

EXCAVACIONES EN CABRA (CORDOBA)
LA CASA DEL MITRA (Primera campaña, 1972)

A. Blanco, Julián García y M. Bendala

El estudio de la estatuilla del Nilo que uno de nosotros publicó en el número anterior de esta revista,¹ renovó nuestra curiosidad por conocer el ambiente del que hace veinte años (1952) había surgido, por hallazgo casual, el grupo de Mitra tauróctono (Lám. XXVI, 12) conservado en el Museo de Córdoba. Por fortuna se conocía el lugar de su aparición, una huerta próxima al paraje denominado Fuente de las Piedras, donde el agua brota del suelo formando un límpido estanque sobre las bocas del copioso manantial, en medio de la alameda y de las peñas que han dado nombre al lugar (Fig. 1). Por fortuna también, los descubridores del Mitra viven y recuerdan con precisión el sitio en que lo habían encontrado, a pocos metros de la casa donde ellos residen. Con amable sentido de cooperación, estos hombres de campo —Miguel y Francisco Castro— nos mostraron el lugar del hallazgo y lo mucho que en sus años de laboreo en aquella finca habían ido descubriendo casualmente: líneas de muros antiguos que surcan por todas partes el suelo de su propiedad y afloran aquí y allá entre los cultivos y frutales de su huerta; piedras de molino, ladrillos, tégulas, tambores de columnas..., todo lo que delata un yacimiento arqueológico de época romana. A corto trecho del lugar en que efectuamos esta primera excavación, han aparecido tumbas e indicios de tumbas, como el fragmento de lá-

