

Más allá del mito: una lectura social del mosaico de los Doce Trabajos de Hércules (Liria, Valencia)*

Beyond the myth: A social interpretation about the mosaic of the Twelve Labours of Hercules (Liria, Valencia)

Tamara Peñalver Carrascosa¹

Dpto. Prehistòria, Arqueologia i Història Antiga, Universitat de València

RESUMEN

Con ocasión del centenario del descubrimiento del mosaico de los Doce Trabajos de Hércules en Liria (Valencia), este artículo pretende abordar aspectos hasta ahora poco tratados en trabajos precedentes. Dentro del estudio de los espacios domésticos romanos entendemos que la decoración de las estancias es una parte vital para la interpretación funcional de las mismas. A lo largo de los años, diversos estudios han centrado sus esfuerzos en realizar un análisis descriptivo del mosaico de Liria, haciendo apenas una mención a la interpretación social del mismo, mientras las tendencias actuales abogan por abordar otros aspectos como el estudio de las élites y su simbología. Por esta razón, nuestro objetivo en este artículo es analizar la vertiente social de este pavimento, cuya particular elección del motivo central, que desde luego no es aleatoria, combinado con las doce tareas, lo convierte en un *unicum*. Esta selección solía estar relacionada con la identidad del propietario/a de la vivienda, aspecto que también trataremos de dilucidar.

SUMMARY

On the occasion of the centenary of the mosaic's discovery of the Twelve Labours of Hercules in Liria (Valencia), this article aims to approach to some aspects overlooked in previous works. Within the study of Roman domestic spaces, the room's decoration is an essential factor in order to understand its function. Over the years, several studies have focused their efforts on a descriptive analysis of the mosaic, mentioning only the social interpretation, whereas the current trends try to analyze other aspects such as the study of elites and their symbolism. For this reason, our goal in this article is to analyze the social aspect of this pavement, which particular choice of the central motif, which is not random, combined with the twelve labours, makes it an *unicum*. This selection is related to the identity of the owner of the house, aspect that also we will try to elucidate.

PALABRAS CLAVE: arte romano; *domus*; iconografía; mitología.

KEY WORDS: Roman art; *domus*; iconography; mythology.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / CITATION: Peñalver Carrascosa, T. 2018: "Más allá del mito: una lectura social del mosaico de los Doce Trabajos de Hércules (Liria, Valencia)". *Archivo Español de Arqueología* 91: 163-181. <https://doi.org/10.3989/aespa.091.018.008>

Tu amante es heredera de tu gloria [...]
Tú eres el vencedor de la fiera,
pero ella lo es de ti
Ovidio, *Heroidas*, IX

1. INTRODUCCIÓN

La temática hercúlea ha tenido una gran difusión en el aparato ornamental de los espacios domésticos urbanos, como podemos observar en los mosaicos de *Volubilis*, *Acholla*, *Edeta* y *Cártama* y en los frescos de la casa de Hércules en *Celsa*. Así como en los espacios rurales, como los mosaicos de *St-Paul-lès-Romans*, *Torre Palma*, *Piazza Armerina* o *Carranque* (Oria 1995: 225). Lo curioso del caso edetano es la combinación de motivos que relaciona las doce tareas del héroe con un motivo central, inusual en los pavimentos musivos, como es la pareja de Hércules y Ónfale, que remite a un episodio de esclavitud en la vida del tirinto, donde su posición queda desprestigiada por el intercambio de atributos. Este momento fue interpretado por numerosas fuentes clásicas como una muestra de poder femenino, aunque como veremos más adelante la visión del personaje de Ónfale sufre,

* El presente trabajo se inscribe dentro del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (convocatoria 18/11/2013).

¹ tamara.penalver@uv.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4072-229X>.



Figura 1. Fotografía del mosaico *in situ*, en el momento de su descubrimiento (Escrivà 2014: 132).

a lo largo del tiempo, ciertas transformaciones, por lo que consideramos necesario efectuar una revisión de este mosaico. Siguiendo a Gazda (1994: 4) para quien el arte privado tuvo un propósito y un significado, podríamos encontrarnos ante un hallazgo realmente interesante para intentar aproximarnos a la identidad del propietario.

2. EL HALLAZGO

El mosaico salió a la luz a principios de septiembre del 1917, fruto de unas reformas en el inmueble de Francisco Porcar, actual finca de la Bombilla, que linda con Pla de L'Arc (Liria, Valencia). En su remoción apenas se tuvieron en cuenta los muros que lo enmarcaban y que podemos apreciar en las fotografías de Uriel (Fig. 1).

Afortunadamente conservamos una descripción de Martí Ferrando que nos aporta la siguiente información: “Al lado del mosaico de los trabajos de Hércules van apareciendo restos de estructuras, al lado N del mosaico se observan las huellas de una puerta pequeña, pudiendo dar paso a otras habitaciones interiores, en el lado E otra puerta mayor, con las hondas señales de los quicios laterales, en donde

estaba el espigón del quicial sobre el cual se resolvía la puerta de entrada” (Martí 1986: 360-361). A pesar de la brevedad del texto, la información proporcionada sobre la ubicación de los vanos es de especial relevancia para analizar la relación establecida entre el mosaico y el espectador. Ya que, a partir de estos datos, sabemos que el mosaico se orientaría hacia la entrada principal de mayor amplitud, por lo que está pensado para impresionar al visitante que entra en la sala y no para ser observado desde el interior, lo cual refuerza el carácter teatral de lo que debió de ser, indudablemente, una sala de recepción/representación.

La estancia en la que apareció el mosaico fue calificada, en el momento de su descubrimiento, como la *pars urbana* de una villa, sin embargo, posteriormente Martín y Gil-Mascarell, afirmaron, a tenor de los hallazgos realizados, que no se trataría de una villa aislada, sino de un barrio suburbial de la Liria romana (Martín y Gil-Mascarell 1969: 27).

Francisco Porcar lo conservó *in situ* desde 1917 hasta 1941, momento en el que pasó a ser propiedad del Museo Arqueológico Nacional por la cantidad de 25.000 pesetas, que hoy puede considerarse irrisoria (Martí 1986: 378-383).

En las fotografías conservadas en el archivo de la Diputación aparecen diversos objetos de época roma-

na dispersos por el patio de la casa, sin embargo, la contextualización de los mismos es complicada ya que Porcar fue coleccionista de piezas arqueológicas (Escrivà *et alii* 2001: 70). Entre ellos aparecen basamentos, capiteles, fustes de columnas y unos bordillos pétreos finamente enlucidos, que limitaban el mosaico y que indudablemente eran la base de los muros de la estancia. Especial atención merece un *oscillum* de mármol blanco y dos inscripciones aparecidos en los alrededores. Sin embargo, no se han hallado restos de mobiliario o escultura relacionados directamente con la estancia, que pudieran facilitar la lectura funcional de la misma.

La cerámica hallada en la zona se agrupa en *sigillata* aretina, sudgálica, hispánica, africana, paredes finas, cerámica común o de cocina, ánforas, varias *tegulae* y ladrillos romboidales procedentes de un pavimento. Además, se hallaron una gran cantidad de monedas de bronce, entre ellas un bronce con la efigie de Nerón y otra clasificada por Pío Beltrán, como el emperador bizantino Mauricio Tiberio (Martí 1986: 73).

Tal vez, estén relacionados con esta *domus* los restos encontrados en el solar de las calles Furs 24 y Pla de L'Arc 9, donde se documentaron diversas estructuras de época romana imperial, que parecían formar parte de un espacio porticado abierto a un jardín o patio, en el que se constató un canal con cubierta de *tegulae* planas, que finaliza en una pequeña balsa rectangular de 45 cm de ancho por 1 m de largo. En su entorno había numerosos pozos excavados en el terreno natural colmatados con conjuntos materiales de finales del s. I d. C. Destaca la gran cantidad de grafitos inscritos sobre recipientes cerámicos que confirman la presencia de un grupo importante de orientales, esclavos o libertos, cuyos depósitos votivos nos ayudan a profundizar en el conocimiento de actos carácter místico poco conocidos (Escrivà 2014: 133).

Por último, cabe añadir que entre julio y agosto de 1989, bajo la dirección de Jordi Gómez, se excavó en la avenida de Pla de l'Arc, dels Furs y calle Cronista Uriel una balsa de agua (6,40 x 2,80 m), colmatada por un relleno de *tegulae* y fragmentos cerámicos, fechables en torno al s. II d. C. Dada la proximidad de esta balsa de agua a la casa de los Trabajos de Hércules no habría que descartar una posible relación con este inmueble (Escrivà *et alii* 2001: 73-74).

3. DESCRIPCIÓN Y DATACIÓN

Dos grandes trabajos se centraron en el estudio de este mosaico pasando a ser parte de la historiografía

tradicional básica para su conocimiento. El primero de ellos se debe a Lippold (1922: 1-17), en el que se ofrecía una descripción detallada. Posteriormente, Balil (1978: 371-379) profundizó en los aspectos iconográficos y estilísticos de este mosaico². Sin embargo, ambos estudios dejaban en el aire cuestiones como la funcionalidad de la estancia que albergaba el mosaico que, en nuestra opinión, puede inferirse por el diseño del pavimento, y la interpretación social que la elección de los motivos deja entrever.

A dos metros de profundidad apareció el mosaico enmarcado por los sillares que sustentarían los muros, interrumpidos en dos de sus lados por umbrales de mármol, definido por Martí como mármol de Sagunto, con sus correspondientes quicios perforados. Los sillares estaban revocados con un enlucido pintado (Martí 1986: 359-361).

En el interior de la estancia apareció un mosaico de *opus tessellatum*, que ocupaba un rectángulo de 5,40 x 4,60 m, enmarcado por una cenefa de roleos de 0,40 m de anchura. El tamaño de sus teselas oscila entre 0,83-1 cm y el número de teselas por dm² es de 144 en los cuadros y 90 en la orla. El mosaico está diseñado usando diversos colores: blanco, negro, gris, rojo, rosa, amarillo, ocre, azul y verde en pasta vítrea (Blázquez *et alii* 1989: 42-44), lo que contribuye a crear una bella policromía (Fig. 2).

El interior queda subdividido en dos zonas. La parte con decoración geométrica (3,37 x 1,78 m) tenía un diseño formado por una composición de cuadrados básica (Vargas 2014: 122; Vargas 2016: 221), adoptando una apariencia de *opus sectile*. En su interior, las piezas triangulares de mármol blanco y azul oscuro, casi negro, se combinan formando líneas de relojes de arena o diabólos, alternativamente horizontales y verticales, en oposición de colores, dejando entrever cuadrados adyacentes cuatripartidos (Balmelle *et alii* 1985: 48-49; Balmelle *et alii* 2002: 39).

