y habiéndome enseñado, en una de las hazas inmediatas al pueblo, á poco más de 20 cm. del suelo, un pedazo, al parecer de cemento romano, le hice descubrir, y vi que ocupaba 4 m. en cuadro. Al examinarlo, se encontraron mezclados con la tierra, granos de trigo carbonizados, en bastante cantidad, que entregué también al Museo provincial de Córdoba.

* Este trabajo, del que di un primer avance en el *II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Antequera-Málaga, 24-26 de mayo 1984)*, ha podido alcanzar su redacción definitiva en el *Instituto Arqueológico Alemán* de Berlín, en el verano de 1986, gracias a una beca de la citada Institución. Mi más sincero agradecimiento a los Dres. Buchner, Schubart y Blech.

¹ Marqués de la VEGA DE ARMIJO, «Mosaicos de Bobadilla», *BRUH*, XX, 1892, pp.

Esto me decidió, una vez recogidas las mieses, á hacer algunas excavaciones.

Desde el primer instante, y como á 80 cm. de profundidad de la superficie de la tierra labrada, se principió á descubrir un mosaico... el piso de una habitación de 5 m. de largo por 4 m. de ancho próximamente. Por desgracia en el cuadro del centro, que mide 1,50 por 1,32, aparece deshecho el mosaico, no sin que en una de las esquinas de la parte derecha central dejaran de verse diferentes piedras verdes, como remate de alguna flor...

Puse en conocimiento del entendido director de la Escuela de Bellas Artes y del Museo Arqueológico de Córdoba, D. Rafael Romero Barros, el descubrimiento realizado, el que inmediatamente se personó con su hijo D. Rafael... Dispuso el mencionado Sr. Romero, que su hijo sacara un croquis del mosaico...².

A los pocos días, y cuando ya empezaba á perder la esperanza de nuevos descubrimientos, me avisó el encargado de los trabajos, que, como a unos 10 m. del encontrado anteriormente, se comenzaba a descubrir otro mosaico... que más tarde se vió que tenía 4 m. de ancho por 4 m. de largo, con una figura en el centro rodeada de primorosos dibujos, sin desperfecto alguno. Constituye el centro... un espacio cuadrado que mide 0,60, en el cual se ve.. un hombre imberbe, de nutrida cabellera, que le baja hasta los hombros, y a cuya cabeza cubre un chapelete o gorro, coronado de hierbas: Viste una túnica corta, que con ambas manos levanta por la delantera, ostentando en su falda recogida, una porción de flores con sus vástagos y hojas, dejando al descubierto, al levantarla, el medio cuerpo inferior, enteramente desnudo, y el órgano de la generación de inusitado desarrollo... De seguir la opinión del director del Museo de Antigüedades de ésta, antes mencionado, la figura del hombre imberbe representa a Priapo, por mas que la cabeza de ésta aparezca barbada en algunas estatuas de Pompeya».

Aunque el Sr. Romero Barros desaconsejó el levantamiento de los mosaicos, el Marqués de la Vega de Armijo procedió a su arranque y traslado a su Huerta de los Arcos en la Sierra de Córdoba.

«No se me ocultaban las dificultades —escribe Vega de Armijo— que para conseguir mi propósito había de encontrar tratándose de objetos tan voluminosos y pesados y careciendo de los medios que en otros países tienen [...]

Resolví realizarlo, sin embargo, y se comenzó por hacer una zanja al costado de cada uno de los mosaicos. Para evitar el desgrane se le puso un marco alrededor y salvando el espesor, no solo de las tesellas sino de la capa de cemento sobre el cual están colocadas y otra de tierra subsiguiente, para que

² En la Secretaría de la *Real Academia de la Historia*, y en el cuaderno titulado *Antigüedades*, se guarda una *Memoria del Sr. Marqués de la Vega de Armijo acerca de los objetos descubiertos en Bobadilla*. Entre los documentos que contiene —Textos de lo publicado en el *BRAH*, manuscrito que damos a conocer en nuestro Apéndice...— hay tres fotografías, originales de D.F.J. Montilla de Córdoba, que reproducen nuestros mosaicos 1 y 2. Una de ellas (Nuestra figura 3), sin duda, debe corresponder al croquis que realizara D. Rafael Romero de Torres. No puede ser foto del mosaico original por algunos errores de interpretación que presenta.

En el mismo expediente existe una carta del Secretario de la Academia, quien en 16 de enero de 1892, se dirigía al Sr. Fita para que informara «acerca de los adjuntos objetos de carácter romano descubiertos en Bobadilla y que se enviaron en donativo a este Cuerpo literario por el Sr. Marqués de la Vega de Armijo».

no sufriera alteración ni movimiento; además se forró la parte inferior con tabloncillos gruesos hasta conseguir dejar los mosaicos completamente al aire, sin más sujeción que los puntales necesarios; y por último se cubrieron por la parte superior con tablas, a fin de que pudieran ser cargados con el menor detrimento posible.

Sus grandes dimensiones no permitían colocarlos enteros en las plataformas sujeción que los puntales necesarios; y por último se cubrieron por la difícil que la primera, y fué dividirlos en dos secciones de manera que no sufrieran los dibujos y que más tarde pudieran ser enlazados con las mismas piezas que se hubieran quitado para hacer la división.

Este dificultísimo trabajo fué realizado, bajo la dirección de una persona inteligente (D. Manuel Matilla y Barraión), después de lo cual fueron transportados por el ferrocarril de Bobadilla á Córdoba y desde la estación de este último punto en carretas, convenientemente preparadas, al lugar antes citado.

Logré, aunque no sin dificultad, colocarlos, teniendo que abandonar el forro de madera de la parte inferior como único medio de evitar deterioros, que afortunadamente fueron de poca importancia. El peso que representan los mosaicos transportados... en junto ascendió a 14.170 kg.

Hoy se encuentran colocados y subsanados los escasos desperfectos, que así el largo tiempo que han pasado bajo tierra como el transporte y colocación, han ocasionado... juntamente con otros dos mosaicos más inferiores encontrados después, no han sido perdidos para la ciencia»

El primero de los mosaicos descubiertos fué dado a conocer en un trabajo que Romero Barros publicó en el *Diario de Córdoba*³ y que, posteriormente, se reprodujo en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*⁴. El mismo autor elaboró un informe sobre el que muestra a Priapo en el centro, que se guarda manuscrito en aquella Real Academia⁵.

En la cordobesa Huerta de Los Arcos permanecieron estos mosaicos durante años. Una referencia de 1926 habla de los mosaicos en este lugar⁶ y en 1933 todavía pudo verlos allí el Profesor Schulten⁷. Poco después fueron donados al Museo Provincial de Bellas Artes

³ R. ROMERO Y BARROS, *Diario de Córdoba*, 2 de agosto de 1892.

⁴ R. ROMERO Y BARROS, «Pavimento romano descubierto en Bobadilla», *BRAH*, XX, 1892, pp. 95, ss.

⁵ En el expediente *cit.* en nuestra nota 2. Lo reproducimos ahora en nuestro «Apéndice».

Sobre la labor investigadora del padre de los Romero de Torres, *vid.* F. ZUERAS TORRENS, «Rafael Romero Barros, investigador artístico, profesor y escritor», *Actas II Congreso Academia de Andalucía*, Córdoba, 1892, pp. 169 ss.; acerca de su obra al frente del Museo Arqueológico cordobés, *vid.*, S. DE LOS SANTOS JENER, *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*, Madrid, 1950, pp. 10 ss.

⁶ *Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba*, Córdoba, 1926, p. 69: «Huerta de los Arcos. Situada en un pintoresco lugar de la Sierra y dotada de interesante portada. Guardan en su recinto interesantes mosaicos romanos, procedentes de Bobadilla, y otros restos arqueológicos».

⁷ A. SCHULTEN, «Forschungen in Spanien», *Archäologischer Anzeiger*, 1933, pp. 565:

«In der nördlich von Cordoba am Abhang der Sierra gelegenen 'Villa de los Arcos' sah ich ein aus Bobadilla stammendes Mosaik mit dem Bilde des Priapus. Neben dieser Figur sind zwei Füße dargestellt, das Mosaik war also wohl eine Weihung 'pro itu et reditu'».

donde han estado colocados en el pavimento de la que fué iglesia del antiguo Real Hospital de la Caridad⁸. En ese lugar hemos podido estudiarlos y hacer las fotografías que ilustran este trabajo, poco antes de su traslado, en 1983, al Museo Arqueológico de Córdoba⁹.

Algunos de los materiales arqueológicos encontrados en aquellas excavaciones pasaron a la Real Academia de la Historia por donación del que fuera su Presidente, el Marqués de la Vega de Armijo. Tales, «*un vaso de cobre de forma elegante encontrado en su posesión de Bobadilla*»¹⁰ y un «*remate de bronce, en forma de carnero... con adornos de círculos concéntricos incisos... Altura: 0,024 m.; largo: 0,040*»¹¹.

Procedentes de la antigua Comisión de Monumentos ingresaron en el Museo Arqueológico de Córdoba algunas de las piezas que el Marqués había encontrado al excavar los mosaicos¹². En dicho Museo se guardan el fragmento de un retrato en mármol blanco¹³ y una azuela de hierro (*Nos. Reg. 650 y 651*).

La siguiente noticia sobre estos mosaicos, está errada: R. THOUVENOT, *Essai sur la province romaine de Bétique*, Paris, 1940, p. 647 y nota 4:

«*A Vuelta de los Arcos (sic), près de Bobadilla, c'est un Priape relevant son manteau chargé de fruits, avec a sa droite deux colombes en train de se becqueter et a sa gauche un joug et un bouquet de fleurs: symbolisant les champs et les jardins qu'il protège. Remenee aujord'hui pres de Cordoue...*».

⁸ Agradezco a Don José Aguilar Marín, descendiente del Marqués de la Vega de Armijo, las indicaciones, valiosísimas, que me condujeron a la localización de los mosaicos.

Aquellos fueron donados al Museo Provincial de Bellas Artes, siendo Director del mismo Don Enrique Romero de Torres. Don Rafael Romero de Torres, Director del Museo de este nombre y sobrino del primero, me indicó, en carta de 3 de febrero de 1983, que él mismo fué el encargado por su tío de la adaptación al suelo de la Sala, donde hasta ahora se han conservado, de estos mosaicos.

Expreso, igualmente, mi gratitud, por sus informaciones, a Doña María Romero de Torres.

⁹ Es deber de gratitud señalar las facilidades que me concedió para su fotografía y estudio Doña Fuensanta García de la Torre, Directora del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba.

¹⁰ «Noticias» en *BRAH*, XXXV, 1899, p. 551.

¹¹ J. CATALINA GARCIA, «Inventario de las antigüedades y objetos de arte que posee la Real Academia de la Historia», *BRAH*, XLII, 1903, p. 346 n. 173.

¹² Debo esta noticia, así como las fotografías de las piezas y sus datos, a la amabilidad de los Directores de dicho Museo Dña. Ana María Vicent y el Dr. Alejandro Marcos Pous. A ellos mi agradecimiento.

¹³ Es la parte delantera de un retrato en mármol blanco de un particular anónimo que tiene una altura de unos 0,27 m. Ha sufrido desperfectos que se acusan sobre todo en el lado izquierdo de la cara y en la barbilla. Representa a un hombre de edad madura, de cara arrugada, boca hermética y gesto profundamente serio. Su frente se cierra con un flequillo de ralos mechones recortados en sus terminales por una línea que los iguala. Recuerda en sus rasgos generales a los retratos de fines de la República pero, sin duda, debe tratarse de un ejemplo más de la retratística hispanorromana de hacia mediados del siglo I de la Era.

Es esta la pieza que Vega de Armijo definió como «*el rostro de un sacerdote romano esculpido en mármol blanco y de tamaño natural*» (*BRAH*, XX, 1892, pp. 98 s.).

La hazuela de hierro, bastante bien conservada, tiene una longitud máxima de 0,14 m. y un ancho máximo en la hoja de 0,90.

«... se encontró también una máscara de mármol blanco, pedazos de hierro, entre ellos un hacha y puntas de flechas, cuyos objetos regalé al Museo de Antigüedades de Córdoba» (*BRAH*, XX, p. 100).

Con los mosaicos quedó en la Huerta de los Arcos un *hermes* con inscripción latina y rebaje en la parte superior para el encaje de un busto probablemente de bronce que, junto a los mosaicos, pasó al Museo cordobés de los Romero de Torres¹⁴, donde todavía hoy se expone. Es pieza fechable a fines del siglo I-principios del II d. C.

Aunque Vega de Armijo, como puede verse en su texto antes transcrito, habla de cuatro mosaicos, solo son tres los que llegaron al Museo cordobés de Bellas Artes. Del cuarto desconocemos sus características y actual destino.

Veamos la descripción de los mismos.

MOSAICO NUMERO 1

Sus dimensiones son: 3,74 m. por 2,10. Mosaico bícromo en blanco y negro. La composición del conjunto corresponde al llamado «quadrillage de bandes» (nº 323 *Rep. AIEMA*)¹⁵.

El fondo es blanco y las teselas negras se utilizan sobre él para señalar la composición. Esta, consiste en una repetición del tema de un cuadrado de fondo blanco encerrado por una doble fila de teselas negras enmarcado en sus cuatro lados por otros tantos rectángulos y con igual número de cuadrados en las esquinas para repetir esta figura geométrica. El cuadrado central inscribe otro oblicuo en color negro y adornado en su centro por una flor tetrapétala en blanco con punto central. Los rectángulos repiten este tipo de flor pero en color negro y con punteados descendentes en sus laterales. Los cuadraditos de las esquinas tienen fondo blanco y en su interior cobijan a otro de teselas negras. La retícula interior está formada por una línea doble de teselas negras y el marco, del mismo color, dobla la anchura de éstas.

Es este un tema que, con numerosas variantes, encontramos tanto en mosaicos bícromos como policromos.

La composición de cuadrículas de bandas, que por cruce ortogonal, forman un cuadrado en sus intersecciones, aparece muy temprano en el mosaico romano. En Pompeya contamos con paralelos a nuestro mosaico¹⁶ lo mismo que en Ostia¹⁷. En ambos casos

¹⁴ F. FITA, «Epigrafía romana de Bobadilla en la Provincia de Málaga», *BRAH*, XXX, 1897, pp. 85 ss.; M. DE LA VEGA DE ARMIJO, «Reciente descubrimiento de una lápida romana», *BRAH*, XXX, 1897, p. 84; P. RODRIGUEZ OLIVA, «Epígrafes latinos sobre pedestales hermaicos de la Bética», *Act. I Cong. Andaluz Est. Clas. (Jaén, 1981)*, Jaén, 1982, p. 387, nº 3; ID., «El conjunto de hermae-retratos de Obulco», *Baetica*, 5, 1982, p. 134, nota 8 R. PORTILLO-P. RODRIGUEZ OLIVA-A. U. STILOW, «Portrathermen mit Inschrift im Römischen Hispanien», *M. M.*, 26, 1985, pp. 201 s., taf. 42 b-d. P. RODRIGUEZ OLIVA, «Un nuevo testimonio de los hermes-retratos en la Baetica: La pilastra hermaica de Osqua (Málaga)», *Baetica*, 8, 1985.

¹⁵ *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*, Bull. AIEMA, fasc. 4, 1973, p. 62.

¹⁶ M. E. BLAKE, «The Pavements of the Roman building of the Republic and Early Empire», *MAAR*, VIII, 1930, p. 109, lám. XXVIII.

¹⁷ G. BECATTI, *Scavi di Ostia. IV. Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma 1961, láms. XXXII-XXXIII.