1. A. Blanco, «El Nilo de Igabrum», *Habis* II (1972) 251 ss.

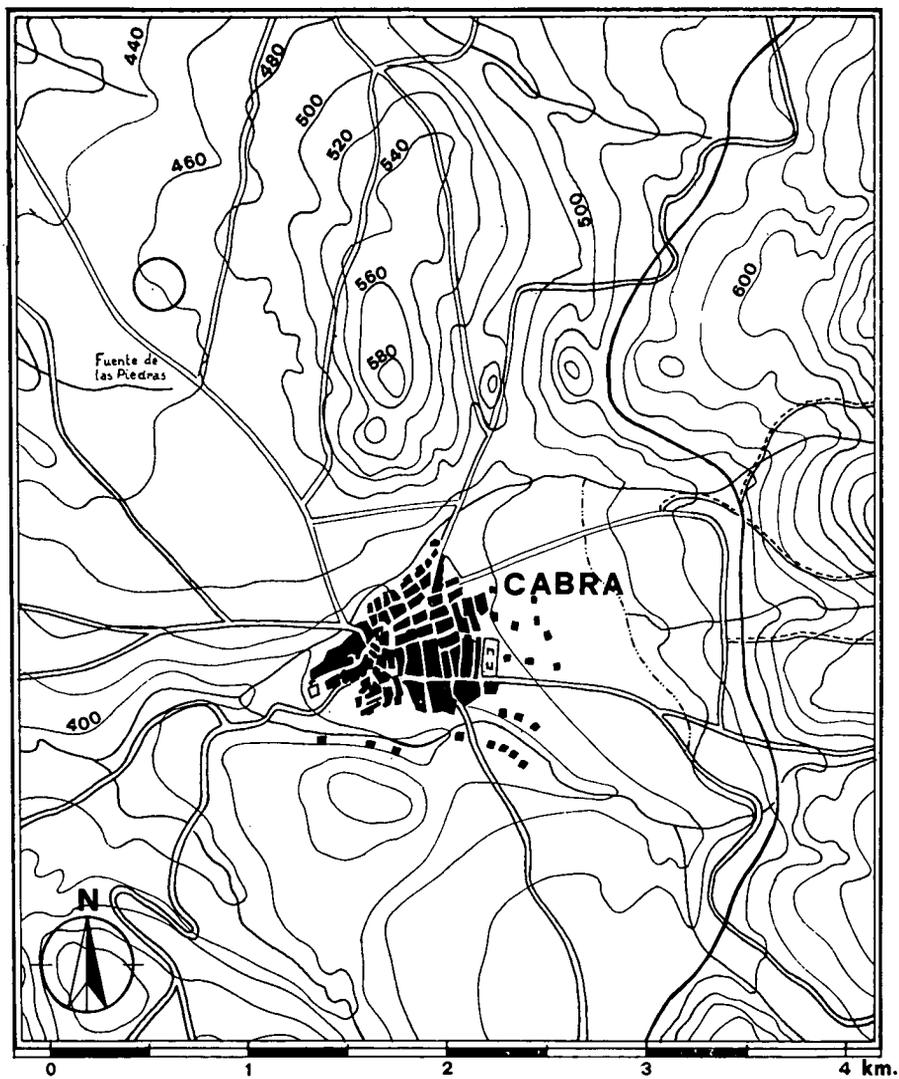


Fig. 1.—Plano topográfico de Cabra y sus alrededores.
El lugar de la excavación señalado por un círculo.

pida de la lám. XXVI, 13, que señalan el emplazamiento de una necrópolis.

El Excmo. Ayuntamiento de Cabra acogió con entusiasmo la idea de realizar la excavación y nos proporcionó los medios para llevarla a cabo e indemnizar a los propietarios del terreno, a condición de que los eventuales hallazgos permaneciesen en la localidad y entrasen a formar parte de un futuro museo. El alcalde de la ciudad, don Manuel López Peña, y el ilustre egabrense don José Solís Ruiz, gestionaron en Madrid la oportuna autorización y nos prestaron toda suerte de apoyo antes y en el curso de los trabajos. Por todo ello cumplimos un grato deber al hacer público aquí nuestro sincero reconocimiento.

LA ESTATUA DE MITRA.

Habiendo sido ella quien nos movió a emprender la excavación, justo es que le dediquemos unas líneas previas, aunque haya sido publicada en más de una ocasión.²

Labrada en mármol amarillento, mide 93 cm. de alto, 96 de largo y 35 de fondo (Lám. XXVI, 12). Representa al dios Mitra sacrificando al toro, que, como en todos los grupos de este género, resulta desproporcionadamente pequeño en relación con la figura del sacrificante. Este va vestido al uso de los persas, con pantalones largos, ceñidos a los tobillos, túnica corta, clámide atada al cuello y gorro frigio. Su mano izquierda sujeta por el morro la cabeza levantada del toro, mientras la derecha hunde un cuchillo en el cuello del animal, que pugna por incorporarse contra la presión del cuerpo y de la pierna izquierda del dios, cruzada sobre su lomo. Una de las patas traseras del toro está retrasada y sujeta por el pie derecho de Mitra; este es un rasgo iconográfico del Subtipo B, de Campbell,³ pero por todo lo demás el grupo sigue la pauta del Subtipo C, el más común y al que el Mitra de Cabra pertenece. Es característico de este subtipo el giro de la cabeza del dios para mirar al sol, al tiempo de sacrificar a su víctima, y el realce que tienen en el

2. A. García y Bellido, en *AEArq.* XXV (1952) 389 ss.; Idem., *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, Leiden 1967, p. 41, n.º 33; Ana María Vicent, *Museo Arqueológico de Córdoba*, Madrid 1965, en descripción de Patio II.