La parte figurada, más finamente trabajada, (3,27 x 2,43 m), muestra los doce *athloi* o fatigas de Hércules (Balil 1978: 265): el león de Nemea, la hidra de Lerna, el toro de Creta, las manzanas de oro de las Hespérides, las yeguas de Diomedes, los bueyes de Gerión, los establos del rey Augias, el Can Cerbero, el jabalí de Erimanto, el cinto de la reina Hipólita, la cierva de Cerinea y las aves del lago de Estínfalo. Estos motivos se disponen a modo de marco en torno a un motivo central donde se representa a Ónfale, reina de Lidia, cubierta con la piel de león de Hércules, mientras éste hila lino a sus pies, de 0,90 por 1,25 m (Martí 1986: 359-365; Escriva *et alii* 2001: 70-73).

² A ellos remitimos al lector que busque profundizar en el apartado iconográfico y de estilo referente a las 12 tareas.



Figura 2. Reconstrucción hipotética de los muros y accesos que enmarcan el mosaico (Plano de la autora).

Por tanto, observamos la compartimentación de la superficie en cuadros ocupados por distintos episodios del mito, lo que produce una fragmentación del relato. Esta particularidad es muy común entre los mosaicos italicenses, entre los que destaca el mosaico de los Trabajos de Hércules de Cártama (Vargas y López 2014: 136), que analizaremos más adelante.

Se observan estereotipos en la representación del héroe, que repite la postura en ciertos trabajos, aparece estante con la clava en la mano derecha y realizando la acción con la izquierda en las Hespérides, las yeguas de Diomedes, los trabajos del Can Cerbero e Hipólita. Sin embargo, en las tareas concernientes al león de Nemea, el toro de Creta y la cierva de Cerinea, aparece sujetando con ambas manos a los animales mientras la clava aparece suelta. En actitud de golpear con la clava lo encontramos en la hidra de Lerna, la lucha con Gerión y, sujetando la azada en la misma postura, en los establos del rey Augias. Únicamente se muestran originales las posturas en las que carga con el jabalí de Erimanto o dispara flechas contra las aves del lago Estínfalo.

Lippold organizó la secuencia de las fatigas, describiéndola de izquierda a derecha y siguiendo un sentido opuesto al de las manecillas del reloj (Balil 1978: 268).

En cuanto a su datación, la orla de ovas que enmarca la escena de Hércules y Ónfale se corresponde con mosaicos severianos y tardo-severianos, de finales del s. II y principios del s. III d. C. (Balil 1978: 275; Torres 1985: 61). Igual puede decirse del tema geométrico, bien documentado tanto en Pompeya (Balil 1978: 275; Torres 1985: 62), como en mosaicos de fines del s. II d. C. En conjunto, y no es novedad respecto a lo que propusiera Lippold, el mosaico puede considerarse severiano y fechable en el primer tercio del s. III d. C. (Balil 1978: 275).

Por otra parte, una de las características obvias de este mosaico es su estilo, claramente relacionado con influencias africanas. Rasgos de este africanismo son, la introducción del color sobre el tradicional mosaico blanco y negro en orlas policromas y orientales, fenómeno que sucede sobre todo en la Bética (López y Neira 2010: 31-35), y los temas figurados, en su mayor parte de carácter mitológico centrados sobre composiciones blanquinegras. Este mosaico representa la transición y/o síntesis entre ambas corrientes, un cuadro policromo de tradición helenística y composición figurada por una parte, y un esquema blanquinegro de tradición itálica por otra (Ramallo 1990: 146-153).

Este proceso se dio en el último cuarto del s. II d. C. y sobre todo en el s. III d. C., con la consolidación definitiva de los talleres provinciales que apli-

can cierta policromía (inicialmente reducida a tonos rojos y amarillos) y van configurando, en ocasiones, a partir de las primitivas composiciones itálicas, su propia personalidad. Paralelamente a esta adopción del color y aún dentro de la pura tradición helenística, se procede a la división regular y simétrica del tapiz en diversos apartados donde se insertan mitos o personajes de tradición grecohelenística o simples motivos figurados. En su estructura más sencilla aparecen registros enmarcados por cuadrados como en nuestro mosaico, por trenzas como el de los doce trabajos de Hércules en Cártama (Balil 1977: 373), el saguntino Castigo de Dirce (Vall de Pla 1961: 154) o el de las Nueve Musas de Moncada (Balil 1979: 19-30; Jiménez 2001:17-21); que, como ya hemos dicho, combinan esquemas geométricos de clara tradición itálica (esvásticas entrelazadas en forma de doble T con antecedentes en el *opus signinum*), helenística (orla formada por olas encrespadas) e incluso rasgos de probable origen africano (marco de dentellones) (Ramallo 1990: 154).

Estos símbolos, se han definido como lenguaje de la élite, capaces de excluir a aquellos que no poseen la suficiente riqueza y/o conocimiento para comprender los significados de los mitos, dioses y personificaciones, que tienden a asumir una forma alegórica casi religiosa, lo que sirve también para connotar distinción social (Scott 1997: 53-67).

4. FUNCIONALIDAD DE LA ESTANCIA

Martí señala que este mosaico pudo ubicarse en un *atrium impluvium* o en un vestíbulo de una *domus*. La bipartición del mosaico crea confusión en este autor cuando no sabe si asociarla a las peculiaridades de la habitación o a una ampliación posterior (Martí 1986: 359-365). En nuestra opinión, es obvio que esta composición es fruto de una acción simultánea e intencionada, cuya finalidad es acoger en el espacio geométrico el mobiliario correspondiente.

A pesar de que esta temática suele aparecer en *triclinia*, como veremos en los paralelos, en este caso, las dimensiones del mosaico desaconsejan relacionarlo con esta función; ya que de acuerdo con las medidas dadas por diversos autores, la parte geométrica del mosaico diseñada para albergar el mobiliario no cumpliría con los preceptos de una sala de banquetes. Una de las fórmulas que podemos utilizar para identificar *triclinia* es por analogía, por su morfología rectangular y sus dimensiones (Uribe 2009: 162). Numerosos autores nos proporcionan medidas para estas habitaciones, Dunbabin apunta, para los ejemplos pompeyanos, una media en torno a los 6 x 4 m

(Dunbabin 1991:123-124). Para poder disponer tres lechos en forma de U, Bek considera que se requiere, como mínimo, de un espacio de 4 x 4 m (Bek 1983: 83); Bullo señala que se necesitaría un lado no inferior a 4,4 /5 m para disponer el lecho de una forma paralela (Uribe 2009: 162). Para Meyer el tamaño medio de un *triclinium* debería poseer entre 40-60 m² (Meyer 1999: 114). Todas estas medidas exceden con creces las dimensiones de la parte geométrica del mosaico de Liria, de 3,37 m de largo por 1,78 de ancho. Por consiguiente, esta funcionalidad debe quedar descartada.

Podría tratarse de un *tablinum*, interpretado así estilísticamente, ya que la disposición de la parte más sencilla suele indicar la zona dónde se colocaría el mobiliario, descartados los lechos propios de un *triclinium* podemos pensar en un posible “escritorio”. Además, el *tablinum* destaca por su amplia apertura, presente en esta estancia, lo que supondría un diverso grado de accesibilidad respecto a otras habitaciones (Wallace-Hadrill 2000: 16-17). Sin embargo, la cronología del mosaico nos hace ser cautos a la hora de etiquetar este espacio, pues con la llegada del Imperio la estructura tradicional de *fauces-atrium-tablinum* pierde significado, mientras se produce un magnífico desarrollo de las salas de audiencias, que suplantando al *tablinum* y se centran en el peristilo más que en el atrio (Wallace-Hadrill 1994: 51).

Las estancias que muestran un solo tapiz subordinado son mucho más complejas por su indefinición. Suelen presentar una ornamentación geométrica, en uno o dos lados, bien sea esta rectangular o cuadrada, mientras que la parte principal exhibe una decoración vegetal o geométrica más compleja o figurada.

Otra de las opciones, es que nos encontremos ante un *cubiculum*, ya que el tapiz geométrico podría albergar una cama (Mañas 2007: 99). Además, observamos una partición 1/3-2/3, coincidente con los *cubicula*, en los que se reserva el tercio inferior para la alcoba, donde estaría ubicado el lecho, mientras el resto cumple la función de antecámara (Guiral y Mostalac 1993: 368-374).

No debemos perder de vista que los *cubicula* tuvieron diversos usos, las fuentes nos permiten distinguir entre aquellos destinados al reposo nocturno y otros con múltiples funciones, ligadas al placer personal de la lectura, el estudio o la hospitalidad. En la carta de Plinio el Joven, destinada a Gallo, sobre su villa en Laurentino, nos habla de su triclinio y dos *cubicula* que lo flanquean entre los que distingue, *cubiculum noctis et somnis e cubiculum*, el primero aparece aislado de los rumores y apartado de la circulación de la casa, por lo que se entiende que el otro formaría parte del aparato público. En el *Satyricon*, Trimalción, nos

indica cómo en el plano superior está su habitación, mientras que en la planta baja se encontraban unos veinte *cubicula* (Zaccaria 2001: 81-82). Por tanto, eran lugares de reposo, de reuniones privadas de carácter político o administrativo... En edad imperial se narra la recepción de amigos, recitación de versos, juicios, pequeñas cenas privadas... En el caso de los emperadores y de los administradores públicos su fácil acceso indicaba una política transparente y una conducta controlable por parte de todos (Zaccaria 2001: 96-97). Por tanto, dada la rica ornamentación de esta estancia, podríamos estar ante un *cubiculum* diurno, clasificado por Riggsby como espacio para recepciones. Clarke define este espacio para recibir a invitados con un estatus igual o superior al *patronus*, en contraposición al atrio, que recibiría a miembros de bajo estatus (Clarke 1996: 601). Sin embargo Riggsby, cree que sería para invitados de igual estatus o ligeramente inferiores, ya que se tiende a visitar a aquel que más rango tiene (Riggsby 1997: 41).

En conclusión, y sin perder de vista la ubicación de los vanos, podríamos decir que, de tratarse de un *cubiculum* diurno, la puerta de menor tamaño podría estar conectando este espacio con un hipotético *triclinium*. De ser así, la relación de *triclinium-cubiculum* responde a las exigencias de un mayor individualismo y privacidad, ligada con toda la serie de *atrezzos*, muebles, espectáculos, comida refinada... reflejando un estilo de vida que otorga un mayor espacio al placer personal, al lujo y a la exhibición de la riqueza (Zaccaria 2001: 98). De modo que, al unir ambas estancias se reflejaría el deseo de usar el *cubiculum* como sala de recepción (Wallace-Hadrill 1994: 58). De ser así, la temática escogida podría estar relacionada con el *topos* del *Ars amatoria*, enfatizando el contenido erótico en ocasiones atribuido al episodio de Hércules y Ónfale, como veremos más adelante.