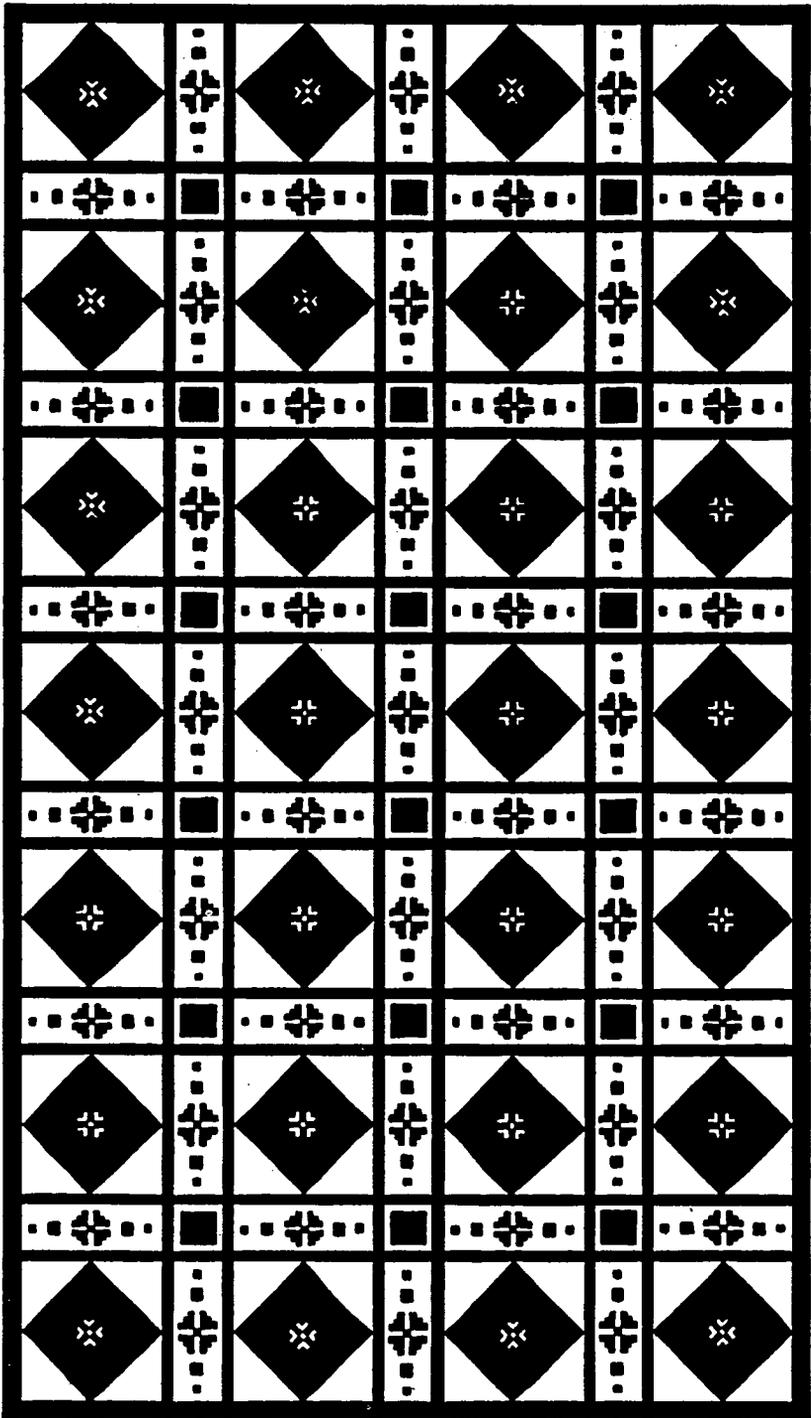


Fig. 1

vemos la doble utilización que se dará a este esquema, unas veces con bandas blancas, otras rellenando éstas en color negro. La alternancia de la bicromía entre las bandas y los cuadrados interiores y los de los ángulos será el juego normal en los mosaicos bícromos con este esquema¹⁸.

A fines del siglo I podemos ver estas combinaciones de rectángulos en un mosaico de Utica¹⁹. Posteriores son ejemplares con estos motivos hallados en Besançon²⁰ y en Timgad²¹.

En *Hispania* hay numerosas muestras de esta composición. Semejantes a éste de Bobadilla son los hallados en la villa de Río Verde (Marbella)²² y en Barcelona²³. El mismo esquema, pero con los rectángulos y cuadrados llenos de motivos decorativos, aparece en Alcolea²⁴ y en la Casa del Mitreo de Mérida²⁵. Un ejemplar de Clunia, que parece ya tardío²⁶, y el del largo pasillo de la Casa del Anfiteatro de Mérida, fechable en el siglo III²⁷, son ya policromos.

Nuestro ejemplar podría fecharse en el siglo II o, incluso, quizá a principios del III.

MOSAICO NUMERO 2

Es este el más interesante de los aparecidos en la villa por la singularidad del tema que, a modo de emblema, muestra.

¹⁸ Sobre el mosaico blanco-negro en Italia *Cfr.*, G. BECATTI, «Alcune caratteristiche del mosaico bianco-nero», *La Mosaïque gréco-romaine. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris, 1965, pp. 15 ss.; J. R. CLARKE, *Roman Black and White figural mosaics from the first through the Third centuries A. d.*, Ann Arbor, 1980.

Para el caso hispano *vid.*, A. BALIL, «Sobre el mosaico romano bícromo en la Península Ibérica», *XI CNA (Mérida, 1969)*, Zaragoza, 1971, pp. 540 ss. Este mosaico de Bobadilla, como la mayoría de los hispanos no utiliza teselas de color negro intenso sino de un fuerte azul oscuro.

Este esquema de cuadrado central, con cuatro rectángulos adosados a sus laterales y en los ángulos otros tantos cuadraditos los recoge también M. FERNANDEZ CASTRO, «Aspectos arquitectónicos y musivarios de las villas romanas en Andalucía», *Act. I Congr. Historia Andalucía*, Córdoba, 1978, pp. 309 ss.

¹⁹ M. ALEXANDER-M. ENNAIFER, «Quelques précisions á propos de la chronologie des mosaïques d'Utique», *La Mosaïque gréco-romaine...*, II, Paris, 1975, p. 37, lám. XIII.

²⁰ H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule, I: Gaule Belgique*, III, Paris, 1963, lám. XVI.

²¹ S. GERMAIN, *Les Mosaïques de Timgad. Etude descriptive et analytique*, Paris, 1969, p. 93, lám. XLI.

²² C. POSAC MON, «La villa romana de Marbella», *NAH-ARQUEOLOGIA*, 1, 1972, pp. 95 s., láms. I y VII.

²³ A. BALIL, «Mosaicos ornamentales romanos de Barcelona», *AEArq.*, XXV, 1962, pp. 99 ss., fig. 3.

²⁴ A. GARCIA Y BELLIDO, «Los mosaicos de Alcolea (Córdoba)», *BRAB*, CLVI, 1965, pp. 16 ss., fig. 20.

²⁵ A. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Mérida*, CMRE, fasc. I, Madrid, 1978, pp. 39 ss., láms. 44 b y 45 a.

²⁶ PALOL, P. DE, *Guía de Clunia*, Burgos, 1978, figs. 30-31.

²⁷ A. BLANCO FREIJEIRO, *op. cit.* p. 42, láms. 56 b y 63.

Tiene una longitud de 3,70 m. y una anchura de 3,55 m. En su centro se ubica un cuadrado de 0,65 m. de lado que contiene la representación de Priapo.

La composición de superficie corresponde a la denominadas en *Rep. AIEMA* «de carrés flanqués de quatre demi-étoiles a huit losanges et de carrés cantonnés de quatre paire de losanges»²⁸.

Alrededor de lo que hoy se ve había una ancha banda de teselas blancas que rodeaba la parte figurada. Las medidas del total que dieron Vega de Armijo y Romero Barros (4 × 4, 10 m) indican que esta franja ha sido recortada, no quedando de ella más que cinco filas de teselas, en todo su alrededor, formando una banda de 7 cms. de anchura.

Enmarca la composición una cenefa, cuyo ancho es de 13 cms., por la que discurre un sogueado de doble cabo donde, sobre fondo negro, alternan los colores rojo, rosa y blanco. En la parte central de las cuatro caras, donde se marca el eje que centrará el cuadrado con el pseudoemblema, penetra, sobrepasando en poco la anchura de la franja que sigue, una porción de este cable.

Viene, a continuación, una banda, que contornea por el interior a la que contienen el cable antes descrito, de 25 cms. de anchura y por la que discurren triángulos vértice a base.

Al interior, enmarcando las esquinas, cuatro cuadrados de 30 cms. de lado que contienen, sobre un fondo blanco otros cuadrados menores en negro y que inscriben nudos de Salomón con teselas en línea de cabo de colores rojo, ocre, negro y blanco.

El espacio delimitado por esta doble bordura, se llena con la composición geométrica de rombos, antes señalada.

El esquema empleado es el de cuatro cruces de brazos iguales, colocadas dos a dos, arriba y abajo. Entre éstas y la franja de triángulos y el espacio libre entre las cruces y el cuadrado central, se desarrolla, con efectos tridimensionales, el juego de rombos. Estos se acoplan alrededor de las cruces y del emblema y, como unión de aquellas, quedan cuatro cuadrados oblicuos de 30 cms. de lado con nudos de Salomón inscritos en otros cuadrados negros. El nudo de Salomón de estos cuadrados ofrece una bicromía en blanco y rojo.

Las cruces, de 1,01 m. por 0,96 de alto y ancho, se llenan de un ajedrezado, negro sobre fondo blanco, que contiene otra cruz menor, de fondo negro y recorrida en sus cuatro brazos por cables en rojo, rosa y blanco, idénticos a los de la orla.

Los rombos contienen, sobre fondo blanco, otros menores con alternancia de colores rojo, ocre, rosa y negro.

Este esquema de cruces y rombos enmarcando un cuadrado, o un octógono, se emplea con cierta abundancia en el mosaico romano de los siglos II y III, aunque perdura hasta época bajoimperial.

La disposición estrellada de rombos que rodean el emblema de nuestro mosaico puede derivar de las estrellas de rombos empleadas en los mosaicos itálicos de los dos primeros siglos de la Era²⁹.

Con nuestro esquema ya hay ejemplares en blanco-negro en el mosaico itálico³⁰, pero su desarrollo corresponde a composiciones bicromas en su mayor parte. Las cruces con trenzado interior se dan

²⁸ *Rep. AIEMA*, p. 70 n^o 370. Deben considerarse también las composiciones nos. 422 y 423.

²⁹ M. E. BLAKE, *The Pavements...*, pp. 111 ss.; ID., «Roman Mosaics of the Second Century in Italy», *MAAR*, XIII, 1936, p. 194, lám. 17,2. Relacionables: Láms. 15, 21, 22.

³⁰ *Vid.*, nota 29.

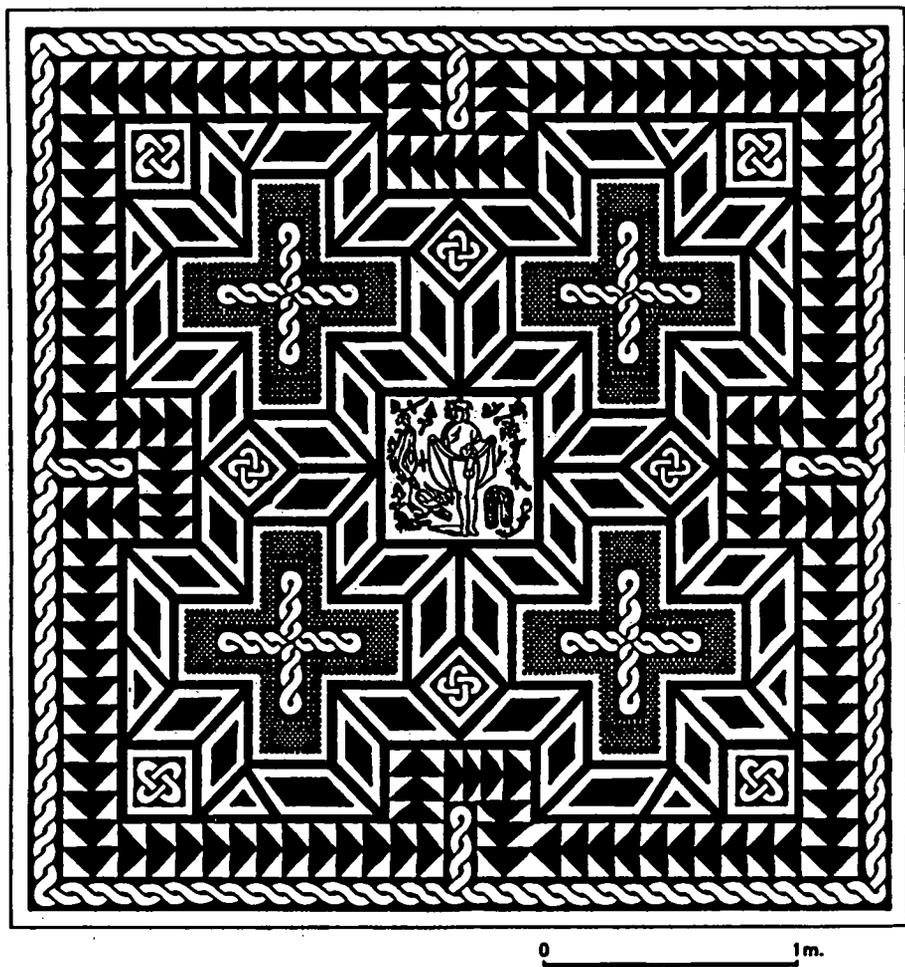


Fig. 2

en mosaicos de Britannia³¹ y en algunos de Aquileia de fines de la tercera centuria³². Abundan composiciones equivalentes en mosaicos del siglo IV y aún del V, aunque el predominio, en estos momentos, es el de la variante del octógono; así, en Piazza Armerina³³, en las catacumbas de los Santos Pedro y Marcelino³⁴, en Aquileia³⁵, Spalato³⁶ o Antioquía³⁷.

Los mejores paralelos hispánicos para esta composición los ofrecen unos mosaicos de Rieves³⁸, el de la Medusa de Itálica³⁹, uno también italicense de la Casa de la Condesa de Lebrija⁴⁰ y el, ya tardío, de Palencia en cuyo octógono central se ha colocado la cabeza de la Gorgona⁴¹.

En el cuadrado que centra el mosaico, donde aparece la representación del dios de la naturaleza vegetal, según un esquema iconográfico que más adelante estudiamos, y sobre el campo de teselas blancas que forma el fondo, se han colocado esparcidas una serie de flores con sus tallos y hojas. Envuelven, de manera desordenada, al dios de la vida frugífera. Son de un arte mediocre y, en su forma, recuerdan a rosas cerradas cuyos pétalos han sido representados con unos toques de color rojo, empleándose teselas de color verde y algunas grises para los tallos y hojas.

En el lado izquierdo de la escena aparecen afrontados dos pájaros picoteándose. Parecen palomas por su forma, pero se han tratado con diversos tonos de azul y verde en su plumaje, rojo en las patas y picos y líneas blancas delimitando las repliegadas alas.

Es bien sabido que el tema de las aves en el mosaico romano es muy común y que perdurará durante siglos en contextos musivarios muy diversos. La pareja de aves afrontadas tuvo amplias resonancias desde la creación por *Sosos* de las dos palomas posadas al borde de

³¹ D. J. SMITH, «The mosaics pavements» *apud The Roman Villa in Britain*, Londres, 1969, lám. III.

³² G. BRUSIN-P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine, 1957, fig. 15.

³³ H. KAHLER, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, Berlín, 1973, lám. XVI b.

³⁴ M. E. BLAKE, «Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity», *MAAR*, XVII, 1940, p. 122, lám. 23.

³⁵ G. BRUSIN-P. L. ZOVATTO, *op. cit.*, figs. 28 y 93.

³⁶ D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, p. 412, lám. 156.

³⁷ D. LEVI, *op. cit.*, lám. 123.

³⁸ M.^a C. FERNANDEZ CASTRO, «Las llamadas termas de Rieves (Toledo)», *A. E. Arq.*, 50-51, 1977-78, p. 222, fig. 16.

³⁹ A. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Itálica (I)*, CMRE, fasc., II, Madrid, 1978, pp. 34 s., lám. XXVIII.

⁴⁰ A. BLANCO FREIJEIRO, *Mos. rom. Itálica*, p. 36, lám. 30.

⁴¹ R. MONDELO-A. BALIL, «Mosaico con representación de la Gorgona hallado en Palencia», *Publ. Inst. «Tello Téllez de Meneses»*, 49, 1983, pp. 267 ss.

un vaso⁴². Es tema este de los pájaros abundantísimo en la musivaria antigua⁴³.

No creemos deba pensarse en este caso en interpretaciones como la de Romero de Barros⁴⁴ que vió en relación a Priapo con estas aves y dedujo del gesto de la pareja que se trataba de una «expresión afrodisíaca». Parece, más bien, que estamos ante un tema de relleno cuyo significado no será quizá más que el de dar ambiente de jardín al lugar en donde surge la figura de su protector, el *Priapus custos hortorum*⁴⁵.

Flores y pájaros son la expresión de la naturaleza donde habita Priapo: el huerto feraz, el jardín exuberante lleno de vida, un casi *paradisos* poblado de flores, frutos, pájaros e insectos... Ese mismo lugar idílico que reflejan los temas de determinados relieves de las urnas funerarias julio-claudias y flavias⁴⁶, en otro sentido, naturalmente.