3. L. A. Campbell, *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden 1968, 2.

sacrificio el escorpión, que sujeta con sus pinzas los testículos del toro, y la serpiente, que en compañía del perro bebe la sangre manante de la herida del cuello. Contra el parecer de Cumont, que considera al escorpión como símbolo del Mal en su lucha contra el Bien, Campbell estima que significa productividad más que destrucción, aunque pudiera tratarse de la culminación de la productividad, la que es seguida por el decaimiento y no por un período de nuevo desarrollo.⁴

El grupo de Mitra sacrificando el toro es mucho más frecuente en los relieves llamados «retablos mitraicos» que en estatuas de bulto redondo, y de hecho fue creado como relieve, inspirado en el de una Nike o Victoria ocupada en el mismo menester. Como todos sus congéneres, el Mitra de Cabra conserva mucho del relieve original (nótese el poco fondo que tiene el grupo) y ofrece un solo punto de vista satisfactorio, el de su lado derecho, único en poner en evidencia todos sus pormenores. Es de presumir que tanto la Nike originaria como el relieve de Mitra tauróctono inspirado en ella naciesen en Atenas. En apoyo de este supuesto se aduce el hecho de que la más antigua estatua de Mitra que se conoce hasta ahora, la descubierta y conservada en Ostia, esté firmada por un ateniense, el escultor Kriton, de tiempos de Trajano.⁵

Al igual que todos sus semejantes, el Mitra de Cabra fue concebido y realizado como centro focal de un ambiente de culto, escenario de ritos, iniciaciones y sacrificios, todo ello extraño a la religión olímpica. Dado su fin, sobran las pretensiones estéticas y eran de rigor, en cambio, los detalles iconográficos. De ahí el escaso valor artístico de éste como de todos los monumentos mitraicos, según pone bien de manifiesto la obra monumental de Cumont dedicada a ellos.⁶ Es cierto que en una religión que cifraba su interés en la lucha entre el Bien y el Mal, apenas había lugar para la Belleza,⁷ pero este dictamen transparenta el criterio de los historiadores del arte clásico, y ha de contrapesarse con otro más justo, por mirar las cosas por el lado de la religión mitraica. Según este

4. Campbell, *op. cit.*, 26.

5. G. Becatti, en *Scavi di Ostia, II. I mitrei*, Roma 1954, 32 ss.

6. F. Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mysteres de Mithra*, II, Bruxelles 1899.

7. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, I, 4.ª ed., Tübingen 1963, p. 747 (E. Simon), con más bibliografía sobre el tema.

último, «el dinamismo del Fuego Mitraico y la mutabilidad de los cuerpos mitraicos sólo de modo inadecuado podían expresarse en formas e iconos griegos, finitos y a menudo estáticos... El Mithra Invictus Tauroctonos es el Genitor del mundo viviente, o después del impacto de la filosofía griega del más allá, el Destructor de la naturaleza física. La adición del perro genético, de la serpiente pneumática, o del cuervo noético o del escorpión apogenético, y de las otras muchas imágenes, eran esfuerzos continuados para expresar los significados dinámicos de la actividad, por medio de formas más o menos estáticas... Si el icono griego tendía a representar un hecho o una forma estática, el icono mitraico, ya tomado en préstamo, ya creado, trataba de expresar una fuerza material o inmaterial.⁸

LA EXCAVACIÓN.

Nuestras esperanzas de encontrar el *spelaeum*, la habitación en donde la estatua de Mitra ostentara la presidencia antes de ser instalada en el nicho del estanque, se han visto fallidas por ahora. Como indica su nombre, el *spelaeum* era una estancia que imitaba la gruta primitiva de Mitra, y por tanto solía estar en lugar apartado, más o menos rehundida en el suelo, y contener los bancos (*praesepia*) sobre los que se extendían los almohadones para los participantes en los ágapes litúrgicos. Según revela el plano de lo que hemos excavado (Fig. 2), el edificio en que apareció el Mitra guarda cierta semejanza con la sede del *collegium* ostiense donde se encuentra el mitreo de Fructuosus⁹ y cabe todavía abrigar esperanzas de que en el lado noroeste del patio, que no hemos podido excavar por impedirlo un pequeño cobertizo de los actuales poseedores del terreno, se encuentre el recinto de un mitreo. Como quiera que sea, el Mitra vino a parar, durante el siglo IV, al nicho del lado norte de la fuente o estanque. En el curso de la excavación pudimos observar la forma del hoyo abierto a raíz de su aparición, y los daños que con motivo de la extracción sufrieron los muros del nicho. Un posible indicio de que el *spelaeum* no se encontraba