5. ICONOGRAFÍA

La iconografía de los doce trabajos de Hércules en el mosaico de Liria sigue la forma tradicional de representar al héroe, sin embargo, lo que hace de este mosaico un *unicum* de la musivaria romana es la combinación de las doce tareas con el motivo central, pues los paralelos asociados o bien, solo representan las doce tareas, o bien solo la escena de Hércules y Ónfale, lo que convierte esta combinación en un caso excepcional que debe ser analizado; no sólo por la presencia de dos motivos aparentemente contrapuestos, sino también por el cómo, ya que se ha priorizado como cuadro central una escena que según algunos autores y fuentes clásicas, representa uno de

los episodios más humillantes de la vida del héroe. De esto nos ocuparemos en las siguientes líneas.

El estilo del mosaico valenciano se caracteriza por el ilusionismo en las figuras, se prescinde de toda representación volumétrica y naturalista y se introduce una perspectiva jerárquica en algunas representaciones. Utiliza tonos claros y oscuros en los volúmenes, sus fondos carecen de paisaje, con el mismo esquema de fondo plano que el mosaico de *Volubilis*. Aunque podemos decir que el mosaico ofrece una iconografía como la del grupo Velletri-Leptis Magna-Mantua, no sigue el orden canónico establecido por Brommer. Balil acepta, con ciertas reservas, la observación de Bartocchini según la cual el cartón del mosaico se pudo inspirar en un cuaderno de modelos (Balil 1978: 274).

El mito nos cuenta que tras un episodio de locura pasajera, Hércules se condenó al exilio, y tras consultar a la Pitia de Delfos, quien por primera vez lo llamó Heracles (el triunfo de Hera), le ordenó que permaneciese al servicio de Euristeo durante doce años, ejecutando los trabajos que éste le encomendara, alcanzando de este modo la inmortalidad. La importancia iconográfica que tiene el *Dodekathlos*, es evidente desde finales del s. VI a. C. cuando empezaron a elaborarse conjuntos para ilustrar la vida de Heracles, como las metopas del Templo de Zeus en Olimpia, que serviría de base para los ciclos romanos, repetidos una y otra vez en mosaicos y sobre todo en sarcófagos (Elvira 2008: 366).

A continuación, como parte del estudio iconográfico analizaremos los trabajos en el orden en el que aparecen en el mosaico, comenzando con el león de Nemea situado en la esquina inferior izquierda.

Primer trabajo: León de Nemea (0,82 x 0,61 m). El primer trabajo consistía en traer la piel del león de Nemea. En el mosaico se representa al león acometiendo y al héroe defendiéndose (Martí 1986: 365), mientras que la escena es al aire libre en lugar de la cueva como cuenta la leyenda originariamente (Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Segundo trabajo: La Hidra de Lerna (0,75 x 0,67 m). En este cuadro observamos a Hércules con la piel del león ya a la espalda (Martí 1986: 366) e imberbe como en la escena anterior. A diferencia de la historia original la hidra tiene seis cabezas y Hércules ataca con la clava y no con el fuego (Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Tercer trabajo: Toro de Creta (0,80,77 x 0,68 m). En este mosaico el héroe aparece sin armas, ya que la clava yace en el suelo, y con sus robustas manos coge al minotauro de uno de los cuernos y de la boca. En este interesante grupo destaca la tranquilidad de Hércules (Martí 1986: 367; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Cuarto trabajo: El Jardín de las Hespérides (0,80 x 0,69 m). En la imagen aparecen las hijas de Atlas, Hisperia, Artelusa, Eglea e Hipertusa, que, asombradas, contemplan al intruso. El árbol dorado está mal dibujado, sin embargo Hércules y las jóvenes tienen una excelente factura (Martí 1986: 368; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Quinto trabajo: Las yeguas de Diomedes (0,81 x 0,58 m). En nuestro mosaico vemos a Hércules entregando el cadáver de Diomedes (Martí 1986: 369; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Sexto trabajo: Los bueyes de Gerión (0,80 x 0,59 m). En este trabajo aparece Hércules esgrimiendo la clava contra tres hombres en actitud defensiva y sendos escudos, que representan a Gerión. La ejecución no está a la altura de los restantes trabajos (Martí 1986: 370; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Séptimo trabajo: Establos del rey Augias (0,80 x 0,61 m). En la Antigüedad se representa siempre del mismo modo, golpeando un monte y desviando así las corrientes (Elvira 2008: 368-369). En este caso, Hércules abandonando su arma, empuña un legón o azada de tres púas para limpiar los establos de Augías. El río Alfeo aparece personificado en el mosaico por el busto de un hombre que arroja agua por la boca (Martí 1986: 371; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Octavo trabajo: La captura del Cerbero (0,83 x 0,61 m). En el mosaico se representa el momento en el que Hércules, habiendo aprisionado al Can Cerbero, se gira receloso, caminando con la clava en alto. Tira de una cadena que aparece atada a solo una de las cabezas del perro que le sigue abriendo las fauces (Martí 1986: 372; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Noveno trabajo: El jabalí de Erimanto (0,76 x 0,61 m). En el mosaico parece que el jabalí no le es pesado, pues carga con él sobre los hombros y se dirige a Euristeo que se esconde en una tinaja (Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Décimo trabajo: El cinturón de Hipólita (0,82 x 0,60 m). Una de las imágenes más dañadas del mosaico representa a Hércules luchando contra Hipólita, reina de las Amazonas, para conseguir su cinturón (Elvira 2008: 370). Hércules esgrimiendo la clava sujeta la cabeza de Hipólita, que aparece desnuda y montada sobre un caballo encabritado (Martí 1986: 374; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Undécimo trabajo: La cierva de Cerinea (0,81 x 0,59 m). Debía capturar viva a la cierva de Cerinea, que tenía los cuernos de oro y estaba consagrada a Artemis. Heracles, que no deseaba herirla ni matarla, la persiguió durante todo un año y cuando la capturó, la cargó sobre sus hombros (Elvira 2008: 368). En el mosaico la sujeta por el nacimiento del rameado



Figura 3. Hércules y Ónfale, motivo central del mosaico de los Doce Trabajos de Hércules (Liria, Valencia) (AA. VV. 2001: 151).

cuerno, destacando su esbelto diseño (Martí 1986: 375; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Duodécimo trabajo: Las aves del lago Estínfalo (0,82 x 0,61 m). Casi siempre aparece el héroe apuntando al cielo con sus flechas. En este caso se representan solo tres aves (Martí 1986: 376; Blázquez *et alii* 1989: 42-44).

Hércules y Ónfale: Tras un nuevo ataque de ira, Hércules sirvió como esclavo durante tres años a la reina de Lidia, Ónfale, quién tuvo al héroe hilando lana, vestido con largas túnicas y ropajes femeninos, mientras ella se cubría con la leonté (Elvira 2008: 380).

Esta escena seleccionada para el recuadro central, de mayores dimensiones, sintetiza una escena de contraste entre el afeminamiento y el heroísmo, muestra a Hércules con la cabeza tocada, mientras su cuerpo se cubre con una gruesa *palla* femenina, dejando solo al descubierto su rostro barbudo. Con la rueca que lleva en el cinto da vueltas al uso, hilando lana frente a Ónfale, que aparece sentada en una amplia silla. Aparece cubierta con la clámide, vela su cabeza con la piel leonina, mientras en su mano izquierda lleva la clava y en la derecha esgrime lo que se ha interpretado como un instrumento de castigo.

La factura es correcta a pesar del abultamiento de la reina (Martí 1986: 378) (Fig. 3).

Como ya hemos mencionado, a pesar de haber sido descrito en diversas ocasiones, ningún estudio ha cuestionado la intencionalidad que subyace en la elección de la temática del mosaico. En el proceso constructivo de una vivienda, el aparato ornamental seleccionado, responde al nivel cultural del propietario; a mayor nivel, mayor iniciativa en la elección del motivo, a menor nivel, mayor sería la participación activa del maestro del taller. Los estudios iconográficos desvelan hasta qué punto contemplamos escenas copiadas de un cartón o *copy book*, adaptando modelos preexistentes con cierta dosis de personalismo, o si nos encontramos ante una obra fruto de la creatividad (Neira 2003: 98), en nuestro caso consideramos que se trata de una combinación de motivos procedente de la selección del propietario/a.

El estudio realizado por Neira (2003) sobre la representación de mujeres en los mosaicos romanos, concluye que estas representaciones suelen responder a los estratos más privilegiados del Imperio, los deseos de una élite que, a través de la decoración de sus residencias, intentaba demostrar a sus invi-

tados su riqueza y posición social. El despliegue de un programa iconográfico vinculado, en ocasiones, a la mitología clásica, las creencias religiosas y las corrientes filosóficas, denota un cierto nivel cultural (Neira 2003: 77-78). Las representaciones de figuras femeninas de origen mitológico estarían reflejando no sólo una selección consciente, sino también probablemente un contenido simbólico. La tendencia es resaltar la belleza de la figura femenina, su apariencia externa, como vemos en ejemplos como Pandora, Helena, Briseida, las sirenas, Casiopea... (Neira 2003: 88-89). Se resaltan atributos físicos, previos a la unión carnal, pero con la intencionalidad de resaltar el papel primordial de la mujer en la descendencia, siempre en el ámbito matrimonial.

La representación de lo femenino en Hércules y lo masculino en Ónfale contribuye a la gran variedad de posibilidades interpretativas que subyacen al tema, son actos que se pueden situar en la línea de lo libidinoso y la lujuria, o en el triunfo de la virtud ante el vicio y la prolífica descendencia del héroe (García 2011: 74).

No sólo es un tema utilizado en ambientes clásicos, sino que se reproducirá también en el s. XVI, por Hans Cranach, en "Hércules en la corte de Onfalía"; en el s. XVII donde Rubens se mofa de Hércules, no solo por vestir ropas femeninas sino porque Ónfale estira su oreja de forma cariñosa, situándolo en un estadio inferior y mostrando así su poder sobre el héroe. En la sociedad hedonista francesa del XVIII, los artistas se inclinaron por el aspecto erótico, obras como la de Lemoyne (García 2011: 74), Jacques Dumont, Noël Hallé o Charles Antoine Coypel, muestran el predominio y el poder de Ónfale sobre Hércules, que vencido por la pasión obedece las órdenes de su reina. La literatura clásica tanto la griega como la latina, ha incidido en el encuentro de estos dos personajes siendo los atributos y el vestuario intercambiados las principales referencias que identifican el tema representado (García 2011: 76).