Esa vida animal que, paradójicamente, es una parte de las preocupaciones del dios que, muchas veces, no es más que un espantapájaros⁴⁷, como aquella grotesca figura, hecha de un palo de higuera, junto a la cual dos brujas hacían, en la negra noche del Esquilino, sus sortilegios (HOR., *Sat.*, I, 8):

*«Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum,
sum faber, incertus scamnum faceretne Priapum,
maluit esse deum. Deus inde ego, furum aviumque
maxima fornido: nam fures dextra coerchet
obscaenoque ruber porrectus ab inguine palus,
ast inportunas volucres in vertice arundo
terret fixa vetatque novis considerare in hortis»*

En la zona contraria a la de los pájaros se han dibujado lo que parecen ser dos plantas de pies. Estas aparecen, sobre el fondo de

⁴² Sobre *Sosos* de Pergamos, *Enc. Art. Ant.*, VII, pp. 413 a. (P. MORENO).

⁴³ A título de ejemplo podemos citar el bello mosaico italicense de la Casa de los Pájaros. Vid., A. GARCIA Y BELLIDO, *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid, 1960, pp. 83 ss., 131 s., fig. 22, lám. VIII.

Un estudio de aves representadas en mosaico con identificación de las especies en A. BALIL, «Mosaico de Córta: Afrodita en la concha», *Arqueología de Andalucía Oriental: Siete Estudios*, Málaga, 1981, pp.

⁴⁴ Vid. *Apéndice* al final de este trabajo.

⁴⁵ Como el Priapo que poda las vides en un relieve del Vaticano, fechable entre 100-120 d. C., está inmerso en un campo vegetal lleno de ilusionismo. Vid. R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma centro del poder*, Madrid, 1970, fig. 248.

⁴⁶ En torno al tema, A. GIULIANO, «Un rilievo da Faleri», *Prospettiva*, 5, 1976, pp. 54 ss.

⁴⁷ De ahí la varilla para espantar los pájaros que es, junto a la clava para golpear a los ladrones y la *falx arboraria* para segar el trigo y podar los arbolillos, uno de los atributos de este dios.

teselas blancas, en color azul intenso y silueteadas en negro. En sus bordes externos izquierdos y en la parte superior, la silueta se ensancha dando a entender un sombreado o puede que una, no lograda, interpretación de la parte superior de un calzado. La línea de teselas negras del contorno las une por arriba y ello es quizá el motivo que más dificulta la comprensión de lo aquí representado.

Vega de Armijo lo describió como «un objeto de clasificación dudosa y que parece ser un yugo»⁴⁸. A Romero Barros le pareció «un objeto extraño e indefinible aunque parece un yugo»⁴⁹. Fue Schulten quien reconoció en lo figurado un par de pies y los clasificó como un exvoto «pro itu et reditu»: «... sind zwei Füße dargestellt, das Mosaik war also wohl eine Weihung «pro itu et reditu»⁵⁰. Thouvenot, basándose en Vega de Armijo, habló también de yugo para estas figuras («... et a sa gauche un joug...»)⁵¹.

Las figuraciones de plantas de pies como exvotos a las divinidades se documentan en el mundo griego desde momentos muy tempranos. Del siglo VI a. C. son algunas huellas de pies con inscripciones que se localizan a lo largo de la vía que desde Itanos conducía al santuario de Atenea Salmonia en el extremo oriental de la isla de Creta⁵².

El mismo significado deben tener las sandalias votivas que se ofrecen en algunos templos⁵³. Plantas de pies, pies esculpidos y sandalias votivas serán en el mundo griego y romano la forma usual de los exvotos llamados de *itus et reditus*. El origen de estos pies divinos se ha querido ver en algunas manifestaciones religiosas del antiguo Egipto, de las que se hizo eco HERODOTO (II, 91); por ello, la relación de los pies esculpidos con el culto de Serapis⁵⁴, Isis y otras divinidades egipcias.

Las parejas de pies contrapuestos, indicando el viaje de ida y el de retorno, son las más usuales. En la Península Ibérica no puede dejar de nombrarse la importante serie de placas en mármol, procedentes de anfiteatro de *Itálica*, con dedicaciones a Nemesis y a

⁴⁸ BRAH, XX, 1892, p. 102.

⁴⁹ Vid., nuestro Apéndice.

⁵⁰ Arch. Anz., 1933, p. 566; ID., «Los tirsenos en España», *Ampurias*, II, 1940, p. 33: «... en la Villa de Arcos, cerca de Córdoba, vi otro par de pies en un mosaico que representaba la figura de Priapo».

⁵¹ R. THOUVENOT, *op. cit.*, p. 647 nota 4.

⁵² M. GUARDUCCI, «Le impronte del *Quo Vadis*, e monumenti affini, figurati ed Epigrafici», *Rend. Pont. Accadem. Archeologia*, XIX, 1944, pp. 305 ss.; ID., *Epigrafia greca-III*, Roma, 1974, p. 71 fig. 34.

Sobre el significado de la *planta pedis* en las marcas de la *terra sigillata*, Cfr. M. GUARDUCCI, «Le impronte...», pp. 342 s.

⁵³ M. GUARDUCCI, *Epigrafia...*, p. 72, y fig. 35 (Del Santuario de Apolo en Corcira).

⁵⁴ M. GUARDUCCI, *op. cit.*, pp. 73 ss.

Caelestis⁵⁵ que, recientemente, ha estudiado la Dra. Canto con interesantes hipótesis sobre su significado. No es *Itálica* el único lugar hispano donde han aparecido este tipo de monumentos⁵⁶.

Como exvotos *pro itu et reditu* se han considerado una serie de pies figurados, como el famoso de la vía romana del «Pié di Marmo», que muchos de ellos son, más bien, testimonios de los cultos de Serapis⁵⁷.

Representaciones de calzados las hay alguna vez en mosaicos que pavimentan salas termales. Un buen ejemplo es uno del Museo de Timgad que apareció entre el *tepidarium* y el *frigidarium* de las termas de la gran casa al Norte del Capitolio y que ofrece dos pares de sandalias, paralelas y en sentido opuesto, separando en dos la inscripción BENE LAVA / [saluu(m) lau] ISSE⁵⁸. Otro par de sandalias se encuentran en las Termas del Laberinto en Thuburbo Maius⁵⁹. Estas representaciones de calzados en estancias termales han

⁵⁵ C. FERNANDEZ CHICARRO, «Lápidas votivas con huellas de pies y exvotos reproduciendo parejas de pies, del Museo Arqueológico de Sevilla», *RABM*, 56, 1950, pp. 617 ss.; A. GARCIA BELLIDO, «El culto a Dea Caelestis en la Península Ibérica», *BRAH*, CXL, 1957, pp. 451 ss.; ID., *Colonia Aelia Augusta Italica*, p. 26, figs. 16-18; ID., «Némesis y su culto en España», *BRAH*, CXLVII, 1960, pp. 119 ss.; ID., *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, Leyden, 1967, pp. 82 ss., 139 ss.

⁵⁶ A. M. CANTO, «Les plaques votives avec plantae pedum d'Italica: Un essai d'interpretation», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 54, 1984, pp. 183 ss. Esta autora supone que tales placas serían «une invocation a Némesis pour demander que la chance les favorise pendant l'exercice de leur charge. Les paires de pieds correspondraient ainsi au souhait "d'entrer et sortir du bon pied" de leurs responsabilités (duumviri, sacerdos coloniae...)».

En recientes trabajos de excavación (1983) en Baelo Claudia en un edificio situado al E. del Capitolio, probable Templo de Isis, se han encontrado dos placas con epígrafes dedicatorios a esta diosa y plantas de pies incisas, como las antes mencionadas de *Italica*. Vid., *Arqueología-83*, Madrid, 1985, p. 19; BONNEVILLE, DIDIERJEAN, DUPRE; JACOB, LANCHI, FINCKER, NEY, PAILLET, «La dix-huitième campagne de fouilles a Belo en 1983», *Mel. Casa Velázquez*, XX, 1984, pp. 441 ss., fig. 2.

En las cercanías de un yacimiento romano en Nerja (Málaga) se tienen noticias del hallazgo de una placa con *plantae pedum* grabadas. A. BUENO GARCIA, *Reseña histórica de la villa de Nerja*, Vélez-Málaga, 1907, p. 8, nota 1: «...se encontró también en el Cerro de los Cancharrales una lápida que se partió al extraerla y que manifestaba ser voto de tiempo de los romanos, pues tenía grabados en bajo relieve, un pie de hombre y un pie de niño»

⁵⁷ Tal es el caso del pie monumental de Málaga (A. GARCIA BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1940, p. 414 y lám. 295, nº 415) que, desde su estudio por Berlanga, se ha venido considerando un exvoto *pro itu et reditu*, (M. RODRIGUEZ DE BERLANGA, *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga-Bruselas, 1903, pp. 91 s. lám. XX). García y Bellido lo emparentó con los pies escultóricos que se rematan en un retrato de Serapis («El culto a Serapis en la Península Ibérica», *BRAH*, CXXXIX, 1956, pp. 350 s., lám. XIII b.).

Otros pies colosales de la Península Ibérica son el de Beja (A. VIANA, «Pax Iulia. Arte romano visigótico», *AEArq.*, XIX, 1946, pp. 93 ss.), el de Conimbriga (*Fouilles de Conimbriga*, II, 1976, p. 244) y uno, desaparecido, de Tarragona (A. BALIL, «Esculturas romanas de la Península Ibérica-VII», *BSAA*, LI, 1985, pp. 198 s.).

Sobre los pies serápeos, vid., S. DOW-F. S. UPSON, *Hesperia*, XIII, 1944, pp. 58 ss.; HILL, *Hesperia*, XV, 1946, pp. 69 ss.; A GARCIA BELLIDO, *Les religions orientales...*, 139 ss.

⁵⁸ S. GERMAIN, *Les mosaïques de Timgad. Etude descriptive et analytique*, Paris, 1973, p. 116 nº 175, lám. LVIII.

⁵⁹ *Corpus des Mosaïques de Tunisie, II-1. Thuburbo Maius. Les mosaïques de la Region du Forum*, Túnez, 1980, p. 27 lám. IX.

sido interpretadas mas que como un recuerdo de la necesidad de descalzarse el bañista, como una advertencia del aconsejable uso de las sandalias para evitar el ardor del suelo⁶⁰.

Un par de plantas de pies, colocadas en dirección a la salida, se ven también en el mosaico de la habitación nº 14 de la zona termal de la *villa* emeritense del Hinojal⁶¹.

En el conocido mosaico de Marbella (Málaga) con tema de *xenia* inicia —o termina— la exposición de objetos y alimentos allí representados un par de *socii*. El excavador de la *villa* donde se encuentra este mosaico, atendiendo a la temática culinaria de muchos de los motivos representados, los puso en relación con la costumbre romana de descalzarse para comer («soleas deponere»)⁶²

Un mosaico de Antioquía ofrece también una reproducción de un par de zapatos⁶³.

La representación de zapatos es un tema bastante empleado en algunos mosaicos norteafricanos. Un par de sandalias puntiagudas, del tipo de las que ofrece el mosaico de Timgad antes citado, las vemos en un ejemplar de los siglos V-VI encontrado en Beja (Vaga), sobre la escena que muestra a Aquiles y el centauro Quirón ante la Quimera⁶⁴. En mosaicos que adornan los umbrales de una serie de casas en Theveste⁶⁵, Kanguet el-Hadjaj⁶⁶, Bir-Chana⁶⁷ y Le Kef⁶⁸ encontramos el mismo tema. Dunbabin, a base de estos ejemplos y otros, como los que ofrecen las termas de Kerkouan o alguno de destino diferente, cual el de las termas de la villa del Nilo en Leptis Magna, supone es el «*sing to the visitor to put his shoes on or off; but they often associated with expressions of good wishes, and so come to have a lucky character*»⁶⁹.

⁶⁰ S. WAROT, «Timgad; Bene lava», *Lybica*, VIII, 1960, pp. 167 ss.

⁶¹ J. M. ALVAREZ MARTINEZ, «La villa romana de El Hinojal en la Dehesa de las Ticndas (Mérida)», *NAH-Arqueología*, 4, 1976, pp. 444, 450, fig. 3, lám. XI, 1; A. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos de Mérida...*, p. 51, nº 63, fig. 4, lám. 93 b.

⁶² C. POSAC MON, *El mosaico romano de Marbella*, Málaga, 1963, p. 8; ID. «La villa romana de Marbella», *NAH-Arqueología*, 1, 1972, pp. 98, 100, lám. II, 2; ID., *Guía arqueológica de Marbella*, Marbella-Málaga, 1972, pp. 34 ss. lám. VIII, 1; ID., *Guía arqueológica de Marbella*, Marbella, 1983, pp. 26 ss. fig. 21; A. BALIL ILLANA, «Un bodegón en mosaico hallado en Marbella (Málaga)», *Baetica*, 6, 1983, pp. 161 s.

⁶³ D. LEVI, *Antioch mosaic...*, lám. CIII.

⁶⁴ M. YAKOUB, «La mosaïque d'Achille et de Chiron au Musée du Bardo», *La mosaïque gréco-romaine, II. Deuxième colloque international pour l'étude de la mosaïque antique*, Paris, 1975, pp. 41 ss., láms. XV-XVI.

⁶⁵ F. G. DE PACHTERE, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique. III. Afrique Proconsulaire, Numidie, Maurétanie (Algerie)*. Paris, 1911, nº 12.

⁶⁶ P. GLAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II, Afrique Proconsulaire (Tunisie)*. Paris, 1910, nº 465.

⁶⁷ P. GLAUCKLER, *op. cit.*, nº 452.

⁶⁸ P. GLAUCKLER, *op. cit.*, nº 565.

⁶⁹ K. M. D. DUNBABIN, *The mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage*, Oxford, 1978, p. 164.

En el de Bobadilla, si es que se trata de huellas de pies calzados, por el contexto y por estar colocadas en la misma dirección, debe desecharse la interpretación como exvoto de *itus et reditus*.

Porque no siempre la representación de plantas de pies ha de ser un exvoto⁷⁰. En una de las pinturas de la tumba de *Vestorius Priscus*, la que muestra el interior de una habitación con un mueble sobre el que hay depositadas unas monedas, unas *capsae* y unos *volumina* podemos ver, bajo un *lectus*, un par de pantuflas⁷¹. Parece claro que aquí no puede tratarse más que de una insinuación de la confortabilidad del *oecus* representado. Tampoco tendrá un significado más allá del de la simple representación de una parte del vestido femenino, el par de zapatillas que vemos, junto a otros objetos de tocador, en los relieves de una estela de Avezzano⁷².

Más significativa es, sin embargo, la planta de pie derecho, ejecutada en teselas negras sobre el fondo de mosaico blanco, que hay a la entrada de un mithreo de Ostia⁷³. G. Becatti creyó reconocer en esta figuración todo un simbolismo del comienzo del camino que conducía a los seguidores de Mithra hasta sus últimos misterios⁷⁴ aunque no descartó que podíamos estar aquí ante una prueba de la influencia en los ritos mithraicos de la liturgia aplicada a Serapis, uno de cuyos lugares de culto en Ostia estaba precisamente en las cercanías del mithreo de que tratamos.

Sería excesivo suponer que las plantas de pies del mosaico de Bobadilla esconden una referencia a Venus porque una de las versiones iconográficas de esta diosa sea la helenística de la Venus que se quita las sandalias, generalmente asociada en un grupo escultórico con la presencia de Príapo⁷⁵. Se trataría de una excesiva abstracción,

⁷⁰ Como el pequeño bronce de la antigua colección Oppermann que representa un par de pies calzados (E. BABELON-J. A. BLANCHET, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1895, p. 146 n^o 1091).

⁷¹ V. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (Anni 1910-1923)*, Roma, 1953, p. 447, fig. 514.

⁷² *CIL*, IX, 3.824.

⁷³ G. BECATTI, *Scavi di Ostia. II, I Mitrei*, Roma, 1954, pp. 80 s., tav. XV, fig. 18. Se trata del *mithreo della Planta Pedis* (Reg. III, ins. XVII, 2), El pie en mosaico corresponde a un segundo momento de la utilización del edificio y sustituyó a otro anterior de 25 cms. de largo que, rebajado en un ladrillo, estaba en el mismo lugar en el pavimento primitivo. Ello indica el sentido intencional clarísimo del símbolo, evidente por su restitución.