8. Campbell, *op. cit.*, 393.

9. Becatti, *op. cit.*, 21 ss.

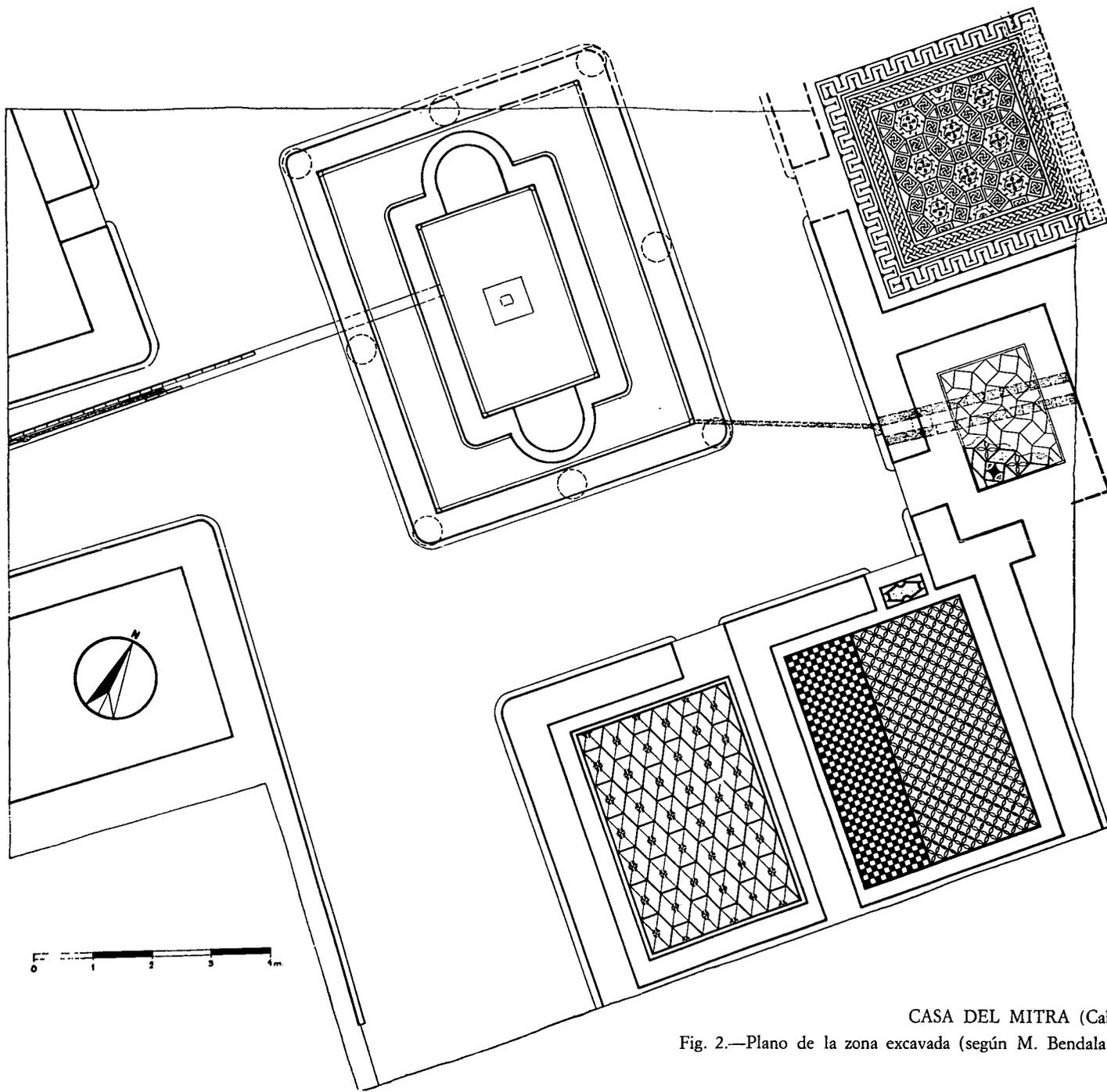
muy distante del patio, ha sido el hallazgo en puntos dispersos, de pedazos de un *labrum* que acaso una excavación ulterior consiga completar. Los *labra* de este tipo son también de rigor en los *spelaea* mitraicos, donde equivalían a las pilas de agua bendita de las iglesias cristianas.