6. PARALELOS

La representación de los trabajos de Hércules no es en absoluto excepcional, en este artículo reducimos el estudio de paralelos a las muestras musivas aunque, evidentemente, numerosos son los soportes que representan las tareas del héroe tales como sarcófagos, cerámicas áticas, monedas, pinturas murales... que no serán reproducidos aquí por no ser el objetivo de dicho trabajo (Oría 1995: 225; Boardman 1990: 9-14).

El perdido mosaico de Cagliari (Angiolillo 1981: 109), el mosaico de *St-Paul-Lès-Romans* (Lavagne

1979: 269-290), los pavimentos de la *Piazza Armerina* (Blázquez *et alii* 1989: 42-44), los mosaicos hispanos como el de Cártama (Málaga) (Balil 1977: 371-379) o los encontrados en *Acholla* y *Volubilis* (Norte de África) (Blázquez 1990: 917), son buena prueba de la difusión del motivo.

Para explicar el parentesco que presentan los mosaicos sardos, africanos e hispanos, Dunbabin cree que en el Bajo Imperio artesanos africanos emigraron a Hispania, por el hecho de que en el s. IV, el número de mosaicos con influencias africanas crece enormemente. Por otra parte Blázquez, a partir de un estudio de los nombres de los musivarios hallados en pavimentos hispanos, que salvo uno, no parece ser de origen africano, se muestra partidario de que los temas de muchos mosaicos hispanos sean de procedencia africana llegados a través de *copy books* o de la importación de los mosaicos, como ocurriría con cualquier otra mercancía (Blázquez 1990: 915-924).

Como ya hemos dicho, el orden de los trabajos en el mosaico de Liria no coincide con el orden tradicional establecido por Brommer (Brommer 1954: 53) ni con el que aparece en las metopas del templo de Zeus en Olimpia, el grupo formado por el sarcófago de Velletri, el palacio ducal de Mantua o las pilastras de la basílica oriental severiana de Leptis Magna, aunque la temática sea análoga.

Dicho esto, queremos centrar la atención en los testimonios musivos propios de espacios domésticos que presentan esta temática.

- Cártama (Málaga): Es un mosaico fechado a comienzos del s. III d. C., de morfología rectangular (6,45 x 3,20 m) que orienta todas las imágenes en el mismo sentido, de frente a la entrada. El Hércules victorioso se representa en el rectángulo central, rodeado de sus enemigos vencidos (Gozlan 1979: 41-42); presenta el mismo esquema de pequeños cuadros figurados adyacentes como sucede en Liria. Sin embargo, el mosaico de Cártama representa a los enemigos sin que aparezca la figura del héroe. Esto sería un indicativo del intento del musivario por ajustarse al deseo de la persona que encarga la obra (Fig. 4). Lo mismo sucede en el mosaico griego de Elis (ss. II-III d. C.), donde figuran los trabajos de Hércules con ausencia del héroe que ha sido sustituido por la clava en el círculo central, mientras las hazañas aparecen de forma "abreviada" mediante los enemigos muertos o agonizantes (López 2012: 167; Zwirn 1999: 713-720). López Monteagudo resalta el carácter sintético de algunos mosaicos de carácter mitológico, como una de las particularidades más notables de los mosaicos hispano-romanos, siguiendo el modelo de la musivaria griega. Mediante estos cuadros "abreviados", a través

de unos cuantos elementos iconográficos, se narra la secuencia que interesa por su contenido alegórico o bien se intenta transmitir toda o gran parte del mito en una sola escena (López 2006: 285-288; Vargas y López 2014: 134)³.

Según Balil este pavimento coincide con las metopas del templo de Zeus en Olimpia, el sarcófago de Velletri, las pilastras del lado oriental de la basílica de *Leptis Magna* y el Palacio Ducal de Mantua. En el centro de la composición se encuentra Hércules ebrio, sobre un dios fluvial, Alfeo o Aquelóo. Llama la atención las similitudes con el mosaico de *Acholla*, prueba del africanismo de estos mosaicos. Sin embargo, en esta escena se subraya el triunfo sobre la muerte, al estar asociada a seres mitológicos de ultratumba como el Can Cerbero, Gerión, Aquelóo, las Hespérides... (Balil 1977: 371-379; Blázquez *et alii* 1986: 114-115).

- *Piazza Armerina* (Sicilia): Mosaico ubicado en una sala de banquete triabsidada. Datado entre 315-360 d. C. (Carandini 1964: 66), plasma las labores de Hércules, no en el modo usual con escenas de lucha del héroe con sus oponentes, sino mostrando los cuerpos vencidos de sus víctimas muertas o agonizantes repartidas por el pavimento, del mismo modo que en el mosaico de Cártama (Málaga). Llama la atención el espacio desproporcionado que ocupan las figuras de los jinetes tracios y los bisontes, lo que es tradicionalmente una de las tareas menores. Hércules aparece en uno de los ábsides portando la piel de leopardo de Dionisos, en lugar de la leonté, y recibiendo la corona de la inmortalidad; en el ábside central aparecen los gigantes, cayendo bajo las flechas de Hércules, mientras en el otro lateral se muestra el castigo de *Lycurgus* (Gentili 1964: 51-53; Dunbabin 2002: 136-137).

Diversas explicaciones se han dado para la selección de esta temática, muchas de ellas señalan a la representación del dueño de la villa. El énfasis en las víctimas debió de resultar impactante en los espectadores (Dunbabin 2002: 137). Otra de sus estancias alberga un mosaico cuyo ábside está decorado con Hércules arrastrando a Cerbero con cadenas. Aquí parece que la habitación está diseñada para mostrar

³ Paralelos hispanos de estos cuadros "abreviados" encontramos en el mosaico que reúne episodios del ciclo báquico de Tigrereiter o el mosaico del Rapto de Europa, ambos en *Astigi*; en los mosaicos sobre el mito de Perseo aparecidos en *Conimbriga* y en Tarragona; en los mosaicos de la Casa de los Surtidores (*Conimbriga*) y en el mosaico de Carranque, ambos referidos al mito de Diana y Acteón; así como en el pavimento de la colonia *Lucus Augusti*, donde se narran varios episodios del mito de Pasifae (López 2006: 285-288).

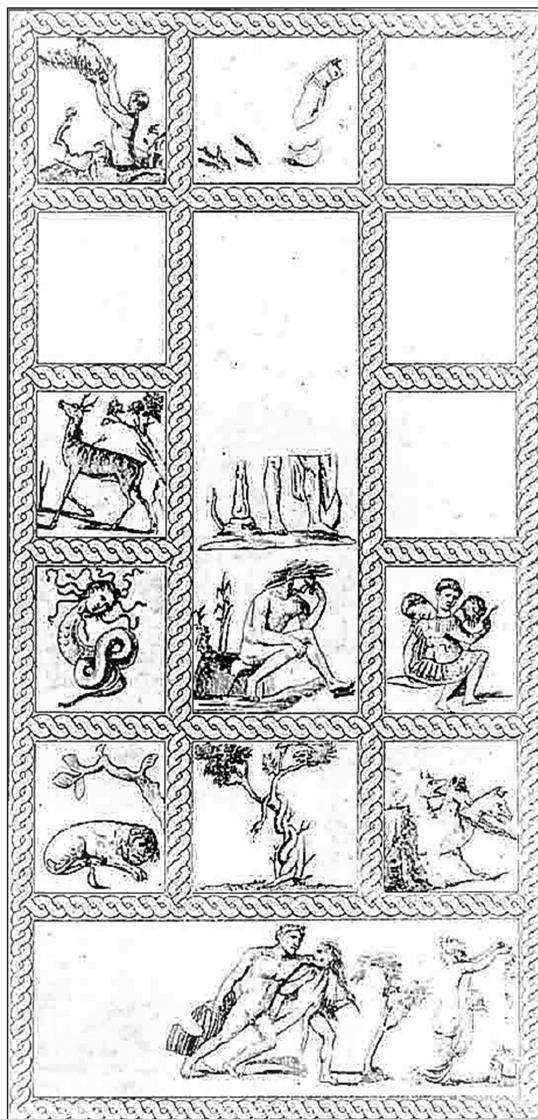


Figura 4. Mosaico con representación de las Doce Tareas de Hércules, Cártama (Málaga) (Balil 1977: 375).

el poder y la riqueza, donde el dueño aparece en un contexto sobrehumano asociado a la fuerza mítica y al poder de Hércules, celebrándose la victoria, la gloria y la inmortalidad (Scott 1997: 64-65). Durante el tardoimperio se explotaron los mecanismos de exaltación del *dominus* mediante su identificación con una figura mítica, como podemos ver en esta villa, a través de la lucha del héroe por excelencia, convertido en inmortal por su valor contra las fuerzas del caos (Mañas 2007: 105) (Fig. 5).

- *Volubilis* (Marruecos): Datado en el 200 d. C., este mosaico encontrado en la Casa de los Traba-

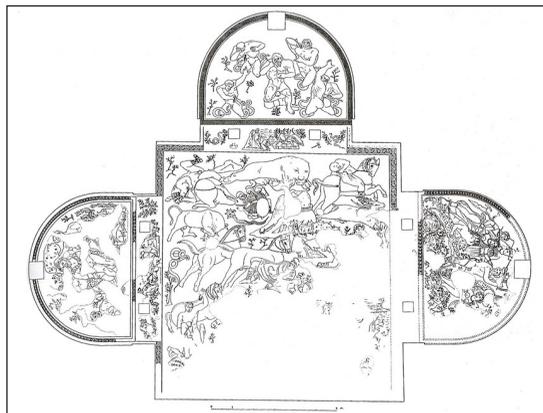


Figura 5. Mosaico Piazza Armerina (Sicilia) (Dunbabin 2002: 137).

jos de Hércules, es el más similar al caso edetano en cuanto a estilo, ya que las escenas de las tareas, carecen de paisaje y el héroe es representado luchando con los monstruos, al contrario de los mosaicos de Cártama y Piazza Armerina donde los oponentes aparecen solos. Representa cada trabajo de forma individualizada dentro de circunferencias ovaladas, la misma individualización que encontramos en el caso edetano. El espacio que ocupa ha sido definido como *triclinium*, con unas medidas de 7,20 x 5 m (Yacoub 2002: 184-186) (Fig. 6).