⁷⁴ G. BECATTI, *op. cit.*, p. 81: «L'iniziando ai misteri mitriaci entrando nello *spelaeum* deve porre il proprio piede sull'orma di quello di Mitra, ad invocarne il magico potere e la guida nel camino verso la catarsi mistica, attraverso le varie prove, e vari gradi di iniziazione, per giungere alla comunione con il dio stesso, alla ultima perfezione. Quest'orma segna quindi un punto di partenza sia del cammino progressivo materiale dell'iniziando dall'ingresso fino all'altare di fondo, sia del cammino spirituale dell'anima verso le sfere planetarie, per cui si richiede e si invoca la guida del dio, tenendo el piede sull'orma di Mitra».

⁷⁵ Es un grupo que probablemente procede de un prototipo minorasiático de hacia 200 a. C. y del que se conocen alrededor de unas 180 réplicas. Quizá una de las más hermosas sea la del Museo de Nápoles que aún ofrece pintados sobre el desnudo cuerpo los dorados trazos de sus

aún cuando la agrupación de Venus con Príapo sea muy corriente en el arte menor con indudable significado cultural y religioso⁷⁶.

Quizá en este mosaico lo que se ha querido simbolizar es la presencia constante del dios o la de los fieles ante la divinidad, mediante las huellas de pies, según una muy antigua versión de este tema o, lo que parece más probable dada su asociación a la imagen de Príapo, es que se trate de la unión de dos símbolos —dios y pies— considerados en la Antigüedad como apotropaicos, profilácticos contra el infortunio y propiciatorios del bienestar y la felicidad⁷⁷. No debe ser una simple casualidad el hecho de que en algunos grafitos de época romana se asocien plantas de pies a representaciones fálicas y a breves textos contra los encantamientos y el mal de ojo⁷⁸.

En el centro del cuadrado, rodeada por las ya referidas flores, aves y *plantae pedum*, surge la imagen del guardián de los huertos y jardines. Este aparece ante el espectador de pie y frontal, vistiendo un corto chitón que levanta con ambas manos y mostrando la desnuda mitad inferior de su cuerpo y el erecto y desproporcionado miembro viril que le caracteriza (*Corp. Priap.*, I). Sus pies se calzan con altos *embades* abotinados tras los cuales, sobre el fondo blanco en que se desarrollan estas figuraciones, se han colocado unas líneas de teselas de color gris claro indicando la sombra que la imagen proyecta sobre el suelo al ser iluminada. Para el calzado el mosaísta ha empleado teselas ocre oscuro, las mismas que marcan el perfil de las piernas y del phallos. En éstas y aquél, una escala de ocres y rosas facilita la sensación de volumen completada con hileras blancas o amarillas en los planos de mayor iluminación.

En el chitón, tanto en la parte que cubre el pecho como en el interior que se deja ver al levantarlo el dios con sus manos, se han utilizado tonos muy variados, siendo los colores predominantes el ocre y el amarillo, empleándose para las zonas menos iluminadas el mismo tipo de teselas grises que se utilizó para representar la sombra

breves vestiduras. La diosa, como es usual en este tipo, para descalzarse, se apoya sobre una estatuilla de Príapo.

De Aigión procede el grupo semejante que hoy se expone en el Pergamommuseum del Berlín oriental (*Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Antiken Skulpturen mit der Pergamenischen Funds-tücke*, Berlín, 1891, p. 15 n^o 23).

⁷⁶ H. HERTER, *De Priapo*, Giessen, 1932, pp. 95 ss., 310 ss. Singularmente el grupo Dresde, cfr. H. HERTER, *op. cit.*, p. 129, taf. II-III o el hallado en 1931 en una necrópolis del siglo II en el Vaticano donde vemos a una Venus tipo Siracusa a cuyos pies se ha colocado un pequeño Príapo con el halda recogida y llena de frutos. *Vid.*, G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Ciudad del Vaticano, 1937, pp. 126 ss., n^o 269, lám. LVII.

⁷⁷ Sobre el valor en este sentido de algunas representaciones de plantas de pies, *Vid.*, M. GUARDUCCI, «Le impronte...», pp. 341 ss.

Dos imprints de pies se descubrieron en 1950 en un pequeño templo de la antigua Cuicul (Djemila, Argelia) (*Fasti Archaeologici*, VI, 1953, p. 374 n^o 4.841).

⁷⁸ E. MONTERO CARTELLE, *Priapeos, Grafitos amatorios pompeyanos...*, Biblioteca Clásica Gredos, 41, Madrid, 1981, p. 136 n^o 147.

de la figura. Da la impresión, igual que ocurre en parte de la cara, de haber sufrido una, no muy afortunada, restauración en época que no es posible determinar. La haldada de flores y frutos son manchas de colores, que abarcan la gama de los empleados en la totalidad del emblema, sin perfiles ni detalles.

La cabeza del dios, un poco inclinada a la derecha, muestra las carnosidades en color rosa como las de las piernas, habiéndose empleado el mismo tipo de teselas que en aquellas y en los mal trazados dedos de las manos que agarran las vestiduras.

Los detalles de la boca, nariz y ojos ofrecen un poco logrado dibujo de los rasgos. El pelo se señala con una hilera de teselas negras sobre la que se asientan otras azules sobremontadas por toques rojos, blancos, verdes y amarillos que conforman un gorro ornado con flores y vegetales⁷⁹.

Trátase, pues, de la representación de un Príapo juvenil e imberbe, llevando flores y frutos en el pliegue de su clámide y ocupando el centro de un jardín, del que es guardián, como aquél otro de los versos de VIRGILIO (*Georg.*, IV, 109 ss.):

*«Inuitent croceis halantes floribus horti
et custos furum atque auium cum falce saligna
Hellespontiaci seruet tutela Priapi»*

Para los autores antiguos este deforme dios de la fructificación fué unas veces, el fruto de los amores de Afrodita y Dionysos; otras, el hijo de esta diosa y Zeus e, incluso, alguna tradición reconocía a su padre en Adonis⁸⁰. La primera versión debe esconder una referencia al primitivo sincretismo de la divinidad de Lampsaco con el carácter de dios de la fertilidad que se daba a Dionysos y a su cortejo de sátiros, silenos, itifalos, ninfas⁸¹... Como aquél, Príapo era también un dios campestre pues, no en vano, una de las versiones del mito lo presenta como criado por unos pastores al ser abandonado por su madre. De ahí también su relación con *Pan*, Fauno y otras deidades. En Roma sustituyó a un culto fálico más antiguo y, si bien tuvo un gran éxito en

⁷⁹ Una reproducción en color de este emblema en P. RODRIGUEZ OLIVA, «La Antigüedad» en *Málaga. II: Historia*, Granada, 1984, p. 460.

⁸⁰ P. GRIMAL, *Diccionario de la Mitología griega y romana*, 2.^a ed. esp., Barcelona, 1981, pp. 543 s.; A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica*, Madrid, 1975, p. 96 y bibliog. cit. en nota 84, esp. H. HERTER, pp. 62 ss.; *RE*, 1916 ss.

⁸¹ M. P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, II, Munich, 1967, pp. 590 ss.

Las constantes referencias a la relación de Príapo con el asno de Sileno (*Metam.*, IX, 327 ss.; *Fast.*, I, 391 ss.; VI, 319 ss.) son una prueba de los aspectos paralelos de ambos dioses, que dificultan incluso su diferenciación cuando se representan en una forma tan esquemática como es la *herma*. Cfr. H. WREDE, *Die spatantike Hermengalerie von Welschbillig*, Berlin, 1972, p. 149; ID., *Die antike Herme*, Mainz am Rhein, 1986, pp. 21 s.

los ambientes rurales, no siempre su culto fué capaz de sustituir al de *Silvanus* o *Vertumnus*⁸².

Entre las diversas formas iconográficas a las que se adaptó este dios, alcanzó una especial relevancia un tipo tardío, creado probablemente en Alejandría, y en el que se fundieron elementos como el afeminado cuerpo de Hermafrodita con el severo rostro del Dionysos⁸³ que toca su cabeza con una diadema vegetal. Es este el tipo más difundido y, precisamente, el que ofrece nuestro mosaico⁸⁴.

Pero debe advertirse que el nuestro es una variante, ya que el más común sigue repitiendo el modelo de un Dionysos arcaizante, barbado⁸⁵, unas veces con gesto burlesco⁸⁶, otras, como en serena

⁸² P. GRIMAL, *Les jardins romains a la fin de la Republique et aux deux premiers siècles de l'Empire. Essai sur le naturalisme romain*, Paris, 1943, pp. 50 ss.

⁸³ La hermosísima cabeza broncea del que se vino considerando Dionysos-Platon de la Villa dei Pisoni de Herculano, fué interpretada por L. Curtius como la de un Priapo, por comparación con una estatua marmórea (L. CURTIUS, «Zum Dionysos aus Herculano», *ARCHAIOLOGIKE*, EPHEMERIS 1953-54, Atenas, 1955, pp. 230 ss.; W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, 2.ª ed., Munich, 1983, p. 574 fig. 703 y p. 576).

⁸⁴ Sobre Priapo y la larga perduración de cultos fálicos con él relacionados sigue siendo válido en muchos aspectos. R. PAYNE-KNIGHT, *Worship of Priapus* (1784) en su 3.ª ed. de 1865 de la que existe ahora una traducción española (*El culto a Priapo y sus relaciones con la teología mística de los antiguos*, 2.ª ed., Madrid, 1980).

El trabajo fundamental es el de H. HERTER, *De Priapo*, Giessen, 1932. Además, JESSEN, s. v. «Priapos» en ROSCHER, *Lexicon...*, III, 2 (Leipzig, 1902-1909), 2.ª ed., Hildesheim, 1965, pp. 2.967 ss.; Fr. CUMONT, s. v. «Priapus» en *D. A.*, pp. 645 ss.; E. PARIBENI, s. v. «Priapo» de *Enc. Art. Ant.*, pp. 466 ss.; HERTER, s. v. «Priapos» en *RE*, XXII, 2, cols. 1914 ss.; OLSHAUSEN, s. v. «Priapos» en *RE.SUPP.*, XIV, cols. 482 ss.; G. VORBERG, *Glossarium eroticum*, Stuttgart, 1932, pp. 520 ss.

Para los diversos tipos *vid.*, H. HERTER, *op. cit.*, *passim.*; del tipo alejandrino al que pertenece el de nuestro mosaico son p. e. S. REINACH, *Rep. stat.*, I, p. 421 n. 8; p. 422 n.6.II, p. 73 nn. 5-8; p. 782 nn. 5-6; p. 74 nn. 2-9.III, p. 21 nn. 8-9; p. 232 nn. 2, 4 y 7; p. 22 n. 9; IV, p. 40 nn. 3-4 y 8.V, p. 26 nn. 2-3; p. 27 n.6.VI, p. 16 nn. 1, 3 y 5 Al mismo corresponde la abundante serie de relieves de Aquileia (V. SANTA MARIA SCRINARI, *Museo archeologico di Aquileia. Catalogo della sculture romana*, Roma, 1972, p. 199 n. 616-619; p. 200 nn. 620-625 y p. 210 n. 12).

El tipo más noble, que es aquél que nos muestra a la divinidad vestida de una larga túnica talar que unos erotes levantan para descubrir el misterio de la generación, en S. REINACH, *Rep. stat.*, I, p. 421 n.6; II, p. 74 n. 10; ROSCHER, *Lexicon*, pp. 2.985 s. fig. 3; *DA*, p. 646 fig. 5.798.

Pequeños bronceos interesantes al respecto (S. REINACH, *Rep. stat.*, III, p. 22 n.6 y J. PETIT, *Bronzes antiques de la collection Dutuit*, Paris, 1980, p. 138 n.70; L. FRANZONI, *Bronzetti romani del Museo Archeologico di Verona*, Venecia, 1973, p. 157 n. 133, p. 158 n. 134; M. COMSTOCK-C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts*, Boston, 1971, p. 121 nn. 129-130 (= *Rep. stat.*, II, p. 728 n. 5); E. BABELON-J. A. BLANCHET, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1895, pp. 215 ss. nn. 499-502; H. HERTER, *op. cit.*, pp. 107 ss.

Para las terracotas helenísticas de Egipto que reflejan el tipo allí creado, *vid.* BRECCIA, *Terracotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria*, Bergamo, 1934, pp. 35 ss.; S. MOLLARD-BESQUES, *Catalogue raisonnée des figurines et reliefs en terre-cuite grecs et romains. II. Myrina. Musée du Louvre et collections des universités de France*, Paris, 1963, p. 80 lám. 97 c.; p. 81 lám. 99 a.; ID., *Catalogue... III. Epoques hellénistique et romaine. Grèce et Asie Mineure. Musée National du Louvre*, Paris, 1972, p. 57 lám. 167 b; p. 79 lám. 101 a; p. 277 lám. 346 h. H. HERTER, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁵ H. HERTER, *op. cit.*, pp. 95 ss.; ROSCHER, *Lexicon...*, III, 2, pp. 2.981 s.; *Enc. Art. Ant.*, s. v. «Priapos», p. 467 fig. 525; *Königliche Museen zu Berlin...*, p. 108 n. 248.

meditación⁸⁷. No faltan, sin embargo, las representaciones del Príapo juvenil e imberbe como éste del mosaico de Bobadilla. Pueden aducirse el relieve de la conocidísima ara de Aquileia con escena de adoración a Príapo⁸⁸ y el del ara del liberto C. Iulio Phileto del Museo Vaticano⁸⁹.

Característico del modelo creado en el Egipto helenístico es el gesto de levantar sus vestiduras⁹⁰, cargadas de frutos, a veces, con insectos y animales⁹¹, y mostrar ostentosamente, como símbolo de la fuerza fecundadora, su *penis enormis* (C. P., X)⁹². El éxito del tipo en Roma nos lo indica, aparte sus abundantísimas representaciones a las que hay que añadir la de este mosaico⁹³, el que no solo se hicieran vasos en cristal con su forma (JUV., II, 95: *Priapus vitreus*), sino que, incluso, en la misma se modelaran determinados dulces, como aquél que, según PETRONIO (*Sat.*, 60, 4-5), adornaba uno de los pasteles que fueron servidos en la cena de Trimalción: «*Priapus... gremioque satis amplo omnis generis poma et uuas sustinebat more vulgato*». Sus imágenes estaban al alcance de muchas economías y es el mismo PETRONIO (*Sat.*, 137, 6) quien así parece darlo a entender: «... *duos aureos... unde possitis et deos et anseres emere*».

Príapo, el dios protector de los frutos agrícolas (PLIN., XIX, 4, 19), fue una obligada referencia en la descripción de los ambientes rurales, bucólicos o de carácter dionisiaco. Debe tenerse en cuenta que esta imagen del dios se crea y difunde en el mismo lugar que surgen los característicos ambientes bucólicos alejandrinos. Podemos traer a colación el conocido relieve de la Glyptoteca de Munich con escena de

Lo que contribuye a la confusión con las *hermae* que son también itifalicas. Cfr. EITREM, s. v. «*Ermai*» en *RE*, VIII, 1, cols. 697 s. R. LULLIES, *Die Typen der Griechischen Herme*, Königsberg, 1931, p. 46. nota 57.

⁸⁶ G. KASCHNITZ-WEINBERG, *op. cit.*, p. 94 n. 194 lám. XXXVII (Aunque es pieza de atribución dudosa y podría ser Pan).

⁸⁷ G. KASCHNITZ-WEINBERG, *op. cit.*, p. 95 nn. 194-195 lám. XXXII; L. CURTIUS, *op. cit.*, en nota 83

⁸⁸ V. SANTA MARIA ESCRINARI, *op. cit.*, p. 181 n. 554; R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid, 1971, p. 107 fig. 96.

⁸⁹ *CIL*, VI, 20.189, en el Mus. Gregoriano Profano (W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, 4.ª ed., Tübinga, 1963, pp. 748 s. n. 1.038; W. ALTMANN, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin, 1905, pp. 255, 265).

⁹⁰ Aunque no es exclusivo de este dios. Unas estatuas de sátiros de los Museos Vaticanos elevan igualmente sus vestidos, descubriendo el sexo y llevan frutos y animales en el regazo (W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vasticanischen Museums*, I, Berlin, 1908, pp. 474 s. n. 243, lám. 49). Es gesto igualmente característico de Hermafrodita (*Vid. infra* nota 105) y de algunas representaciones de niños (*Vid. infra* nota 120).

⁹¹ Identificación de los frutos e insectos que lleva una estatua descubierta en 1956 en Ain Djelloula, cerca de Kairuán, en L. FOUCHER, «*Priape ithyphalique*», *Karthago*, VII, 1956, pp. 174 s. fig. 1.