Para llevar a cabo los trabajos de excavación delimitamos, según las indicaciones de los hortelanos y las posibilidades topográficas, una cuadrícula de ocho cuadros, de cuatro por cuatro metros, en dos filas, que incluía el lugar de la aparición de la estatua de Mitra. A continuación nos extendimos en función de lo ya excavado.

A poco de profundizar, afloraban restos de muros de una construcción cuyo pavimento aparecía sólo a unos ochenta o noventa centímetros del suelo actual. El resultado, al final de la campaña, ha sido el descubrimiento de un amplio patio interior y algunas habitaciones de una gran casa romana, que se estableció en lo que todavía hoy son feraces tierras de huerta regadas por las aguas de la Fuente de las Piedras (Fig. 2).

El examen detenido de los elementos arquitectónicos puestos a la luz, revela que el patio experimentó una importante modificación estructural hasta llegar al estado en que hoy se nos muestra. En un primer momento, estuvo cubierto por una estructura porticada, y en el centro del espacio al aire libre se abría —ocupándolo casi en su totalidad— un estanque, delimitado por un murete rematado en albardilla, de cincuenta centímetros de altura, con profundidad total de un metro. Se llenaba mediante un tubería de plomo procedente del lado occidental del edificio; corre ésta a lo largo de una pequeña zanja abierta en el suelo, y está protegida por dos filas de ladrillos oblicuos; la tubería no se conserva en su totalidad, pero sí lo suficiente como para apreciar su forma (la habitual de las tuberías romanas) y el sistema de las uniones de las distintas piezas que la componían; vertía en el estanque a la altura del suelo del patio.

En época posterior se abrieron sendos nichos semicirculares en los lados menores del estanque, para colocar en ellos las estatuas de Mitra —nicho septentrional— y Diónysos —nicho meridional— (Lám. XXV, 10). El murito circular de los nichos se levantó sobre el suelo del patio, sin cimentar, con ladrillos aprovechados. Las columnas del peristilo —y, lógicamente, la techumbre que sustenta-



CASA DEL MITRA (Cabra)

Fig. 2.—Plano de la zona excavada (según M. Bendala).

ban— fueron derruidas; las basas, que permanecen en su lugar, quedaron embutidas dentro de un muro corrido, que dio lugar a un segundo estanque alrededor del anterior y menos profundo que él. Antes de que se llevara a cabo esta reforma, que amplió considerablemente el patio sumándole la superficie de la galería que lo rodeaba, las columnas debían estar unidas por la parte inferior de sus fustes con un muro bajo, como era usual en los patios de las casas romanas. Los fustes no serían luego simplemente abatidos, sino arrancados, aprovechando el murete que los unía para, una vez completado y reparado, delimitar el segundo estanque. Basamos estas deducciones en el hecho de que quedaron pequeños fragmentos sobre las basas (algunos, pertenecientes al borde inferior, aún están en su lugar) y en el núcleo del muro se aprecia, como en un vaciado, la huella cilíndrica que dejó el fuste al ser extraído a trozos. Los fustes eran de mármol rojizo, de poca calidad. Las basas son áticas, de mármol blanco, y situadas en las esquinas y en el centro de cada uno de los lados del patio; algunas conservan parte del plomo que sirvió para fijar el fuste.