Figura 6. Paralelo *Volubilis*, Casa de Hércules (Marruecos) (Limane et alii 1998: 49).

- *Acholla* (Túnez): El mosaico de los doce trabajos de Hércules se encuentra en el *triclinium* de la casa de *Asinius Rufinus*, gran personaje bajo el reinado de Cómodo. Presenta una composición entrelazada que contiene figuras humanas, animales y monstruos relacionados con las labores de Hércules. Éste se representa parcialmente desnudo en el centro del tablero, llevando la piel del león de Nemea, la clava y el arco (Ben Abed 2006: 93). En esta composición tampoco se representa al héroe en lucha con sus enemigos, sino que estos se muestran aislados y vivos,

contrariamente a aquellos de los mosaicos de Piazza Armerina o Cártama, que aparecen muertos. La fecha de ejecución se puede atribuir con precisión al año 184 d. C. (Gozlan 1979: 69). Sabemos que Cómodo tomó al héroe por modelo, por lo que la elección de este motivo podría reflejar el deseo del propietario de mostrar su lealtad al emperador reinante, lo que podría favorecer su ascensión. Por tanto, su representación en el pavimento de una de las estancias de aparato de su casa, celebra la ideología sobre la que se basa el poder del príncipe (Yacoub 2002: 184-186) (Fig. 7).

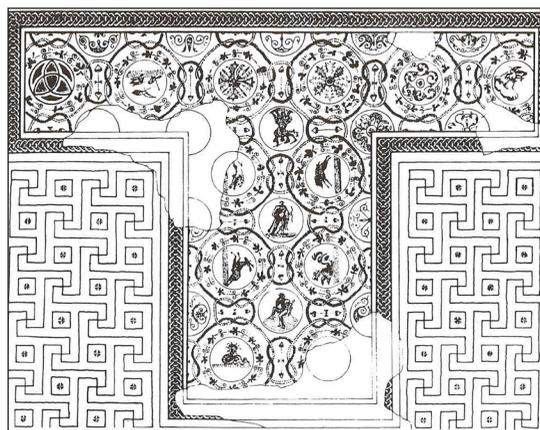


Figura 7. Paralelo *Acholla*, Casa de *Asinius Rufinus* (Túnez) (Boardman 1990: 13).

En consecuencia, es obvio que estos paralelos buscan representar la gloria de Hércules sobre sus oponentes. Al final del paganismo, en el s. IV d. C., Hércules aparecía como prototipo de victorias sobre el diablo, se buscaba así glorificar al patrón a través de la analogía con las hazañas del dios (Dunbabin 2002: 136-137). Hércules es una muestra de la fuerza que le permite subyugar a poderosas bestias del mundo natural, el héroe por excelencia, convertido en inmortal por su valor y su sufrimiento, por haber rendido servicios a la humanidad (Ellis 1994: 127; Mañas 2007: 105).

Como hemos dicho anteriormente, encontramos más paralelos de las doce tareas de Hércules, ya que la pareja del héroe y Ónfale raramente inspira mosaicos y resulta ser una temática más propia de la pintura pompeyana.

El único mosaico que recoge este episodio, aparecido en *Thaenae/Thina* (Túnez), datado en el s. III d. C., nos muestra al héroe esclavo, en una actitud servil después de que la reina de Lidia, lo condenara a hilar lana a sus pies como una mujer. Hércules se representa vestido con ropas de mujer, medio extendido sobre una alfombra, asistiendo a los caprichos

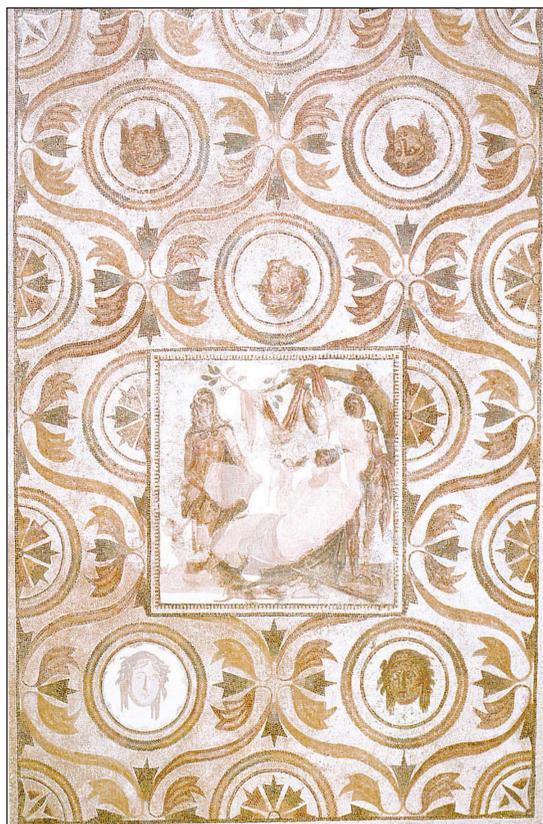


Figura 8. Mosaico de *Thaënae/Thina* (Túnez) con representación de Hércules y Ónfale (Yacoub 2002: 83).

de su amante, mientras Ónfale se presenta estante con el héroe a sus pies y portando la leonté (Yacoub 2002: 83-84), como en el caso edetano (Fig. 8). La escena se encuentra enmarcada por un campo de hojas de acanto que dibujan medallones donde se insertan cabezas de sátiros y bacantes, que podrían tomarse como una alusión al amor y a los placeres de la vida.⁴

El estudio de los paralelos nos permite, entre otras cosas, la comparación estilística con otros exponentes, pero en nuestro caso y de cara a completar el objetivo del artículo, que es su interpretación social a través del estudio iconográfico, nos gustaría resaltar cómo los autores que han estudiado todos estos paralelos coinciden en otorgar a la elección del tema un valor de autorrepresentación del *dominus*, es decir, la explotación de los valores asociados al héroe como reflejo de los valores del propietario del inmueble. Ello nos lleva a cuestionarnos sobre la identidad de

⁴ A pesar de que profundizar en este paralelo podría ser de gran ayuda para interpretar el mosaico edetano, no se han encontrado referencias bibliográficas sobre el mismo, más allá de la citada en el presente artículo.

un propietario que sitúa, dada la jerarquía de motivos, por encima de la gloria de Hércules sobre sus oponentes, su subyugación como esclavo a los pies de una mujer. Esta elección llama poderosamente la atención, ya que sería impensable la selección de un motivo que destaque por su carácter “peyorativo” en una estancia diseñada para exhibir y autorrepresentar a su propietario.

7. INTERPRETACIÓN SOCIAL

Dada la complejidad que entraña la lectura social de un espacio y con la finalidad de contrastar las posibilidades metodológicas y limitaciones de esta clase de estudios, nos gustaría hacer una breve referencia a otros trabajos que tratan las mismas cuestiones, como el trabajo de Bermejo que analiza, a través del estudio de los mosaicos, el ritual nupcial romano y considera que las imágenes de los pavimentos suponen una fuente casi inagotable para ilustrar los más diversos aspectos sociales y culturales del período romano (Bermejo 2014: 11-22), o el coloquio *Im Spiegel Des Mythos*, donde se examinó cómo la sociedad formulaba las propias concepciones, ideales y deseos a través de los mitos, es decir, como los mitos son “espejos del presente” (Muth 1999: 9). Tanto en este coloquio como en su obra anterior, Muth (1998; 1999) analiza el uso de los mitos en los espacios domésticos y plantea cuestiones metodológicas de gran interés, resaltando la dificultad de llevar a cabo una interpretación social de los mismos, cuando muchas veces no se tiene en cuenta su versatilidad básica y la complejidad que entraña vislumbrar su recepción por parte del observador.

Resalta la selección temática, ya que, en función de los intereses de los receptores, se pueden acentuar momentos del mito diferentes. Uno debe preguntarse sobre el significado básico y potencial del mito, así como los intereses y necesidades de la sociedad que lo pone en uso, para comprender qué buscaron articular o satisfacer por medio del uso de la imagen. Por otro lado, desde el punto de vista del contexto, trata de usar la imagen mítica para reconstruir la realidad de la vida en el hogar.

Propone estudiar los mosaicos desde la perspectiva iconográfica, qué esquemas iconográficos se usan o adaptan, y desde la perspectiva narrativa, qué momentos narrativos se acentúan, qué es lo que se elimina, hasta qué punto la sustancia narrativa del mito se modifica o incluso se transforma, etc.

El análisis comparativo con los paralelos nos permite reconocer fenómenos como estereotipos en la recepción de los mitos; tendencias en la modificación

y actualización de relatos míticos; cambios en el espectro cronológico, como veremos con la evolución de la visión de Ónfale a lo largo del tiempo; relaciones en la distribución espacial/funcional de temas...

Por último, para intentar inferir aquello que experimentan las personas al ver una imagen, hay que tener en cuenta que se hayan condicionadas por la complejidad del contexto, las capacidades de reflexión y abstracción, el conocimiento del mito, y el estado mental y psicológico momentáneo desde el cual uno se encuentra con la imagen. La autora considera que lo que movió al cliente individual a elegir una u otra imagen mítica y al observador individual para esta o aquella interpretación está fuera de nuestro alcance. Especialmente si el único testimonio para esto es la imagen con su amplio potencial. Su investigación busca analizar la “instrumentalización” de los mitos dentro de la arquitectura residencial, probar el enfoque metódico de la interpretación de imágenes y explorar sus posibilidades y limitaciones (Muth 1998: 45-47; Muth 1999: 111-129).

Siguiendo con la metodología propuesta por Muth, se ha llevado a cabo un estudio de la selección temática de ciertas partes del mito de Hércules, se ha realizado un análisis iconográfico y narrativo del mismo, y se ha planteado un estudio comparativo con diversos paralelos. A continuación, trataremos de llevar a cabo una lectura social del mosaico, entendida como la parte más compleja y más limitada dentro de los estudios de Muth (1998; 1999), pero que consideramos interesante y necesaria para dar un paso más en pos de una humanización de la arquitectura doméstica.

Cuando estudiamos los cultos a Hércules comprobamos que son más numerosos en ambientes domésticos. Pompeya constituye una referencia muy válida por su abundancia de ejemplos como las pinturas de la casa de *Pinarius Cerialis*; las numerosas estatuas de las casas de las regiones VII, VIII y IX, donde nunca faltan los atributos; la cabeza de toba de Hércules encontrada en la Villa de los Misterios; y las numerosas pinturas en lararios de casas y tabernas campanas (Barnabei 2007: 34). Otra de las lecturas sitúa a Hércules como un héroe especialmente venerado por los mercaderes que habitualmente le daban una décima parte de las ganancias de cada negocio, lo que podría revelar otro rasgo de la identidad del propietario (Barnabei 2007: 31).