⁹² Esta es la definición de la inscripción bilingüe hallada en Acireale (G. LIBERTINI, *Notiz. degli Scavi*, 1922, pp. 494 ss.)

⁹³ Ya considerado por H. HERTER en *RE*, XXII, 2, cols. 1927 y 1932.

rebaño⁹⁴ o el del mismo museo que muestra a un campesino camino del mercado⁹⁵. Los relieves de los *kantharoi* del tesoro de Hildesheim⁹⁶ y otras piezas semejantes⁹⁷ son ejemplos de la presencia de Príapo en las escenas y ambientes dionisiacos.

Entre las muchas facetas encomendadas a esta divinidad menor, representación de la fuerza y del vigor generadores⁹⁸, sobresalió la de guardián de los jardines, protector de los huertos e, incluso, la de fecundador de los campos. De ahí su éxito entre las poblaciones rurales⁹⁹.

Pero, además, su representación impúdica y su carácter obsceno, le hicieron el dios de los lupanares¹⁰⁰ y el sujeto de esos anónimos epigramas, cargados de un brutal erotismo que son los *priapei*, composiciones que hoy se vienen fechando hacia fines del siglo I-principios del II¹⁰¹. Son estos jocosos versos una prueba del amplio éxito del dios ya en esas fechas y no sólo entre las capas populares. Las representaciones de Príapo que más abundan son las estatuas¹⁰². Le siguen las pinturas, entre las que podemos citar, como más representativas la de Pompeya, hoy en el Museo Nacional de

⁹⁴ Sobre el rebaño de vacas y, frente al Dionysos caído junto a un árbol a cuyo lado hay un perro, se ha representado en un altozano rocoso una grotesca imagen de Priapo delante de la cual arde una ara. *Vid., A. FURTWANGLER, Ein hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München*, Munich, 1903, n. 53; P. WOLTERS, *Illustrierter Katalog der K. Glyptothek zu München*, Munich, 1912, p. 33 n. 251, lám. 42. Como la bucólica escena cantada por THEOCRITO (I, 21 ss.): " δεῦρ' ὑπὸ τῶν πτελέων ἐσδώμεθα τῷ τε Πριάπῳ / καὶ τῶν κρανίδων κατεναντίον, ἄπερ ὁ θῶκος / τήνος ὁ ποιμενικός καὶ τὰ δρύες . . . "

⁹⁵ Aquí se trata de un hermes de *Priapus* dentro de un *sacellum*. *Vid. A. FURTWANGLER, op. cit., n. 93 b; P. WOLTERS, op. cit., p. 61 n. 455 lám. 71; D. OHLY, Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen*, Munich, 1986, pp. 106 s.

⁹⁶ U. GEHRIG, *Hildesheimer Silberschatz im Antikenmuseum*, Berlin, 1980, p. 19 figs. 24-25. Alguna de las estatuillas de Priapo que vemos centrado las escenas recogen, según el tipo que venimos comentando, frutos en sus mantos.

⁹⁷ Entre máscaras en el tesoro de Berthouville (S. REINACH, *Rep. rel., I, p. 74 nn. 1-2; en ambientes campestres (S. REINACH, Rep. rel., II, p. 487 n. 2) En el vaso de vidrio azul con relieves en blanco de Florencia, en ambiente dionisiaco (S. REINACH, Rep. rel., III, p. 39 n. 1; Otros: S. REINACH, op. cit., II, p. 278 n. 1 (Placa Campana); II, p. 310 nn. 1-3 (Vaso de Vicarello) y III, p. 529 nn. 8-11.*

⁹⁸ Fr. CUMONT, *DA, cit., p. 646 nota 28. Porque, como es bien sabido, también fué Priapus el «custos sepulcri» (CIL, VI, 3.708), una abstracción de la idea de la vida que muere y renace, de la fuerza generadora que permite la inmortalidad: Mortis et vitae locus, (CIL, VI, 3.708). Cfr. H. HERTER, op. cit., pp. 229 ss.*

⁹⁹ Que ponen de manifiesto los versos de HORACIO (*Epod., II, 17 ss.): «[...] cum decorunt mitibus pomis caput/Autumnus agris extulit, ut gaudet insitua decerpens pira/certantem et uam purpurae/qua muneretur te, Priape, et te, pater/Silvane, tutor finium».*

¹⁰⁰ J. MARCADE, *Roma Amor. Studie über die erotischen Darstellungen in der etruskisch-römischen Kunst*, Genf, 1968, p. 102; M. GRANT, *Eros a Pompei. Il Gabinetto segreto del Museo di Napoli*, Milán, 1977, pp. 32 ss.; J. J. DULAURE, *Les cultes priapiques*, Paris, 1953; *Il culto fállico nell'Antichità*, Genova, 1979, pp. 37 ss.

¹⁰¹ L. HERRMANN, «Martial et les Priapeés», *Latomus*, 22, 1963, pp. 31 ss.; E. MONTERO CARTELLE, *op. cit., pp. 15 ss.; R. TURCAN, «Priapea», Melanges de l'Ecole Française de Rome, LXXII, 1960, pp. 167 ss.*

¹⁰² H. HERTER, *op. cit., pp. 105 ss.; Königliche Museen zu Berlin..., pp. 106 s. n. 245 y p. 107 n. 246; W. AMELUNG, op. cit., pp. 145 s. n. 56, lám. 8; ESPERANDIEU-LANTIER, Recueil..., XII, nn. 7.847-7.849; Cfr. nuestra nota 84.*

Nápoles¹⁰³ o la de la misma localidad en la Casa de los Vettii que Maiuri consideraba un «*emblema profilattico contro il malocchio*»¹⁰⁴.

Pero en mosaico no se ha conservado nada igual a lo que ofrece el de Bobadilla. Hasta ahora, este Príapo musivo es un *unicum*. Por ello no resulta fácil buscar paralelos temáticos en la musivaria al motivo representado en nuestro mosaico. El más afin quizá sea, por el gesto de elevar con las manos sus vestiduras dejando al descubierto la mitad inferior de su cuerpo, el personaje de un mosaico de Timgad¹⁰⁵ que, por la delicadeza femenina de su pose, ha sido interpretado como un Hermafrodita. Es este mosaico pieza que se data a fines del siglo III.

Los otros Príapos conocidos en mosaicos son parte de paisajes rurales —como en los relieves ya citados— y ejemplo de ellos podrían ser el que, a la derecha de una escena, vemos sobre un pilar cilíndrico en un mosaico de El Alia¹⁰⁶ o el que aparece, de modo semejante, en un mosaico dionisiaco de El Jem¹⁰⁷.

Cabe plantearnos cuál fué el sentido de esta imagen en el mosaico que hoy estudiamos. Quizá —como ya se ha dicho— no hubo aquí más intención que la de utilizar a este dios (al igual que se hacía con los muy usuales colgantes en forma de falo) como un amuleto de carácter apotropaico destinado a proteger de todo mal a los habitantes de la casa¹⁰⁸. Quizá, no es mas que una referencia a la divinidad protectora de los campos, propiciatoria de una agricultura fecunda. Tal vez, pudiéramos estar ante un complicado sincretismo entre Priapo y el *Lar familiaris*, como se dió, en algún caso, entre el *Lar*

¹⁰³ J. MARCADE, *Roma Amor...*, p. 99; o el del lupanar de Pompeya que reproduce M. GRANT, *Eros...*, en p. 33.

¹⁰⁴ J. MARCADE, *op. cit.*, p. 116; M. GRAT, *op. cit.*, p. 53; K. SCHEFOLD, *Die Wände Pompejis. Topographisches verzeichnis der Bildmotive*, Berlin, 1957, p. 139; A. MAIURI, *Pompei*, 16.^a ed., Roma, 1975, p. 49.

¹⁰⁵ A. BALLU, *Les ruines de Timgad antique Thamugadi. Nouvelles découvertes*, Paris, 1903, pp. 92 ss., fig. 18; S. GERMAIN, *Les mosaïques...*, pp. 67 s., lám. XXX.

Otro mosaico de esta misma localidad muestra (S. GERMAIN, *op. cit.*, p. 94 n. 129 lám. XLII) a un personaje negro con un *phallus* de desmesurado tamaño que se ha interpretado también como una imagen apotropaica.

A veces estas representaciones no son mas que versiones grotescas de temas helenísticos de género, como se observa en determinados pequeños bronceos. *Vid.*, A. MAIURI, «La raffigurazione del *Placentarius* in quattro bronzetti pompeiani», *Bollettino d'Arte*, 1965, pp. 268 ss.

¹⁰⁶ P. GLAUCKLER, *Inv. des mosaïques*, II, n. 93; L. FOUCHER, «Priape...», p. 175, lám. I, fig. 4.

¹⁰⁷ L. FOUCHER, *La maison de la Procession dionysiaque a El Jem*, Paris, 1963, pp. 120 ss. y 148; ID., «A propos d'images dionysiaques», *Bull. Arch. du Com. des Travaux Historiques et Scientifiques*, 10-11, 1974-75, pp. 3 ss., fig. 3.

¹⁰⁸ Este carácter apotropaico se lo atribuye PLINIO (*N. H.*, XIX, 50) no sólo a los símbolos fálicos sino también a los *satyrica signa* de los jardines, estatuillas entre las que debe contarse a *Priapus*: «*hortoque et foro tantum contra invidentium effascinationes dicari in remedio satyrica signa*».

agrestis con *Silvanus* o con *Pan*¹⁰⁹. No se olvide lo íntimamente que estaban relacionados en sus atribuciones todos estos dioses.

Pero su unión a las *plantae pedum* plantea serios interrogantes. De ahí nuestra suposición de que estemos ante un símbolo talismánico¹¹⁰ y, como ya se ha dicho, ante las huellas del propio dios que así tiene asegurada una presencia constante.

En *Hispania*, aparte una escultura de Córdoba cuyo destino actual se desconoce¹¹¹ y algunas referencias literarias a otras¹¹², sólo se sabe, además de nuestro mosaico, de representaciones del dios de Lampsakos en una serie de estatuas de jardín halladas en Linares (Hoy en el M.A.N.)¹¹³, Barcelona¹¹⁴, la de Tarragona en forma de phallos rematado en cabeza humana¹¹⁵, así como en dos ejemplares procedentes de localidades muy cercanas a la de origen del mosaico: una fragmentaria de Alameda, conservada en una colección particular en aquél pueblo, y un precioso ejemplar que posee el Museo Arqueológico Nacional que, se dice, es de Antequera¹¹⁶. Estos últimos son, como los de Linares y Barcelona, representaciones del Priapo que, con ambas manos, levanta sus vestiduras, dejando al descubierto sus piernas y miembro viril y portando sobre el halda flores y frutos de la tierra, tipo idéntico al del mosaico que aquí presentamos.

Hallazgo más reciente es el de un pequeño Priapo de mármol aparecido en las excavaciones de *Baelo Claudia* (Tarifa, Cádiz) que su

¹⁰⁹ G. CALZA, *Notiz. degli Scavi*, XIII, 1916, pp. 145 ss. fig. 4-5; M. BULARD, «Sur une peinture d'autel découverte a Délos en 1912 et représentant un dieu chévrepiéd», *Bull. Corr. Hell.*, 47, 1923, pp. 455 ss.; TIB., *EL*; I, 1, 18-20.

¹¹⁰ La idea del *phallus* como símbolo talismánico (*fascinum*) se ve en su utilización en Pompeya (V. SPINAZZOLA, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abondanza*, I, Roma, 1953, pp. 252, 535 s., nota 227 y figs. 280-281).

Representaciones fálicas con este sentido se ven también en el horno de *Sextus Paetulus Felix* en Herculano, sobre la bóveda y la pared de la habitación. Maiuri entendió que eran signos «contra los genios maléficos que intentaban evitar la buena cochura de los panes» (A. MAIURI, *Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958)*, I, Roma, 1958, p. 458 figs. 412-415).

Sobre el falo en los cultos de Dionysos, cfr. R. VALLOIS, «L'agalma des Dionysies de Délos», *Bull. Corr. Hell.*, XLVI, 1922, pp. 94 ss.

Sobre las representaciones fálicas en mosaicos norteafricanos de carácter apotropaico (*inuidus*), vid., K. M. D. DUNBABIN, *The mosaics...*, pp. 161 s., lám. LXV, nn. 163-164.

¹¹¹ E. HUBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862, p. 312.

¹¹² Estas noticias aparecen colectadas en el artículo del Dr. Baena, *vid. infra* nota 116; pp. 149 s. De un Priapo hallado en Cártama (Málaga), la antigua *Cartima*, da noticias un documento del siglo XVIII que reproducimos en nuestro trabajo «Esculturas del Conventus de Gades-III: Las matronas sedentes de Cártama (Málaga)», *Baetica*, 2, 1979, p. 141.

¹¹³ A. GARCIA Y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1946, p. 107, lám. 83. n^o 103.

¹¹⁴ Descubierto en Hostafranch en 1848 y guardado en el Museo Arqueológico de Barcelona. *Vid.* A. GARCIA Y BELLIDO, *Esculturas...*, p. 105, lám. 82 n^o 101.

¹¹⁵ A. GARCIA Y BELLIDO, *op. cit.*, p. 106, lám. 82 n^o 102; E. M. KOPPEL, *Die romischen Skulpturen von Tarraco*, Madr. Forsch. 15, Berlin, 1985, p. 111, n. 167, Taf. 73, 4-5.

¹¹⁶ L. BAENA DEL ALCAZAR, «Dos esculturas de Priapo, inéditas, de la Vega de Antequera», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid*, 7-8, 1981-82 pp. 141 ss.

editora¹¹⁷ ha relacionado con una de las facetas de esta divinidad, la de protector de la pesca y la navegación.

En Almuñécar, la antigua *Sexi*, se ha encontrado una terracota fragmentada con la representación de Priapo que es pieza de gran interés¹¹⁸.

Debe añadirse, también, al conjunto hispano una esculturilla de bronce que apareció, entre otras varias ibéricas y diversos materiales de época romana, en Castellar de Santisteban (Jaén) y que Mr. H. Sandars donó al Museo Arqueológico Nacional¹¹⁹. Aunque, por rotura antigua, carece de su mitad inferior es fácil reconocer al dios de los jardines y los huertos, por levantar sus vestiduras que en el regazo acogen una buena porción de frutos y flores. Su cabeza va tocada con un *modius*¹²⁰.

En lo conocido hasta ahora, sin embargo¹²¹ es La Vega de Antequera, de la que procede nuestro mosaico, el lugar de la Península Ibérica que más testimonios del culto a Priapo ha ofrecido¹²². Puede que no sea ajeno a ello la gran riqueza agrícola del territorio que fue abundantemente explotado en la Antigüedad¹²³.

¹¹⁷ A. BOURGEOIS, «Statuettes de Belo», *Melanges de la Casa de Velazquez*, IX, 1973, pp. 715 s., pl. I, a.

¹¹⁸ F. MOLINA FAJARDO-M. M. JOYANES PEREZ, «Las terracotas de El Majuelo», *Almuñécar. Arqueología e Historia, II*, Granada, 1983, pp. 246 s., lám. 1, 2.

¹¹⁹ J. R. MELIDA, *Adquisiciones del M. A. N. en 1916. Notas descriptivas*, Madrid, 1917, p. 9, lám. IV.

¹²⁰ En el mismo Museo se guardan otros pequeños bronce que deben ser mencionados aquí, aunque no conste su procedencia hispana. Tal es el de la representación de una figura infantil que lleva gorro frigio cubriendo su cabeza y que en el halda de su clámide, como Priapos, porta flores y frutos (R. THOUVENOT, *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée Archéologique de Madrid. I. Bronzes grecs et romains*, Bordeaux-Paris, 1927, p. 12, pl. III n. 18; J. de D. DE LA RADA Y DELGADO, *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1883, p. 233 n. 3.015; C. M. DEL RIVERO, *Los bronce antiguos del Museo Arqueológico Nacional. Catálogo explicativo ilustrado de los objetos que se exponen en la Sala IV*, Toledo, 1927, p. 20 n. 103) o la figurita de niño coronado de frutos y flores que, con ambas manos, levanta su clámide, dejando el sexo al descubierto, para recoger en ella variados frutos (R. THOUVENOT, *op. cit.*, p. 12, pl. III n. 17; J. de la RADA, *op. cit.*, pp. 232 s., n. 3.014; C. M. DEL RIVERO, *op. cit.*, p. 20 n. 102).