En la esquina sudoriental del estanque mayor hay un desagüe para el drenaje de las aguas: consiste en una tubería de plomo que conduce a una alcantarilla de ladrillo, que parte del subsuelo de la pequeña habitación de ese lado de la casa. No sabemos si se hizo antes o después de la ampliación del patio; es indudable, en cambio, que tras la reforma necesitó de una seria reparación —quizá por obstrucción— que trajo consigo la destrucción de la mayor parte del mosaico de la habitación que cubría la alcantarilla y daños menores en el pavimento del patio. Consiste éste en una mezcla de cal, arena y ladrillo molido —*opus caementicium*—, muy porosa y poco resistente. El nivel del piso se elevó cuando se hizo la reforma, y las basas quedaron rebajadas con relación a él; cómo fuera el pavimento anterior es algo que será aclarado mediante una excavación en profundidad.

Los muros que delimitan los estanques, así como todos los que miran al patio, están estucados, y las esquinas y uniones de suelos y paredes achaflanadas con un reborde curvo, según es costumbre en las instalaciones hidráulicas romanas.

La construcción es, en conjunto, de mediana calidad y formas algo irregulares. Los muros están levantados a base de elementos

aprovechados —un conglomerado de ladrillos, tégulas, piedras blandas y arena— y descansan en un cimientó de piedras sin desbastar. Los marcos de las puertas se refuerzan con piedras mayores, aunque no siempre es así.

Las habitaciones que dan al patio son, por lo general, de amplias proporciones ; las del lado occidental tienen suelo de *opus caementicium* como el patio; las de los lados oriental y meridional están pavimentadas con mosaicos geométricos que describiremos más adelante. Las paredes interiores fueron estucadas y pintadas, aunque los fragmentos de estuco aparecidos no permiten reconstruir la ordenación de la decoración pictórica; sólo se aprecian franjas de color y adornos geométricos y vegetales; los tonos predominantes son: rojo brillante, azul, celeste, amarillo y negro. Por debajo se adornaban con un zócalo de delgadas placas de mármol, del que sólo quedan restos insignificantes y sueltos. Muros y suelos, muy superficiales como antes dijimos, han sufrido los efectos de la continua ocupación a que ha estado sometida el lugar. Algunos muros han sido desmontados hasta sus cimientos, para lo que se hizo una zanja bien reconocida en la excavación. A ello hay que sumar los efectos de los árboles —gran parte de la zona excavada fue una plantación de granados— cuyas raíces han penetrado en el suelo hasta dañar y levantar los mosaicos; sus camas, poco consistentes, apenas ofrecieron resistencia. También fue frecuente hacer agujeros para enterrar animales o extraer piezas que estorbaban. No obstante, la labor de huerta, que no utiliza arados de gran profundidad, ha permitido la conservación de muchas cosas que se hubieran perdido caso de estar ubicadas en lugares sometidos a otro régimen de explotación.

La estratigrafía revela que la casa tuvo una sola planta —al menos en la zona excavada—, ya que la techumbre, que se desplomó a causa de un incendio, cayó directamente sobre el pavimento. Antes la casa fue abandonada y permaneció durante algún tiempo abierta a los curiosos y, por supuesto, a los ladrones, que se llevaron cuanto podían aprovechar y vender. Una taza de caliza, que tal vez fue inicialmente *labrum* del mitreo y después estuvo en el centro de la fuente, fue destrozada y sus fragmentos repartidos por la casa; los zócalos marmóreos de las habitaciones fueron arrancados; las estatuas —demasiado pesadas para ladrones de poca monta— fueron