En el ámbito privado suele aparecer como Hércules Invicto, héroe admitido entre los *Dei Consentes*, como en la pintura de la Casa V, 4, 3 (Pompeya), donde dentro de un *edicolo* realizado en estuco, aparece Hércules encontrándose con la Victoria, en presencia de los dioses del panteón romano. Su función como protector de la casa era ejercida tanto en los lararios

secundarios, como en las pinturas de la fachada, caso en el que viene asociado a Mercurio con función propiciatoria. La expresión iconográfica más utilizada es la del *Hércules dextioyomenos* donde aparece maduro y barbado, estante, con la clava y leonté, y con la mano derecha abierta en gesto de saludo e invitación. Otra variante muy difundida es la del Hércules *libans*, representado con pátera o *skypos* en el acto de hacerse una libación a sí mismo (Giacobello 2008: 74-75).

Entre las pocas excepciones, encontramos las imágenes en las cuales Ónfale aparece claramente reconocible por los motivos peculiares de su personaje: el *servitum* de Hércules y el intercambio de vestimenta y atributos (Grimal 1996: 206). Sobre el tema del intercambio de los vestidos, el *corpus* vesubiano propone una relectura donde el *topos* del poder de las mujeres sobre los hombres y la debilidad de estos frente al *eros*, eclipsa el componente iniciático. En algunas casas de Pompeya el travestismo es solo un aspecto, junto con el estado de embriaguez de la naturaleza dionisiaca de Hércules *felix*, como en la casa de *Marcus Lucretius* (IX, 3,5).

Son pocos los casos en los que la figura femenina asociada a Hércules resulta reconocible como Ónfale, con los atributos intercambiados, mientras que el *corpus* hercúleo está lleno de imágenes en las que, junto al héroe-dios aparece una mujer poco caracterizada y, por ello, difícilmente identificable. Siguiendo con Pompeya, en la casa de Hércules (VI, 7, 6) aparece el héroe sentado con el esquema del *invictus*, junto a una figura femenina que apoya su mano en su espalda. Este esquema es similar a un relieve procedente de Roma, donde la figura femenina pone la mano sobre la espalda de Hércules en posición de reposo; aun no estando caracterizada como Ónfale por ningún elemento iconográfico, contiene una inscripción que señala la identidad de los dos protagonistas (Coralini 2001: 96-97).

Tras este breve repaso a algunos ejemplos nos centraremos en el mosaico edetano que, por su calidad, debió formar parte del aparato ornamental de una suntuosa *domus*, lo que nos lleva, irremediadamente, a cuestionarnos la identidad del propietario de dicha vivienda. En este apartado vamos a enumerar las lecturas del episodio, y cómo su iconografía influye en la interpretación social del mismo.

Como ya hemos dicho, los mosaicos con representaciones figuradas son un excelente soporte, en contextos domésticos privilegiados, para transmitir la imagen deseada de los propietarios (Neira 2007: 265). Cuando la figura del *dominus* se incorpora a estas representaciones, trata de reflejar su identidad y en ocasiones, los *domini* pueden escoger una secuencia mitológica para autorrepresentarse, como sucede

en la villa del Olivar del Centeno, en Millanes de la Mata (Cáceres), datada en el s. IV d. C., en la que una escena báquica de triunfo contiene una inscripción interpretada como los nombres del *dominus* y la *domina* (Neira 2007: 270), por lo que no es inaudito que bajo la apariencia mitológica se esconda la identidad del propietario.

Como hemos visto en los paralelos, el uso de temas iconográficos heroicos en las salas de recepción proyecta en el visitante una imagen del propietario cargada de intencionalidad. Los pavimentos son símbolos de estatus, indicadores de riqueza (Mañás 2007: 109). Es por esto que llama la atención que sobre todas estas premisas de exaltación heroica e identificación con la *auctoritas* del *dominus*, el tema central escogido sea el que subordina al héroe bajo el poder de una mujer.

Para seguir avanzando en la interpretación, conviene examinar en profundidad el tema de *servitium* de Hércules. La relación entre Hércules y Ónfale es una *latreia* donde el *eros* tiene un papel fundamental, desde el inicio del tema en el arte griego del s. V a. C. En la tradición literaria hay diversas versiones del episodio (Corallini 2001: 97), en Apolodoro, el tema principal es la servidumbre de Hércules preso por la reina, de manera súbita y sin elección,⁵ donde el componente erótico es solo un motivo accesorio y no se menciona el intercambio de vestidos. Con Diodoro, el tema erótico se encuentra en un primer plano, el hecho de permanecer en la corte de la reina de Lidia es una elección libre y la relación entre ambos es, desde el principio, una relación amorosa⁶.

Hércules con las vestimentas de Ónfale hace su aparición en las fuentes literarias en época tardorrepública, obteniendo un éxito discreto sobre todo en los autores latinos. El tema se convierte en un *topos* del poder del amor con los poetas augusteos, que insisten en la debilidad del héroe frente a la reina, o bien lo transforman en un paradigma negativo (de *luxuria*) y utilizan el episodio como ejemplo político (Corallini 2001: 98). El interesante estudio realizado por Kampen (1996: 233-246) propone una periodización del mito y su aplicación en el tiempo, donde la visión social de los personajes evoluciona desde un paradigma negativo a otro positivo.

⁵ “Recibido el oráculo, Hermes vendió a Heracles y lo compró Ónfale” (Apolodoro, *Biblioteca*, 2).

⁶ “Allí fue vendido con su consentimiento por uno de sus amigos y pasó a ser esclavo de una joven virgen hija de Yárdano, Ónfale. [...] Ónfale reconoció el coraje de Heracles y, cuando supo quién era y quiénes eran sus padres, quedó admirada por su valor y después de liberarlo, se unió a él y dio a luz a Lamo” (Diodoro, *Biblioteca Histórica*, 4-31).

Los mitógrafos griegos, Diodoro Sículo (s. I a. C.) y Apolodoro (ss. I y II d. C.), siguen un camino textual y ambos hablan de los protagonistas con dignidad, sin intercambio de vestimentas. La otra versión enfatiza los elementos románticos y sarcásticos, referidos a la dominación de Hércules a través del sexo. En el libro de las *Elegías*, Sexto Propercio aprovecha este episodio para justificar el servilismo pasional de otros personajes históricos, vinculando la relación amorosa entre Cleopatra y Augusto, con la de Ónfale y Hércules, “la doncella de Lidia [...] llegó a tanta gloria por su belleza que el que había erigido las columnas [...] llegó a hilar suaves ovillos de lana con mano tan ruda” (Sexto Propercio, *Elegías* III, 11) (García 2011: 77).

Luciano en *Diálogos de los dioses*, s. II d. C., nos narra la intervención de Zeus para acabar con la disputa entre Asclepio y Hércules, donde Asclepio despreciaba a Hércules ya que como esclavo había “cardado lana en Lidia, vestido con una túnica roja y azotado por Ónfale con una sandalia de oro” (Luciano, *Obras*, I, 13, 1-2) (García 2011: 78).

En las *Vidas paralelas* de Plutarco, ss. I-II d. C., cuando se refiere a Demetrio y Antonio, establece una analogía entre Antonio, incapaz de sobreponer-

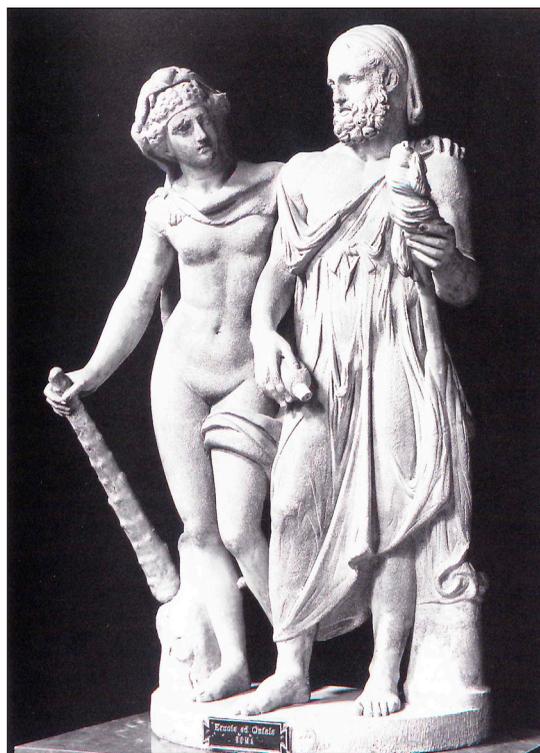


Figura 9. Grupo escultórico greco-romano Hércules y Ónfale, procedente de Pompeya (Kampen 1996: 237).

se ante el poder del amor de Cleopatra, semejante a la relación de Hércules con Ónfale. Antonio era un “Heracles sometido a Ónfale al que se le había quitado la clava y se le había despojado de su piel de león, y así muchas veces Cleopatra, acechándole en la lucha, con sus encantos lo convencía para que dejara de acometer con sus manos grandes empresas” (Plutarco, *Vidas paralelas* 7). Por tanto, las fuentes clásicas del altoimperio suelen situar esta relación como inferioridad o mofa del héroe (García 2011: 79).

Bajo Augusto y durante el s. I d. C., Ónfale es una figura oriental, usada para reflejar la debilidad de sus enemigos políticos (Kampen 1996: 234-235). Una escultura recuperada en Pompeya muestra a una Ónfale, que pasa su brazo sobre los hombros de Hércules alejándolo de una imagen heroica (Fig. 9). Todas las composiciones, pinturas y textos de este periodo representan a una malvada reina que domina y que reduce al héroe a una simple marioneta (Kampen 1996: 236-237).

Ovidio hace usos diversos, en las *Heroides*⁷ como paradigma del poder femenino, con la capacidad de esclavizar a un hombre, en los *Fasti* narra de manera paródica la confusión del dios Pan que se introduce en el lecho con Hércules al confundirlo con la reina de

Lidia, ya que éste porta sus vestiduras⁸. El travestismo es la expresión más completa del derrocamiento de los roles, refleja el simbolismo iniciático que debía ser evidente en la antigüedad, al menos en la parte más culta y atenta del público, que servía para justificar la desnudez de los sacerdotes en la celebración de las *lupercalia*, ya que de esta confusión nace la aversión de Fauno hacia todas las vestimentas; por un lado, Ovidio utiliza el símbolo de la esclavitud amorosa del héroe-dios y por otro, la cultural, rito preliminar a la iniciación dionisiaca (Corallini 2001: 103-104).