De las antiguas colecciones del Marqués de Salamanca, y probablemente procedentes de Italia, y de la del Sr. Miró son otros pequeños bronce de Priapos, o bien *hermes* priápicos de ese Museo (J. de D. DE LA RADA, *op. cit.*, pp. 216 ns. 2.913-16).

¹²¹ Si se exceptúa el posible santuario priápico que parece haber descubierto el Dr. Palol en *Chunia*, que puede revestir interés excepcional.

¹²² Sin tener en cuenta los numerosísimos ejemplares de amuletos fálicos aparecidos en suelo peninsular (p. e. J. FERRER PALMA-P. R. OLIVA, *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, 3, 1978, p. 331, fig. 4 y lám. II, 1; J. de D. DE LA RADA, *op. cit.*, pp. 243 ss. nos. 3.034-40; M. P. GALVE IZQUIERDO, «El amuleto fálico con cabeza de toro de Varea (Rioja)», *Caesaraugusta*, 57-58, 1983, pp. 111 ss. Sobre su significado, H. HERTER, s. v. «Phalos» en *RE*, XIX, 2, pp. 1681 ss.) ni atender a otros monumentos como son los relieves con representaciones de falos que forman parte de diversos conjuntos en:

Hispania: Acueducto de los Milagros de Mérida (Th. HAUSCHILD: «Problemas de construcciones romanas en Mérida», *Augusta Emerita. Actas del Bimilenario de Mérida*, Madrid, 1976, p. 108, nota 9, lám. XXXIII, a; A. JIMENEZ MARTIN, «Los acueductos de Emerita», *Augusta Emerita*, p. 121, nota 91, lám. XLIV, b), Arco de Caparra (J. M. BLAZQUEZ, *Caparra*, Exc.

Los esquemas compositivos de otros mosaicos hispanos, que antes adjunimos, los caracteres estilísticos de la figura representada y el propio motivo, nos llevan a fechar este mosaico en la primera mitad del siglo III, muy probablemente en época severiana. Esa fecha parece desprenderse bien de todos esos caracteres.

MOSAICO NUMERO 3.

Se trata del primero de los mosaicos descubiertos en esta *villa* y que fue dado a conocer por Don Rafael Romero Barros en un artículo publicado en el *Diario de Córdoba*, más tarde reproducido en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*¹²⁴. En el momento de su hallazgo medía «dicho pavimento 5,35 m. de longitud por 4,10 m. de latitud, determinando una figura rectangular, orientada a los puntos cardinales y extendiendo su eje longitudinal de N. a S. Limitado por el frente y los costados E. y O. un muro de piedra franca de 0,80 m. de espesor, faltando este muro por el lado N., lo cual comprueba que por esta parte debió ser el ingreso...»¹²⁵. En la actualidad sus medidas han quedado reducidas a 5,27 m. de altura por 4,06 m. de ancho.

El mosaico aparece contorneado por una banda que forman seis líneas de *tesellae* de color negro y que hoy tiene una anchura de 9 cms. Tras ella, y enmarcando la totalidad del campo decorativo, sigue una orla de 0,39 m. de anchura por donde discurren ruedas de peltas conteniendo nudos de Salomón¹²⁶. Las peltas combinan dos a dos en las ruedas y alternan los colores gris y negro. Los nudos de Salomón inscritos en ellas ofrecen una más amplia gama que va del amarillo al negro pasando por el blanco y el rojo.

El motivo de las ruedas de peltas alrededor de un nudo de Salomón¹²⁷ se utiliza en el mosaico romano en borduras, como es nuestro caso e, incluso, como composición de superficie llenando el

Arq. Esp. nº 34, Madrid, 1965, pp. 34 s., lám. X, 3), relieves de Ampurias, Clunia, etc. Amuletos y relieves citados tienen un carácter profiláctico y apotropaico que, en la mayor parte de los casos, nada tienen que ver con el culto a Priapo.

Eran símbolos para evitar los malos agüeros y proteger a los edificios o a las personas contra la mala suerte. Se creía que daban prosperidad y la abundancia. A veces se acompañan del gesto obsceno de la mano cerrada que imita la unión de los sexos opuestos y al que se atribuía la virtud de neutralizar los hechizos. También es normal que a estos objetos fálicos le acompañen campanillas (*Tinnabula*) que, con su sonido, espantaban a los maleficios.

Sus formas son muy variadas. *Vid.* al respecto, R. PAYNE KNIGHT, *op. cit.*, pp. 103 ss., láms. II, III, XXV-XXVIII y XXXVI: M. GRANT *et alii*, *Eros...*, pp. 108 ss.

¹²³ Que pone de manifiesto la Tesis Doctoral realizada por D. Rafael Atencia Páez (*El poblamiento de época romana en la Vega de Antequera*, Málaga, 1986).

¹²⁴ *Vid. supra* notas 3 y 4.

¹²⁵ R. ROMERO Y BARRO, *BRAH*, XX, 1892, pp. 95 s.

¹²⁶ Según el motivo n. 238 del *Rep. AIEMA*.

¹²⁷ *Rep. AIEMA* n. 84.

campo¹²⁸. Un mosaico de Medernach, de la segunda mitad del siglo II-principios del siglo III¹²⁹, nos ofrece esta segunda versión.

Más común es su empleo en bandas, ya de una línea, o incluso doble como la que lleva un mosaico de Lión de la primera mitad del siglo III¹³⁰.

Un mosaico geométrico emeritense del siglo IV¹³¹ muestra una bordura de cruces de peltas con nudos de Salomón en el centro muy parecida a la del mosaico de Bobadilla. Ruedas de peltas con los extremos rematados en volutas, como en nuestro caso, pero con cuadrados en el centro en vez de nudos, contiene una de las bandas de un mosaico emeritense de fines de la tercera centuria o comienzos de la siguiente¹³². El motivo, en varias bandas, se encuentra también en la llamada Casa del Anfiteatro¹³³. El tema es muy común en el mosaico romano¹³⁴. En lo que era el acceso a la habitación que este mosaico pavimentaba¹³⁵, y tras la franja de ruedas de peltas, se nos ofrece una zona rectangular, de 3,10 m. de anchura por 1,10 de alto, ocupada por una composición «d'octogones sécants et adjacents determinant des carrés flanqués d'hexagones oblongs», según la denomina al Rep. AIEMA¹³⁶.

El esquema se ha trazado con líneas de teselas negras¹³⁷ sobre el fondo blanco, que es el de todo el mosaico. En el interior de los cuadrados se han colocado otros, llenos, en color gris claro; del mismo modo, se han insertado hexágonos en amarillo sobre el fondo blanco de los otros oblongos que rodean a los cuadrados.

Composiciones como ésta aparecen ya en el mosaico itálico blanco-negro y están presentes en algunos ejemplares de Pompeya¹³⁸. En la Península Ibérica el tema se documenta con amplitud, ya en mosaicos bícromos, ya en policromos, con los cuadrados y hexágonos vacíos o conteniendo otros elementos decorativos.

Varias villae de la costa mediterránea andaluza ofrecen versiones de esta composición en algunos de sus mosaicos; así, las de Rio Verde

¹²⁸ Rep. AIEMA n. 456.

¹²⁹ H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule. I. Gaule Belgique-2*, Paris, 1960, p. 42 n. 184, lám. XX.

¹³⁰ H. STERN, *Recueil... II. Lyonnaise-1*, Paris, 1967, p. 112 n. 145, lám. LXXIX.

¹³¹ A. BLANCO FREIJEIRO, *Mosaicos romanos de Mérida, CMRE*, fasc. I, Madrid, 1978, pp. 32 s. n. 10, lám. 21.

¹³² A. BLANCO, *op. cit.*, p. 33, n. 13, lám. 24 a.

¹³³ A. BLANCO, *op. cit.*, p. 43, n. 33, lám. 67 a.

¹³⁴ KL. PARLASCA, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, 1959, p. 11, láms.

17 y 35.

¹³⁵ E. ROMERO BARROS, *BRAH*, XX, 1892, pp. 95 s.

¹³⁶ Rep. AIEMA, p. 67 n. 350.

¹³⁷ Son las mismas *tesellae* en color azul oscuro que ofrecen los mosaicos antes estudiados.

¹³⁸ M. E. BLAKE, *MAAR*, VIII, p. 100, lám. 29.

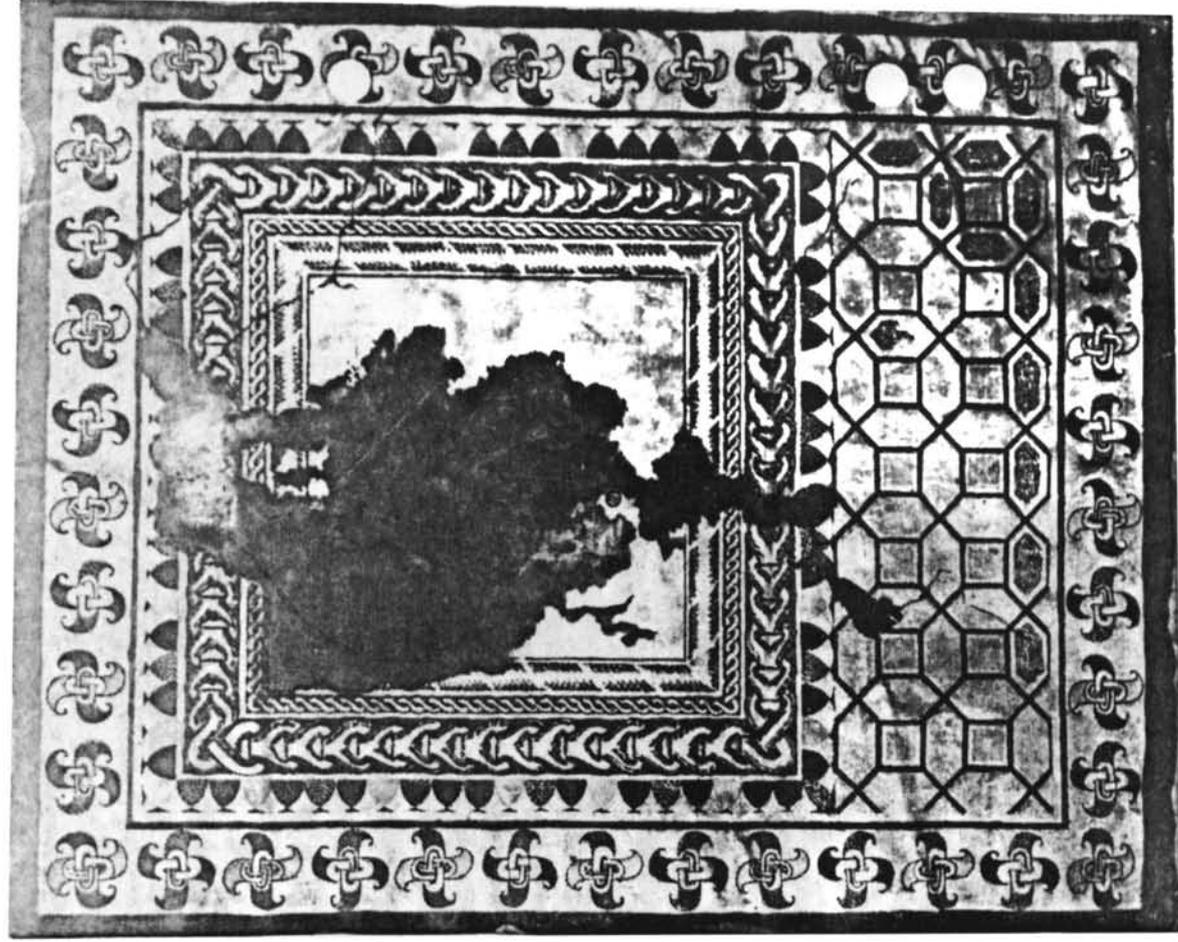
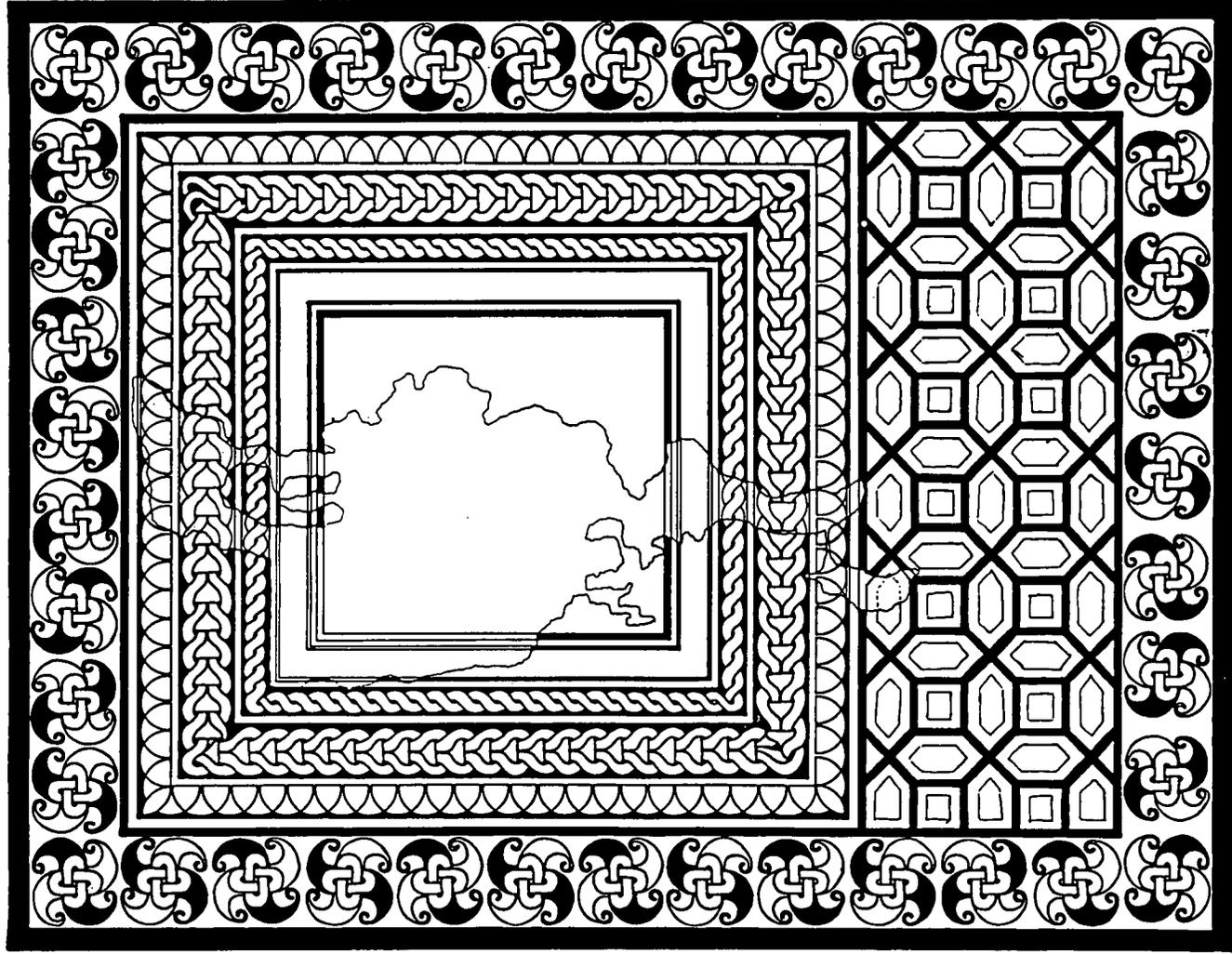


Fig. 3



1 m.

Fig. 4

(Marbella)¹³⁹, Sabinillas (Manilva)¹⁴⁰, Las Torres (Estepona)¹⁴¹, TORROX¹⁴².

Sigue a este espacio, que es sin duda un añadido para completar la rectangularidad de la habitación, una zona casi cuadrada (3,21 m. de altura por 3,10 m. de ancho) enmarcada por una línea que forman tres hileras de teselas blancas. Tras ellas comienzan las series de bandas inscritas que rodeaban al perdido emblema central. La primera es una orla de ojivas formadas en la intersección de semicírculos. Estos, sobre un fondo negro y con los espacios entre las intersecciones llenos de teselas blancas, repiten una sucesión de arquillos con el siguiente esquema de colores: rojo-ocre-negro-gris.