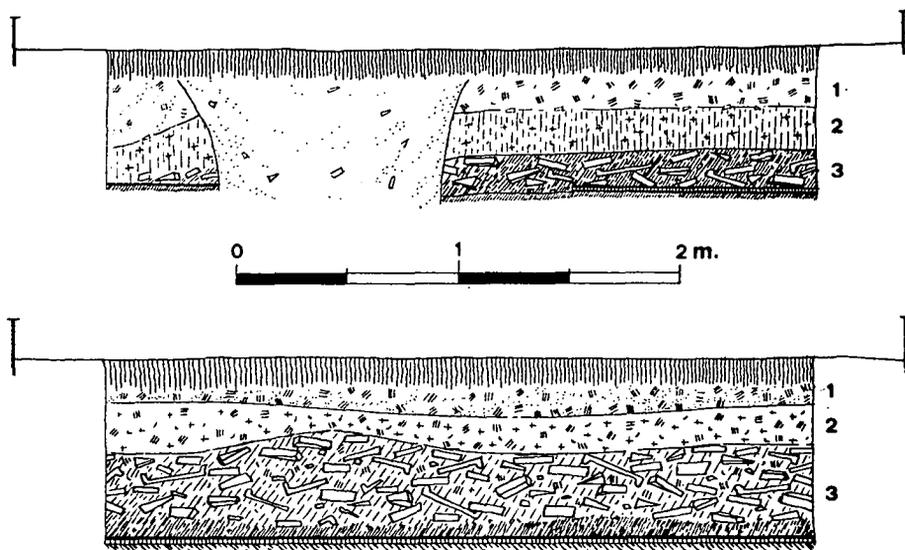


Fig. 3.—Estratigrafías del yacimiento. En la de arriba se aprecia el hoyo practicado para extraer las piedras de un muro.

simplemente removidas o abatidas de los nichos. La de Díónysos se rompió al caer al fondo del estanque; la de Mitra, más pesada y estable, quedó tumbada en su lugar, con lo que, al permanecer tan superficial, posibilitó su casual aparición. En la excavación hemos reconocido, como antes apuntábamos, el hueco que para su extracción practicaron los hortelanos; en esta faena, y preocupados tan sólo de no dañar la escultura, destruyeron el murito circular del nicho y el suelo del mismo.

El incendio —accidental o provocado— sorprendió a la mansión, pues, huérfana de mobiliario y con sólo algunos objetos destruidos que, por su carencia de valor, no despertaron la codicia del buscador. El derrumbamiento del techo calcinado dio lugar a la formación, en las partes cubiertas, de un gran estrato de cenizas, carbón y, sobre todo, ímbrices y tégulas (Lám. XXV, 11; fig. 3); algunas aparecieron enteras, aunque fragmentadas por el impacto de la caída o por la presión de las tierras; junto a ellas, multitud de clavos que fijaron el armazón de madera de la cubierta y algunos fragmentos

de vidrio y cerámica. Sobre este estrato, que como es lógico no aparece en las partes céntricas del patio, se formó lentamente otro de menor potencia por la demolición paulatina de los muros, que, poco resistentes, fueron presa fácil de los agentes atmosféricos. Sus componentes fundamentales son algunos ladrillos y fragmentos cerámicos, tierra y el estuco que cubría las paredes. Estos dos son los estratos arqueológicos; sobre ellos reposa la tierra vegetal más o menos removida por la labranza. Digamos también, antes de acabar estas consideraciones estratigráficas, que, en la habitación noroccidental del espacio excavado, cuyo piso se halla a un nivel algo más bajo que el del patio, se formó, antes del incendio y el consiguiente derrumbamiento, un estrato de tierra poco compacta que debe explicarse como consecuencia de las lluvias; es, por tanto, una prueba más del abandono de la vivienda.

Los restos cerámicos son escasos y poco expresivos; la mayoría de los fragmentos corresponden a vasos de cerámica basta o casera, y sólo una olla de barro grisáceo, muy impuro, con el hombro decorado por una línea incisa en zig-zag, merece ser recordado. Junto a ellos, algunos fragmentos de vasos de *sigillata* y de ánforas de indudable interés para la cronología. A excepción de pocos y pequeños fragmentos de *sigillata* de buena calidad —barniz brillante y pasta fina— todos los demás corresponden a lo que se conoce como *sigillata* clara. Las formas más corrientes son: a) cuenco de pie muy bajo o desprovisto de él, perteneciente a la forma hispánica 6 de Mezquiriz, que se empieza a fabricar en el siglo III y llega al IV;¹⁰ b) plato plano de paredes verticales y curvas, y borde vuelto hacia dentro, forma tardía propia de los siglos III y IV;¹¹ c) plato amplio y poco profundo y, como los anteriores, casi sin barniz y sin brillo (forma Dragendorf 36 hispánica), con el borde muy ancho, según es típico en tiempos de Constantino;¹² d) vaso de la forma 37 tardía, consistente en una copa de pie bajo, pared curva, con molduras al exterior del fondo y borde alto y abierto; el barniz rojo y sin brillo, es propio de la manufactura del siglo IV.¹³