Su vena paródica se encuentra en Séneca en el *Hercules furens*, y en el *Hercules oetaeus*. Por esto, en las artes figurativas, entre el s. I a. C. y el I d. C., las imágenes del *servitium* de Hércules se usan, no casualmente, solo en contextos domésticos y en objetos de ornamentación personal, dotados de un contenido erótico, relacionado con el *Ars amatoria*, y paródico del tema (Corallini 2001: 98).

A partir del s. II d. C. se produce una transición y aparecen otras interpretaciones de la historia. Es en este momento en el que se realiza un relieve funerario, que se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles, que podemos considerar, iconográficamente, como el mejor paralelo del mosaico edetano. El motivo central muestra a Hércules y a Ónfale rodeados de las doce tareas, fechado en época adrianea o principios de la antonina. No cabe duda de que se trata de estos dos personajes ya que ambos están identificados con su nombre (Kampen 1996: 237-239) (Fig. 10). Lo que verdaderamente consideramos relevante en este paralelo para nuestro estudio, es que esta representación pertenece a la tumba de una mujer, pues el relieve contiene la dedicatoria de una hija a su madre. Un elemento en absoluto desdeñable a la hora de analizar el mosaico de Liria y a la persona que encargó la obra. Claramente entramos en una nueva etapa en la que se representa el mito con otro significado, donde Ónfale es capaz de conferir virtudes o asociaciones honoríficas a las mujeres identificadas con ella (Kampen 1996: 239). Cómodo, Septimio Severo, Caracalla, todos rindieron honores

⁷ “¿No sentiste vergüenza de ceñir tus fuertes brazos con oro, ni de poner joyas en tus músculos poderosos? ¿Y fue entre estos brazos entre los que exhaló su vida el azote de Nemea, cuya piel cubre tu hombro izquierdo? ¿Te has atrevido a coronar tus encrespados cabellos con una mitra? Más propio del pelo de Hércules hubiera sido el álamo blanco. ¿Y no te avergüenza la deshonra de ceñirte una faja según la costumbre de Meonia (Ónfale), como una coqueta muchacha? ¿No se te vino a las mientes la imagen del cruel Diomedes, que alimentaba salvajemente a sus yeguas con carne humana? Si Busiris te hubiera visto con ese atuendo, sin duda habrías tenido que avergonzarte de tu victoria ante tal vencido. Arranque Anteo esas cadenas de tu duro cuello para que no se ruborice de haber sucumbido ante un varón tan muelle. Dicen de ti que, en medio de las muchachas de Jonia, has sostenido el canastillo entre tus manos y que has sentido un vivo temor ante las amenazas de tu dueña. ¿No rehúyes, Alcida, poner tu mano, vencedora en mil empresas, sobre pulidos canastillos? ¿Hilas con tu recio pulgar los ásperos hilos y vuelves a entregar a tu hermosa ama la tarea correspondiente? ¡Ah, cuántas veces tus fortísimas manos han roto los husos mientras retorciás los hilos con tus dedos toscos! Se te imagina temblando antes las correas del azote, infeliz de ti, tendido a los pies de tu dueña, temiendo sus amenazas (...) También se adornó con tus armas la ninfa Dardánide y se puso los famosos trofeos de su esclavo varón. Ve ahora, ensalza tu osadía y da cuenta de tus valerosas hazañas. Con razón fue ella el varón, puesto que tú no lo eras. Eres tan inferior a ella en igual medida en que supone mayor gloria vencerte a ti, el más valiente del mundo, que a aquellos a los que tú venciste. A ella le corresponde la grandeza de tus hazañas (...) tu amante es heredera de tu gloria (...) tu eres el vencedor de la fiera, pero ella lo es de ti. Esa mujer, que apenas podía sostener el huso lleno de lana, ha manejado dardos ennegrecidos por el veneno de la hidra de Lerna, ha armado su mano con la clava domadora de fieras y ha contemplado en el espejo las armas de su amante” (Ovidio, *Heroidas*, IX).

⁸ “Ella equipa al Alcida con su propio atuendo. Le da una túnica transparente teñida de múrice getulo [...] el cinturón era pequeño para su vientre [...] aflojó los lazos de la túnica para poder sacar sus grandes manos. Había roto unos brazaletes que no estaban hechos para aquellas manos [...] ella misma tomó la pesada clava y la piel del león y las armas menores guardadas en su aljaba [...] Fauno llegó en la oscuridad a la cueva [...] arremangó la túnica, tirando de la parte más baja: unas piernas ásperas estaban erizadas de pelos espesos. Al ir a probar el resto, de repente, el héroe tirintio lo empujó para atrás [...] se descubrió lo que había pasado [...] el Alcida y los que lo vieron tirado se echaron a reír; la muchacha Lidia se echó a reír de su amante” (Ovidio, *Fastos* 2, 205).



Figura 10. Relieve funerario con representación de Hércules y Ónfale rodeados de los doce trabajos, procedente de Roma (Kampen 1996: 239).

especiales a Hércules. Por tanto, Ónfale podría pasar de tener poder sobre el héroe a ser parte de la glorificación del mismo (Kampen 1996: 240).

Por consiguiente, la datación del mosaico edetano se encuadra en un contexto político que ha cambiado, de ahí que encontremos retratos de mujeres de la élite representadas como Ónfale, como las esculturas y relieves funerarios cuya finalidad sería la exaltación de sus virtudes. Esto es de vital importancia para justificar la elección del motivo, en el s. III d. C., donde ya no nos encontramos a una Ónfale inmoral, política y socialmente inestable, sino que, con la asociación de los emperadores con Hércules, Ónfale se torna en mujer poderosa y virtuosa (Kampen 1996: 242).

Otra de las opciones que no debemos descartar es la lectura en clave dionisiaca. En el *corpus* vesubiano, el mejor documento es el de la casa de *Marcus Lucretius*, que combina motivos de embriaguez e intercambio de vestimentas y atributos. Se trata de una redacción compleja en la cual Hércules y Ónfale forman parte del *thiasos* dionisiaco, el comitente con una indirecta autorrepresentación in *forma deorum*, explotaba la aspiración a una *felicitas* de tipo dionisiaco. El cuadro de Hércules y Ónfale, en el eje visual principal del atrio ofrecía al *dominus* y a sus invitados la posibilidad de identificarse con la figura del héroe que disfruta de los placeres del *otium*, pudiendo leerse como una invitación a gozar de los

placeres del banquete (Corallini 2001: 98). Por lo que también debemos considerar la circunstancia de que el mosaico trate de contraponer dos aspectos: *otium* reflejado en la escena de Hércules con Ónfale, frente al *negotium*, representado por las hazañas de Hércules. Sin embargo, en nuestro caso la escena no contiene elementos dionisiacos, razón por la que consideramos esta opción como menos factible que la analizada anteriormente.

8. CONCLUSIONES

El mosaico de los Trabajos de Hércules encontrado en Liria (Valencia), es uno de los ejemplares más sobresalientes de la musivaria en la Hispania romana. Las circunstancias de su descubrimiento, del que se cumplen ahora cien años, nos impiden conocer datos que serían valiosos para su interpretación. Sin embargo, gracias a su diseño, que presenta una parte geométrica claramente secundaria, podemos intuir su funcionalidad, como sala de recepción/representación, donde contamos con un espacio destinado al mobiliario, un *lectus*, en el caso de tratarse de un *cubiculum diurnum* o una mesa, armario... en caso de tratarse de un *tablinum*; dadas sus dimensiones se descarta la posibilidad de que nos encontremos ante un espacio de banquete.

Respecto al estudio iconográfico, podemos ver a través de los paralelos, que los mosaicos en los que se representan las doce fatigas del héroe se suelen relacionar con la autorrepresentación del *dominus*, como un medio para asociarse a las virtudes del álcida. Sin embargo, la elección del emblema central, que representa el episodio de esclavitud del héroe en la corte de la reina de Lidia, nos hace plantearnos cuestiones como la identidad y la intencionalidad del dueño al seleccionar este pasaje. Somos conscientes de que hay diversas lecturas, y hemos querido desarrollar el estudio con la debida prudencia, pues no poseemos elementos complementarios que nos permitan confirmar la identidad del propietario de la vivienda de la que formaba parte este mosaico, dificultad agravada por las condiciones en las que se produjo su descubrimiento hace un siglo. Esta circunstancia nos exige actuar con cautela y matizar que las conclusiones a las que se ha llegado al final de este trabajo, deben ser entendidas como una forma de alimentar un debate científico que en ningún caso puede considerarse cerrado.

Es bien sabido que un *paterfamilias* podía liberar a sus hijos de su poder (*emancipatio*), y que una mujer emancipada por su *paterfamilias* podía tener una propiedad de forma independiente. En ocasiones, si

se quería transmitir la propiedad directamente a una mujer se persuadía a su padre (o abuelo) para que la emancipara. Es una de las formas en la que una madre, un abuelo materno o un tío se aseguraban de que su dinero o propiedades fueran directamente a una joven mujer sin necesidad de pasar a través de las manos de su padre. Por tanto, había mujeres independientes (*sui iuris*) que podían poseer su propia tierra y otras formas de propiedad. La transferencia de propiedad tenía que ser aprobada por el guardián, hasta que Augusto confirió exención para las madres de tres hijos (cuatro para las libertas). Por tanto, la ley romana protegía a la mujer casada en su propio derecho a tener y administrar sus propiedades y decidir qué hacer con ellas (Treggiari 1996: 119-123). Además, podían heredar una propiedad, por lo que era posible, aunque raro en la práctica, que esas mujeres pudieran poseer una casa grande.

Con esto queremos demostrar que, tras este detallado estudio, es factible que nos encontremos ante una poderosa matrona que por viudez, orfandad o *emancipatio*, hubiera adquirido el rango de propietaria y buscara representar iconográficamente su poder en una sala de recepción como podría ser este *tablinum* o *cubiculum diurnum* (Ellis 2002: 177), de ahí la originalidad del mosaico, cuya combinación de las doce tareas, subordinada jerárquicamente al episodio de Hércules y Ónfale, solo se encuentra en un relieve funerario, que sabemos con certeza perteneció a una mujer. Por otra parte, hemos de matizar, que la descontextualización del mosaico nos impide ver si se trataría de una propiedad completa o si nos encontraríamos frente a un *cubiculum diurnum* utilizado por una mujer que buscaría autorrepresentarse, identificándose con las virtudes de Ónfale, en un ambiente que poseería como propio.