El tema de las orlas de ojivas es abundante, desde el siglo II, en los mosaicos itálicos blanco-negros¹⁴³. En la Península Ibérica un ejemplo de su uso en esta modalidad musiva nos lo ofrece el mosaico italicense de Neptuno¹⁴⁴. Aún en mosaicos policromos este motivo suele ser bicromo como, por ejemplo, lo vemos en el mosaico de Liria con los trabajos de Hércules¹⁴⁵. Es en los mosaicos africanos donde comienza a observarse el empleo de la alternancia de colores, como es nuestro caso¹⁴⁶. Algunos ejemplos de época constantiniana ofrecen versiones con elementos diversos en el interior de los arquillos¹⁴⁷. El éxito alcanzado por el motivo lo ponen de manifiesto ejemplos muy tardíos¹⁴⁸.

¹³⁹ C. POSAC MON, *NAH-ARQ.*, I, p. 92, lám. I.

¹⁴⁰ P. RODRIGUEZ OLIVA-C. POSAC MON, «La villa romana de Sabinillas (Manilva)», *Mainake*, I, 1979, pp. 130 s. lám. I, 1.

¹⁴¹ J. PEREZ DE BARRADAS, *Excavaciones en la colonia de San Pedro de Alcántara (Málaga)*, JSEA, Mem. 106, Madrid, 1930, láms. XVII-XIX.

¹⁴² P. RODRIGUEZ OLIVA, *La villa romana del Faro de Torrox (Málaga)*, *Studia Archaeologica*, 48, Valladolid, 1978, pp. 32 s.

¹⁴³ M. E. BLAKE, *MAAR*, XIII, 1936, pp. 83 ss., láms. 17, 25 y 39. El motivo en *Rep. AIEMA*, n. 181.

¹⁴⁴ A. BLANCO FREIJEIRO-J. M. LUZON NOGUE, *El mosaico de Neptuno en Itálica (Sevilla)*, Sevilla, 1974, láms. III-IV.

¹⁴⁵ A. BALIL, «El mosaico de los Trabajos de Hércules hallado en Liria (Valencia)», *Archivo de Prehistoria Levantina*, XV, 1978, pp. 265 ss., láms. I-II.

¹⁴⁶ S. GERMAIN, *Les mosaïques de Timgad*, lám. XXVI, n. 68 y XLVI, n. 142. Es muy abundante el motivo en mosaicos hispánicos. Ojivas blancas con enjutas negras vemos en la orla que envuelve el mosaico de Alcolea con el tema central de la Loba y los Gemelos (J. M. BLAZQUEZ, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, CMRE, fasc. III, Madrid, 1981, p. 45 y lám. 89). En el perdido mosaico de Itálica con representación de las Musas (A. BLANCO FREIJEIRO, CMRE, fasc. II, 1978, p. 53, n. 40, lám. 60) y en otro de Cabriana (Alava) (J. M. BLAZQUEZ, CMRE, fasc. V, 1982, pp. 17 s., n. 9, lám. 43) se emplea este tipo de banda. En un mosaico de Ecija (A. GARCIA Y BELLIDO, *AERQ*, XXV, 1952, fig. 9) vemos el motivo con alternancias. En la Casa del Anfiteatro de Mérida (A. BLANCO, CMRE, fasc. I, 1978, p. 41, n. 27, lám. 54 a), en un ejemplar del siglo III, se sigue empleando la bicromía. De fines de esa centuria o comienzos de la siguiente es el mosaico de una casa emeritense donde se observa un juego de colores (A. BLANCO FREIJEIRO, CMRE, fasc. I, 1978, p. 33, n. 13, lám. 24 a).

¹⁴⁷ Tal es el caso de dos mosaicos de la villa de El Hinojal (Badajoz). Vid. A. BLANCO FREIJEIRO, CMRE, fasc. I, 1978, p. 50, n. 59, lám. 91 y 51 s. n. 64, fig. 5.

¹⁴⁸ P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana*, Valladolid-Madrid, 1967, figs. 92 y lám. 36.

Hacia el interior, la segunda de estas orlas es una composición lineal de «guilochis interrompu»¹⁴⁹ que junto al predominante color blanco, consigue volúmenes y sombras con una policromía a base de hileras rojas, amarillas, meladas y azul turquí.

Los guiloches, presentes desde mediados de la segunda centuria en el mosaico norteafricano¹⁵⁰ e itálico¹⁵¹, tienen un gran desarrollo en la segunda mitad de ese siglo y principios del tercero. De esas fechas contamos con buenos ejemplos de cenefas policromas de trezado a base de guiloches en mosaicos de Ravenna¹⁵², Lyon¹⁵³, Montmor¹⁵⁴ por citar algunos ejemplos.

En el mosaico hispánico, los paralelos de las bandas de guiloches de nuestro mosaico corresponden, en su mayoría, a ejemplares que se vienen datando a fines del siglo II ó primera mitad del siglo III. Especialmente deben recordarse las cenefas de guiloches de los mosaicos italicenses de Hylas¹⁵⁵, el de los bustos báquicos¹⁵⁶ o el que lleva uno de los mosaicos de la Casa del Laberinto¹⁵⁷. De la misma localidad se podría aducir el ejemplar, perdido, que se centraba con el tema mitológico de Eros y Psiqué¹⁵⁸. Orlas con guiloches llevan otros mosaicos de Andalucía, como los fragmentarios de Carmona¹⁵⁹, de Castilleja del Campo¹⁶⁰, de la villa de Bruñel¹⁶¹ o el que enmarca el mosaico de Villacarrillo con el tema de la Loba y los Gemelos¹⁶².

Bandas de guiloches presentan mosaicos de Clunia¹⁶³ y otros de Alcázar de San Juan¹⁶⁴ y de Tarragona, ya de fines del siglo III o comienzos del IV¹⁶⁵. De esa misma fecha son los ejemplos de

¹⁴⁹ Rep. AIEMA n. 201.

¹⁵⁰ M. A. ALEXANDER-M. ENNAIFER-J. GRETZINGER-G. METRAUX-D. SOREN-M. SPIRO, *Corpus des mosaïques de Tunisie, I, 1: Utique, Insulae I, II, III*, Tunes, 1973, pp. 53 ss., láms. XXXII-XXXIII.

¹⁵¹ G. BECATTI, *Scavi di Ostia, IV: Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma, 1961, 170 s., lám. 102.

¹⁵² F. BERTI, *Mosaici antichi in Italia. Reg. 8. Ravenna*, Roma, 1976, pp. 97 ss.

¹⁵³ H. STERN, *Recueil... II-Lyonnaise-I*, láms. LXIII, LXIV.

¹⁵⁴ H. STERN, *Recueil... I-Gaule Belgique-3*, Paris, 1963, pp. 65 ss., láms. XL-XLI.

¹⁵⁵ A. BLANCO FREIJEIRO, *CMRE*, fasc. II, 1978, pp. 30 s., n. 6, lám. 17.

¹⁵⁶ A. BLANCO FREIJEIRO, *op. cit.*, pp. 27 s. n. 3, láms. 11-12.

¹⁵⁷ A. GARCIA Y BELLIDO, *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid, 1960, p. 132, lám. IX b.; R. THOUVENOT, *Essai...*, p. 643 fig. 166.

¹⁵⁸ S. CELESTINO, «Mosaicos perdidos de Italica», *Habis*, 8, 1977, pp. 366 ss., lám. XXVI.

¹⁵⁹ J. M. BLAZQUEZ, *CMRE*, fasc. IV, 1982, pp. 34 s., nn. 16, 18, 19, láms. 13-14.

¹⁶⁰ J. M. BLAZQUEZ, *op. cit.*, p. 37, nn. 26-27, figs. 3-4.

¹⁶¹ J. M. BLAZQUEZ, *CMRE*, fasc. III, 1981, pp. 65 s., n. 48, lám. 55 b.

¹⁶² J. M. BLAZQUEZ, *CMRE*, fasc. III, 1981, pp. 72 s., n. 52, lám. 60.

¹⁶³ D. FERNANDEZ-GALIANO, *Mosaicos hispánicos de esquema a compás*, Guadalajara, 1980, fig. 4.

¹⁶⁴ J. M. BLAZQUEZ, *CMRE*, fasc. V, 1982, p. 27, n. 19, láms. 12, 44.

¹⁶⁵ Alrededor del emblema severiano de la Gorgona (J. PUIG Y CADAFALCH, *L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona, 1934, pp. 335, 359, figs. 439, 472, 473) y bordeando el triunfo de Baco (A. BALIL, «Las escuelas musivarias del conventus Tarracensis», *CMGR*, I, Paris, 1965, pp. 32 s. fig. 8).

Conimbriga¹⁶⁶ y puede que los de Jumilla, con un trenzado más rebuscado que los de nuestro ejemplar¹⁶⁷.

Enmarcada entre dos líneas blancas que forman otras tantas hileras dobles de teselas, y sobre fondo negro, viene ahora una tercera orla que es una línea de trenzado de dos cabos con predominio de teselas negras y blancas y algunos toques grises y amarillos. Lo común de este motivo, su gran difusión en el tiempo y en el espacio y las pocas posibilidades que ofrece para obtener conclusiones, nos eximen de mayores comentarios¹⁶⁸.

Entre esta última banda y la probable escena figurada que debió estar centrando este pavimento, queda un ancho listel blanco (0,12 m.) que presenta la particularidad de la forma de la colocación de las *tesellae*, que lo han sido en diagonal. Sin embargo, lo que hoy vemos no se corresponde ni con el dibujo conservado en la Real Academia de la Historia ni con la descripción su primer editor, que era así: «*está formada de pequeños losanges, simulando con el claro oscuro de los tonos que ingeniosamente la coloran y somborean, una superficie convexa, a la que exorna, a trechos graduados, una franja diagonal de color ultramar claro, y en el resto, se conciertan con las líneas el azul oscuro, el rojo, el amarillo y blanco*»¹⁶⁹.

Sin duda, esta banda se perdió en el arranque o en las posteriores labores de adaptación a los lugares en donde, desde su llegada a Córdoba, ha estado este mosaico colocado.

De la escena figurada que hubo de ocupar el centro, desde el momento de su descubrimiento se vió estaba prácticamente perdida. Vega de Armijo señala que «*Por desgracia, en el cuadro del centro, que mide 1,50 por 1,32*»¹⁷⁰, *aparece deshecho el mosaico, no sin que en una de las esquinas de la parte derecha central dejen de verse diferentes piedras verdes, como remate de alguna flor*»¹⁷⁰. Romero Barros, igualmente, escribió: «*este espacio se halla destruido, apenas conservando hacia sus ángulos sobre fondo blanco, patinado por el tiempo, algunas tesellitas, de líneas incoherentes, por las cuales no es posible formar ni vaga idea de las figuras o exornos que pudieron decorarlo*»¹⁷².

El esquema centrado de este mosaico, los motivos empleados en su decoración y los materiales usados, bastante semejantes al mosaico antes estudiado, nos llevan a fechar este ejemplar, como aquél, en la primera mitad del siglo III.

¹⁶⁶ U. BAIRRAO OLEIRO, «Mosaïques romaines du Portugal», *CMGR*, I, Paris, 1965, p. 260, fig. 5.

¹⁶⁷ J. M. BLAZQUEZ, *CMRE*, fasc. IV, p. 64, n. 56, fig. 22 y p. 78 s., n. 85, fig. 25.

¹⁶⁸ *Rep. AIEMA*, n. 194.

¹⁶⁹ R. ROMERO Y BARROS, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷⁰ Hoy sus medidas son: 1,50 m. de altura por 1,41 de ancho.

¹⁷¹ MARQUES DE LA VEGA DE ARMIJO, *BRAH*, XX, 1892, p. 101.

¹⁷² R. ROMERO Y BARROS, *op. cit.*, pp. 96 s.

APENDICE

Rafael ROMERO Y BARROS, *Segundo mosaico romano descubierto en Bobadilla*, ms. Real Academia de la Historia.

«En la deliciosa llanura que se extiende al Sur de este pequeño pueblo, no lejos del río *Guadalhorce* y en paraje inmediato al en que fué exhumada la primera solería romana, cuyo apareamiento y descripción di a conocer por medio de la prensa, hase descubierto otra de la misma clase, más completa y mucho más interesante para la historia y el arte, merced a las excavaciones, que por su amor al país, ha venido dirigiendo con acierto el ilustre poseedor de los terrenos. Excmo. Señor Marqués de la Vega de Armijo, y de cuya obra, por su interés local e importancia histórica, voy a tratar de hacer la descripción acompañada de un ligero estudio crítico, alentado por el deseo de ayudar a esclarecer un periodo harto confuso en los anales de la antigua Bética.

Pero antes es de advertir, que el hallazgo de este rico pavimento, a distancia de diez metros de el primero, el de otros dos de no escasa importancia y de otros varios objetos de procedencia romana, encontrados en las inmediaciones y no lejos del yacimiento de aquellos, confirman la opinión que emiti, al escribir acerca del primer mosaico, respecto de que en aquél llano, de admirable situación topográfica, cercano a la vía militar, que subía por Antequera desde Cádiz hasta Córdoba, y enclavado en la región de los túrdulos una de las más fértiles y ricas de la Bética, debió existir una población o *villa* romana dependiente de la célebre ciudad *Singilis barbitana*¹ erigida en municipio bajo el nombre de *Magno Flavio Libero Singiliense*, y hecha esta advertencia, paso a intentar la descripción y estudio del mosaico cuyo diseño al color ha sido presentado a la Rl. Academia de la Historia.

Mide este hermoso pavimento 4 metros de largo y 4,10 m. de ancho y está formado de pequeñísimos cubos (á manera de dados) de mármoles de colores (sectilia) en los cuales se observan diestramente combinados, el azul oscuro, el gris, el amarillo, el rosa, el rojo, el blanco y verde claro, resolviendo con líneas, que aún no han abdicado en absoluto de sus buenas tradiciones, la imitación de la forma humana, aderezada con ingeniosas y raras tracerías geométricas.

Inscripta dentro de dos orlas de progenie asiria, que recorren el cuadrado, compuestas, la exterior de una bella lacería funicular á manera de cordón o cable, y la interior, de una serie de triángulos unidos, dispuestos de tal suerte que sus vértices coinciden con las bases, desarrollese una amplia zona, formada de líneas que describen en su desenvolvimiento, rombos, romboides, cuadrados y rectángulos, y por bajo de los ángulos entrantes del rectángulo casi cuadrado que limita y circunscribe dicha zona; trazan cuatro exornos, simulando de realce, en derredor de otro central de más tamaño, que figuran cada cual una cruz de brazos rectos, en las cuales, en sentido paralelo y sobre un fondo ajedrezado, se cruza otra lacería funicular, y en las planas figuradas del grueso de estas cruces y en los ángulos extremos de la zona, hacense cuadrados, á los cuales decoran lindos lazos cruciformes.

Equidistantes del punto en que coinciden en la cruz central entrambos brazos, delinéase un filete que á manera de moldura circunscribe á un espacio cuadrado de 0,60 m., en el que se ve representado, el asunto principal que da motivo a esta obra musivaria, y al que sirven de grandioso marco las dos orlas ó cenefas y las zonas ya descritas.

Prodúcese en este espacio, un lascivo simulacro inspirado en el mito pagano,

¹ Existen estatuas, inscripciones y otros restos de estas memorable ciudad romana. Cean Bermúdez, Ant. rom. pág. 304.

rarísimo ejemplar entre los restos del arte antiguo exhumados con frecuencia, del fecundo suelo de la Bética romana.

Dicho cuadro, representa a un joven de rostro imberbe a cuya cabeza cubre un pequeño sombrero, orlado de laurel ó yerbas, viste un *colobium* ó túnica corta, la cual con las dos manos recoge por delante, mostrando en el hueco de la falda flores en desorden, y al recoger aquellas, deja el medio cuerpo inferior desnudo, en descubierta, y las partes a que no es necesario darles nombre.

A la derecha de esta figura, dos pichones con amor cruzan los picos, a la derecha se ve un objeto extraño e indefinible aunque parece un yugo, y en el fondo del cuadro, repartidas indistintamente, vense descender a manera de lluvia, flores en capullo con hojas y gruesos tallos, sobre esta lúbrica escena.

De juzgar este asunto, por la actitud impúdica de la figura, por la expresión afrodisiaca de ambas aves², y por los demás accesorios, no parece desacertado, venir en sospechar, que el hombre imberbe sea *Priapo*, el hijo de Baco y de Venus, según Diodoro Sículo³; impulsor de la lascivia, el que despreciado por su misma madre y expulsado de Lampsaco, su ciudad natal, fué luego colocado entre los dioses, por mandato del oráculo y nombrado *presidente* y guardador de las huertas y jardines, cargo que ejerció según el mito, y al que en sus versos se refieren Virgilio, Tibullo y Horacio⁴ y que dicha deidad, representada con tales atributos, pueda ser una expresiva alegoría de los goces sensuales, a los que vino tributando ciego culto la sociedad pagana, hasta mucho tiempo después de haber brillado la luz del Cristianismo.