No se trata de una afirmación rotunda, es evidente que la diversidad de mensajes que se esconden tras una escena mitológica hace que su análisis se convierta en un reto para el investigador (Neira 2007: 218). Sin embargo, con esta interpretación queremos llamar la atención sobre uno de los aspectos que no se habían tratado en el mosaico de Liria, y que consideramos relevante si queremos darle a los espacios domésticos romanos una lectura social que vaya más allá de los meros análisis descriptivos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 2001: *Mosaico Romano del Mediterráneo*, Madrid.
 Angiolillo, S. 1981: *Mosaici antichi in Italia*. *Sardinia*, Roma.

- Balil, A. 1977: "Mosaico con representación de los trabajos de Hércules hallado en Cartama", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 43, 371-379.
- Balil, A. 1978: "El mosaico de 'Los trabajos de Hércules' hallado en Liria (Valencia)", *Archivo de prehistoria levantina* 15, 265-275.
- Balil, A. 1979: "Mosaico con representaciones de las nueve musas hallado en Moncada (Valencia)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 45, 19-30.
- Balmelle, C., Blanchard-Lemeé, M., Christophe, J., Darmon, J. P., Guimier-Sorbets, A. M., Lavagne, H., Prudhomme, R., Stern, H. 1985: *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris.
- Balmelle, C., Blanchard-Lemeé, M., Christophe, J., Darmon, J. P., Guimier-Sorbets, A. M., Lavagne, H., Prudhomme, R., Stern, H. 2002: *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, vol. I y II, Paris.
- Barnabei, L. 2007: *I culti di Pompei. Raccolta critica della documentazione*, Roma.
- Bek, L. 1983: "Quaestiones conviviales. The idea of the *triclinium* and the staging of Convivial Ceremony from Rome to Byzantium", *Analecta Romana Instituti Danici* XII, 81-108.
- Ben Abed, A. 2006: *Tunisian Mosaics: Treasures from Roman Africa*, Los Angeles.
- Bermejo, J. 2014: "Escenas de matrimonio: una aproximación al ritual nupcial romano a través de la iconografía musiva", L. Neira (coord.), *Religiosidad, rituales y prácticas mágicas en los mosaicos romanos*, Madrid, 11-22.
- Blázquez, J. M. 1990: "Aspectos comunes de los mosaicos de Cerdeña, África y España", A. Mastino (coord.), *L'Africa romana, Atti dell'VIII Convegno di Studio*, Cagliari, 911-926.
- Blázquez, J. M., López, G., Neira, M. L. y San Nicolás, M. P. 1986: "La mitología en los mosaicos hispano-romanos", *Archivo Español de Arqueología* 59, 101-162.
- Blázquez, J. M., López, G., Neira, M. L. y San Nicolás, M. P. 1989: *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.
- Boardman, J. 1990: "Herakles", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV-V, 9-14.
- Brommer, F. 1954: *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster-Cologne, Böhlau.
- Carandini, A. 1964: *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della Villa di Piazza Armerina*, Roma.
- Clarke, J. 1996: "Just like us: cultural constructions of sexuality and race in Roman art", *Art bulletin* 78, 599-603.
- Corallini, A. 2001: *Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a.CC-79 d. C.)*, Napoli.
- Dunbabin, K. 1991: "Triclinium and Stibadium", W. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Michigan, 121-148.
- Dunbabin, K. 2002: *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.
- Ellis, S. P. 1994: "Power, architecture, and decor: How the late roman aristocrat appear to his guests", E. K. Gazda (ed.), *Roman art in the private sphere. New perspectives on the architecture and decor of the domus, villa and insula*, Michigan, 117-130.
- Ellis, S. P. 2002: *Roman Housing*, Londres.
- Elvira, M. A. 2008: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid.
- Escrivà, V. 2014: "La ciudad romana de Edeta (Llíria, Valencia)", M. Olcina (ed.), *Actas de las jornadas sobre las Ciudades Romanas Valencianas actualidad de la investigación historicoarqueológica*, Alicante, 123-142.
- Escrivà, V., Martínez, C. y Vidal, X. 2001: "Ede-takai Leiria. La ciutat romana de l'època romana a l'antiguitat tardana", *Lauro. Quaderns d'història i societat* 9, 13-95.
- García, E. 2011: "«Hércules y Ónfale» en Fastos de Ovidio. El texto llevado a la pintura, en Imago", *Revista de Emblemática y Cultura Visual* 3, Valencia, 73-84.
- Gazda, E. K. 1994: *Roman art in the private sphere. New perspectives on the architecture and decor of the domus, villa and insula*, Michigan.
- Gentili, G. V. 1964: *La villa Erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati*, Roma.
- Giacobello, F. 2008: *Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico*, Milano, 74-75.
- Gozlan, S. 1979: "Au dossier des mosaïques héracléennes: Acholla (Tunisie), Cártama (Espagne), Saint-Paul-lès-Romans (Gaule)", *Revue Archéologique* 1, 35-72.
- Grimal, P. 1996: *The dictionary of Classical Mythology*, Oxford.
- Guiral, C. y Mostalac, A. 1993: "Influencias itálicas en los programas decorativos de *cubicula* y *triclinia* de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* 6, 365-392.
- Jiménez, J. L. 2001: "Análisis estilístico", M. Monraval, L. Krougly, J. L. Jiménez y J. M. Burriel (coord.), *El Mosaico de las nueve musas del Pouacho de Moncada (Valencia)*, Valencia, 17-24.
- Kampen, N. 1996: "Omphale and the Instability of gender", N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient*

- Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*, Cambridge, 233-246.
- Lavagne, H. (1979): "Au dossier des mosaïques héracléennes (suite): la mosaïque de Saint-Paul-Lès-Romans", *Revue Archéologique* 2, 269-290.
- Limane, H., Rebuffat, R. y Drocourt, D. 1998: *Volubilis: de mosaïque à mosaïque*, Casablanca.
- Lippold, G. 1922: "Herakles Mosaik von Liria", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 37, 1-17.
- López, G. 2006: "Lo provincial y lo original en los mosaicos romanos. Provincial versus original", D. Vaquerizo (ed.), *El concepto de lo provincial en el mundo romano. Homenaje a Pilar León*, Córdoba, 715-736.
- López, G. 2012: "Los mosaicos como documentos", M. P. de Hoz, G. Mora y P. de Navascués (eds.), *El oriente griego en la Península Ibérica. Epigrafía e historia*, Madrid, 137-170.
- López, G. y Neira, L. 2010: "Mosaicos romanos de la Bética", P. León (coord.), *Arte romano de la Bética* vol. III, Sevilla, 17-186.
- Mañas, I. 2007: "El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico", *Anales de Prehistoria y Arqueología* 23, 85-113.
- Martí, L. 1986: *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria I*, Valencia.
- Martín, G. y Gil-Masarell, M. 1969: "La romanización en el campo de Liria", *Saitabi: revista de la Facultad de Geografía i Història* 19, 23-54.
- Meyer, K. E. 1999: "Axial peristyle houses in the western empire", *Journal of Roman Archaeology* 12, 101-121. <https://doi.org/10.1017/s1047759400017943>
- Muth, S. 1998: *Erleben von Raum - Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur*, Heidelberg.
- Muth, S. 1999: "Hylas oder 'Der ergriffene Man': Zur Eigenständigkeit der Mythenrezeption in der Bildkunst", F. de Angelis y S. Muth (eds.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Roma, 109-129.
- Neira, L. 2003: "La imagen de la mujer en la Roma Imperial. Testimonios musivos", *X Coloquio Internacional de la AEIHM. Representación, Construcción e Interpretación de la Imagen Visual de las Mujeres*, Madrid, 77- 101.
- Neira, M. L. 2007: "Aproximación a la ideología de las elites en Hispania durante la antigüedad tardía. A propósito de los mosaicos figurados de *Domus* y *Villae*", *Anales de arqueología cordobesa* 18, 263-290.
- Oria, M. 1995: "Lastre con fatiche di Ercole nel museo archeologico provinciale di Siviglia", *Archeologia Classica* XLVII, 203-231.
- Ramallo, S. 1990: "Talleres y escuelas musivas en la Península Ibérica", *Mosaicos romanos: estudio sobre iconografía: actas del homenaje "in memoriam" de Alberto Balil Ilana*, Guadalajara, 135-180.
- Riggsby, A. 1997: "'Public' and 'private' in Roman culture: the case of the *cubiculum*", *Journal of Roman Archaeology* 10, 36-56. <https://doi.org/10.1017/s1047759400014720>
- Scott, S. 1997: "The power of images in the late Roman House", R. Laurence y A. Wallace-Hadrill (eds.) *Domestic space in the roman world: Pompeii and beyond*, Portsmouth, 53-67.
- Torres, M. 1985: *Mosaicos romanos mitológicos de la península ibérica*, Valladolid.
- Treggiari, S. 1996: "Women in Roman Society", E. E. Kleiner y S. B. Metheson (eds.), *I Claudia. Women in ancient Rome*, New Haven, 116-125.
- Uribe, P. 2009: "Triclinia y salones triclinares en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste de la península ibérica (s. I a. C.- III d. C.)", *Archivo español de arqueología* 82, 153-189. <https://doi.org/10.3989/aespa.082.009.007>
- Vall de Pla, M. A. 1961: "Mosaicos romanos de Sagunto", *Archivo de Prehistoria Levantina* IX, 141-175.
- Vargas, S. 2014: *Diseños geométricos en los mosaicos de Écija (Sevilla)*, Oxford.
- Vargas, S. 2016: *Diseños geométricos en los mosaicos del Conventus Astigitanus*, Oxford.
- Vargas, S. y López, G. 2014: *Talleres musivos hispanorromanos. Formas de producción y áreas de dispersión, Artífices idóneos. Artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, Anejos Archivo Español de Arqueología LXXI, Mérida.
- Wallace-Hadrill, A. 1994: *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, New Jersey.
- Wallace-Hadrill, A. 2000: "Le abitazioni urbane. Case e status sociale", M. Borriello *et alii* (eds.), *Pompei. Abitare sotto il Vesuvio*, Ferrara, 13-19.
- Yacoub, M. 2002: *Splendeurs des Mosaïques de Tunisie*, Tunisie.
- Zaccaria, A. 2001: "Abbinamento triclinium-cubiculum: un'ipotesi interpretativa", M. Verzár-Bass (ed.), *Abitare in Cisalpina. L'edilizia Privata nelle città e nel territorio in età romana I, Antichità Altoadriatiche* XLIV, 59-101.
- Zwirn, S. R. 1999: "A la place des dieux: Attribute as Emblematic Presence on Roman Mosaics", *La Mosaïque Gréco-Romaine VII-2*, Tunisie, 713-720.

Recibido: 23-03-2017
Aceptado: 20-11-2017