Y a mi modesto sentir, parece dar más certidumbre a esta sospecha, la seguridad de que, al ser alegórico el asunto, y no debido a un capricho del artista que hubo de trazarlo y darle vida en sus cartones, para ser reproducido, como lo demuestra el cuadro mismo, no se halla, o por lo menos no conozco en la leyenda mítica, ni deidad, ni fábula, ni escena alguna que ofrezca una razón más aceptable para explicar este asunto, puesto que si por acaso, pudiera suponerse, que el protagonista fuera Yugatino⁵ uno de los dioses nupciales que cuidaba de enlazar a la mujer y al hombre con el yugo; o que fuese Himen⁶ dios del matrimonio; tal conjetura, no podría ser aceptable, dado que: ni los atributos del cuadro la sustentan, ni estos dioses, aunque protectores de los lazos conyugales, estarían representados de manera tan lasciva y repugnante.

Hallase no obstante en la figura memorada, la atendible circunstancia, al parecer contraria a mi creencia, de aparecer imberbe y de proporcionadas formas, siendo así que *Priapo* era deforme según dice la fábula⁷ y su rostro se ve por lo común barbado, en no pocas estatuas y pinturas de Pompeya: y a la vez; la no menos reparable, al ser el guardian de las huertas y jardines, de no ostentar la hoz, como atributo de este cargo, con la que podaba los arbustos y ahuyentaba a los ladrones y a las aves dañadoras⁸ más estas circunstancias, en nada modifican mi opinión, por que es sabido, que a *Priapo*, se le ve representado de varios modos y en las actitudes que más han convenido al gusto o al capricho del artista y con diversos atributos, según que se figure, en el ejercicio de alguno de los cargos tutelares, que le atribuye la leyenda

² La actitud de las dos aves se ve usada con frecuencia en las alegorías amorosas.

³ Afirmanlo entre otros Servio, Valerio Flaco y Estrabon. Teatro de los dioses de la gentilidad. Zanzoni pág. 218.

⁴ Véase a Romey. Pant. Mit. págs. 18 y 19. También Firmiano, Luis Vives y Lactancio dicen refiriéndose a Priapo: Priapo custos est pauperis hortis. Teatro de la gent. pág. 219.

⁵ Romey. Pant. Mit. pág. 196.

⁶ Garriga y Banús. Ant. rom. pág. 298.

⁷ Zonzoni-Teat. de la gent. pág. 219. Romey obra cit. pág. 18 y otros varios autores lo pintan deforme y monstruoso.

⁸ Romey obra cit. pág. 18. Zonzoni-Teat. de los dioses y otros.

mítica, incluyendo en ellas el marítimo, puesto que, ciertos autores lo suponen protector de los navegantes⁹.

De modo que, ora aparezca barbado o con el rostro imberbe, ora deforme, envejecido, o de juveniles años y con violentas formas, como en este, que el artista así convino para dar más atractivo a la lasciva alegoría que representa en este cuadro; ya aparezca de busto o cuerpo entero recibiendo ofrendas, u ostentando en la mano una redoma que vierte sobre sí¹⁰ como lo vemos en Pompeya, ya desnudo, y con la hoz detrás de un árbol como lo pinta Romey¹¹, o teniendo una pequeña ánfora en la diestra y una lanza o tirso en la siniestra, como se ve en las medallas de Acaya de Lampsaco, de Nicópolis y Cízico; es lo cierto, que este dios del gentilismo, desnudo, o ya vistiendo el *sagum*, o la túnica larga, a no ser en raros casos, siempre aparece cual se ve en este mosaico, de manera indecorosa y deshonesto.

.....
 Su trazado no común, sus ornatos orientales, las finísimas piedras que lo forman de transparente tono y con ingerencias vítreas, semejantes en todo a las que en la nueva corte de Constantino Magno usaban los pintores mosaicistas para los pavimentos y los muros de sus templos y casas principales, dejan ver, que a la Bética llegaban los destellos, del arte que brillaba en Tesalónica y Bizancio.

... no desconozco, que por el mosaico mismo y sin el auxilio de otros descubrimientos, que ayudaran a recorrer el velo del pasado, nada puede decirse con certeza: solo se obtiene a mi sentir, de este curioso producto del antiguo arte español, sin temor de equivocarse, el dato histórico, de que ya muy extendido el Cristianismo, tanto la industria y el arte, como las costumbres licenciosas del caduco imperio, tenían el nivel mismo en la Bética romana.

En cuanto a los demás extremos, si alguna luz puede hacerse, será empresa difícil y solo perteneciente a la superior inteligencia de los doctos.

Y para terminar, creo justo decir, que esta dispersa página del libro de las artes patrias y la que anteriormente fue encontrada, felizmente se han salvado del indiferentismo, que dejara perecer otras muchas, no menos importantes, merced al amor que a la ciencia profesa el referido Señor Marqués de la Vega de Armijo, quién a costa de gran perseverancia, de cuidados pacientísimos y de cuantiosas sumas, ha dirigido la extracción de ambos mosaicos y la de un tercero, que a su tiempo será dado a conocer, y con la inteligente ayuda de su digno administrador Sr. Matilla, ha llevado a feliz término su traslación, no sin vencer graves obstáculos, a la huerta «de los Arcos», deliciosa mansión que aquí posee y que nos recuerda los pensiles de las *Almunias* arábicas; quien con un desprendimiento no común en estos días, en que más se aprecia al dinero, que a la ciencia, haes construido en ella sacándolo de planta un espacioso salón, en el que puedan ser conservados cuidadosamente, vistos y estudiados por los eruditos nacionales y extranjeros que con frecuencia visitan la bella *almunia* ya memorada, y con el laudable designio, de ir formando en el mismo salón un Museo de Antigüedades, con todos los objetos, que de hoy en adelante vayan apareciendo en aquél extenso llano, y que unidos a los que se poseen, podrán esclarecer las nieblas que aún envuelven puntos históricos desconocidos, y la existencia ya no dudosa, con el nombre, del pueblo o de la *villa* importante que estuvo situada en aquella región deliciosa de la antigua Bética romana.

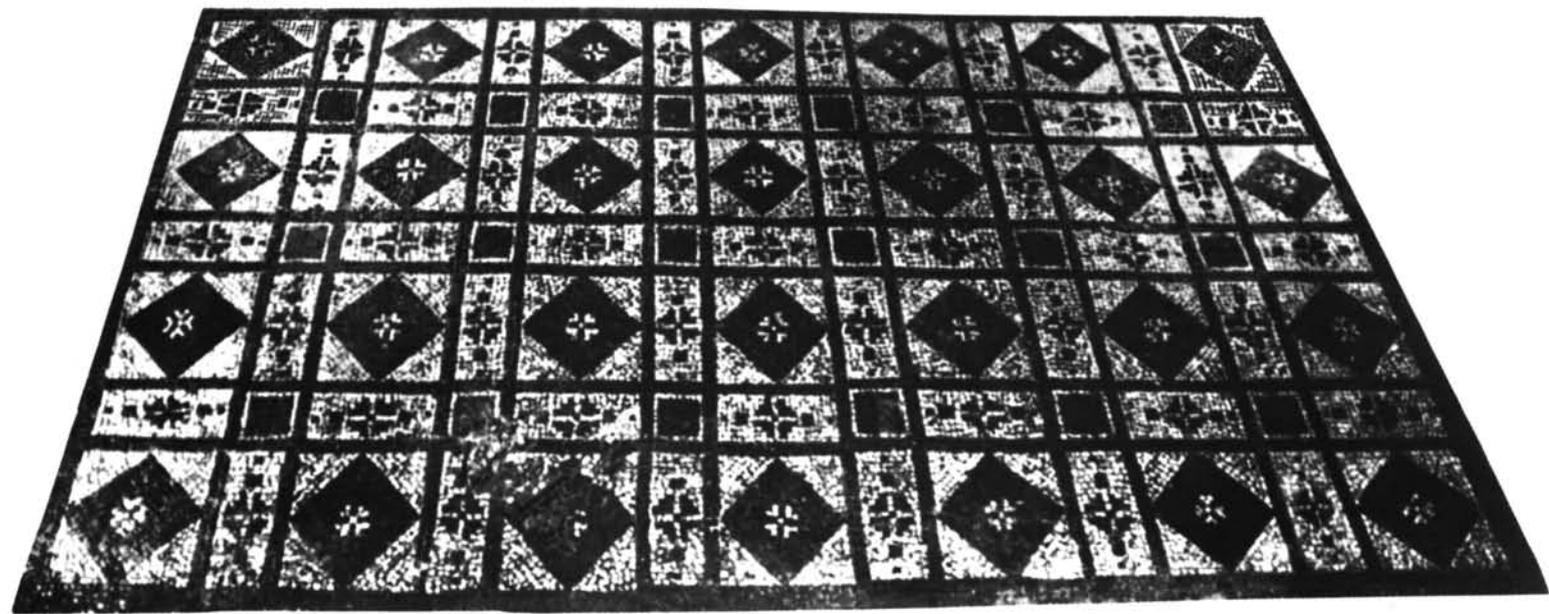
Córdoba 20 de enero de 1892.

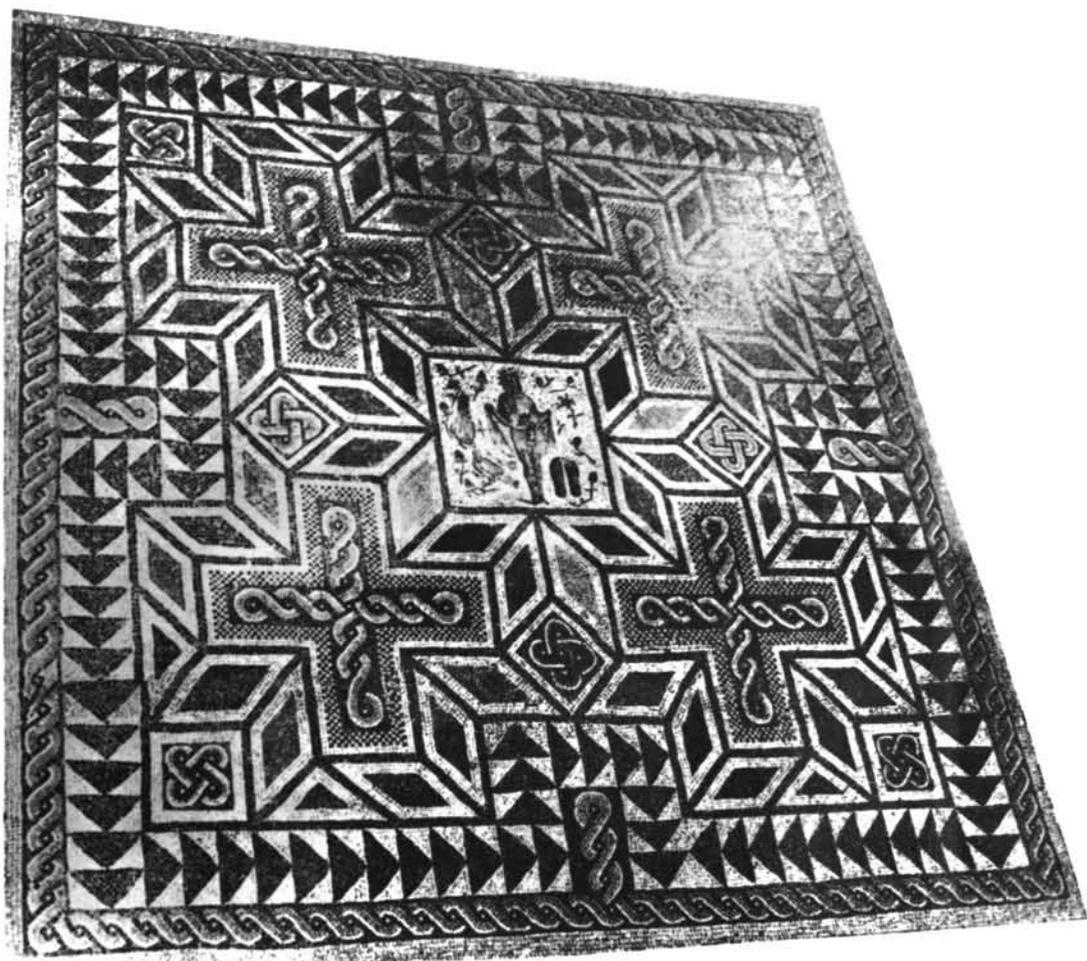
⁹ Gusseme. Diccionario numismático. tom. 5^o pág. 499.

¹⁰ Museo de Nápoles.

¹¹ Pant. Mit. pág. 17.

LAMINA I

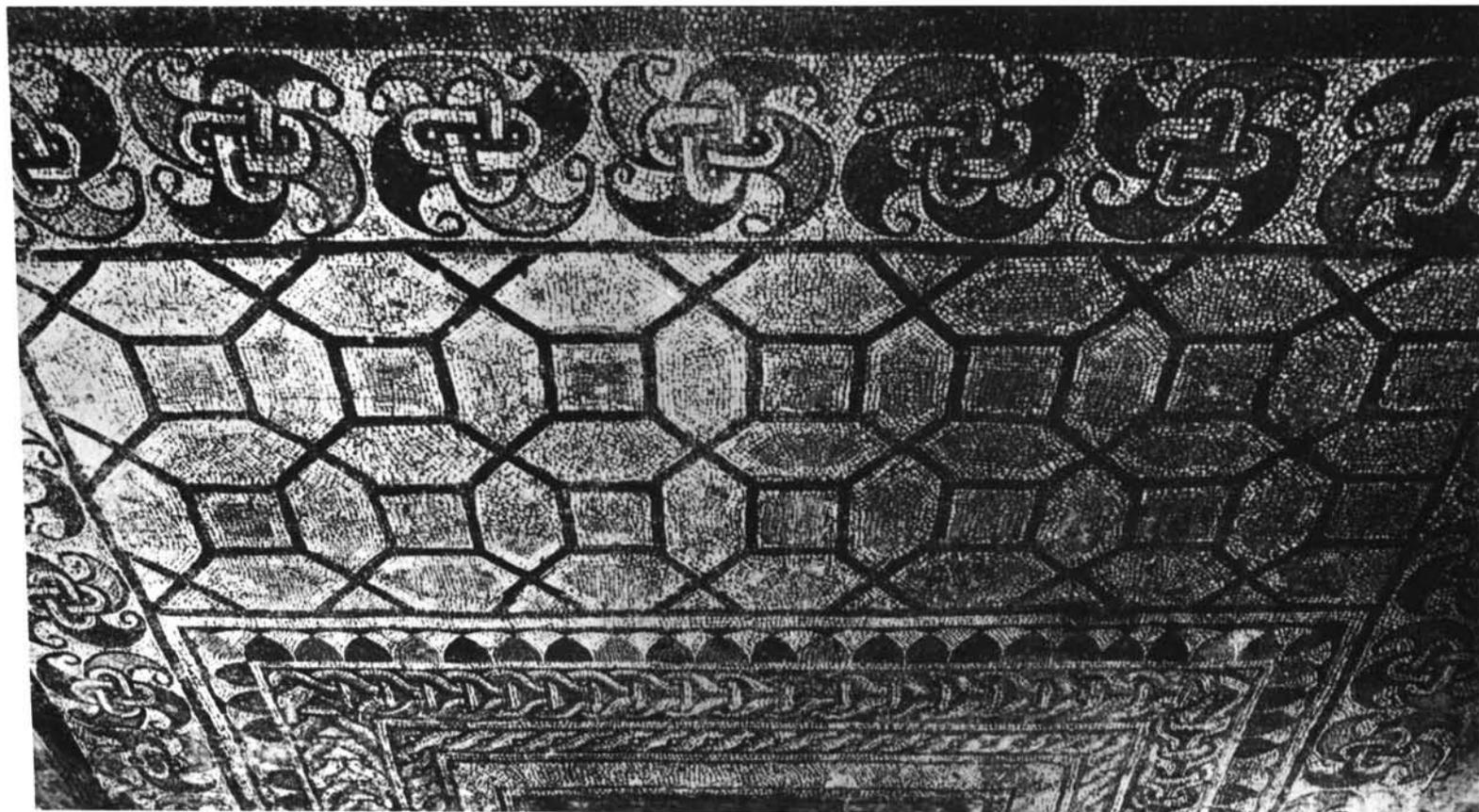




LAMINA III







LAMINA V