Multitud de restos de ánforas aparecieron en la prolongación

10. M. A. Mezquiriz de Catalán, *Terra sigillata hispánica*, Valencia 1961, pág. 77, lám. 23.

11. La 50 de Mezquiriz, *op. cit.*, pág. 85, lám. 26.

12. Mezquiriz, *op. cit.*, pág. 63-66, lám. 16.

13. Mezquiriz, *op. cit.*, pág. 84-85, lám. 14-G.

meridional del patio; ninguna estaba entera: fueron destrozadas antes del incendio. Pertenecen casi todas ellas al mismo tipo: son ánforas de regatón y seguramente alargadas; la boca es estrecha y las asas, pequeñas y redondeadas, se unen al labio o muy cerca de él; se fabrican en pastas que van desde las muy claras y esponjosas a las oscuras y resistentes. Pertenecen a una forma tardía derivada, probablemente, de la V de Beltrán,¹⁴ y algunas semejantes fueron utilizadas para enterramientos en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona.¹⁵

Los hallazgos numismáticos son muy pobres: nueve pequeños bronce mal conservados y casi irreconocibles. Uno de ellos quizá sea de un emperador del siglo III, Póstumo,¹⁶ pero las demás que permiten ver algo son del siglo IV. Una de ellas tiene bien conservado el reverso, donde se ve un águila tal como aparece en algunas acuñaciones de Maximiano y Constancia Cloro;¹⁷ la más tardía es, casi con seguridad, una moneda de Valentiniano II, y por tanto perteneciente a las últimas décadas del siglo.¹⁸

El derrumbamiento también sepultó en la casa una notable cantidad de fragmentos de vidrio. Casi todos ellos pertenecieron a una misma forma de recipiente: un plato pequeño y hondo, de base con ombligo, borde grueso, y fabricado en vidrio de color amarillento verdoso muy translúcido. Varios iguales existen en el Museo Arqueológico de Córdoba, obtenidos en el Valle de los Pedroches (Córdoba) por M. Aulló Costilla en 1923,¹⁹ y que se exhiben como objetos visigóticos del siglo VII, fecha quizá demasiado baja. La pasta vítrea muy transparente y de color mielado es característica del Bajo Imperio.²⁰

LOS MOSAICOS.

Como ya dijimos, las habitaciones de la zona oriental y meridio-

14. M. Beltrán Llorís, *Las ánforas romanas en España*, Zaragoza 1970, pág. 516.

15. J. Serra Vilaró, «Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona», *MJSEA*, núm. gral. 93, núm. 1 de 1929, pág. 78; núm. gral. 104, núm. 6 de 1928, lám. XXXIX.

16. H. Mattingly, *Romans Coins*, London 1967, pág. 115 y ss., lám. XXXII, 13.

17. Mattingly, *op. cit.*, lám. LXIII, 4 y LVI, 5.

18. Mattingly, *op. cit.*, lám. LXIII, 13.

19. M. Aulló Costilla, «Excavaciones arqueológicas en diversos yacimientos sitios en las provincias de Segovia y de Córdoba», *MJSEA*, núm. gral. 71, núm. 1 de 1924-25, Madrid 1925, pág. 5 y 6, lám. VI.

20. M. Vigil, *El vidrio en el mundo antiguo*, Madrid 1969, pág. 153, 154 y 158.

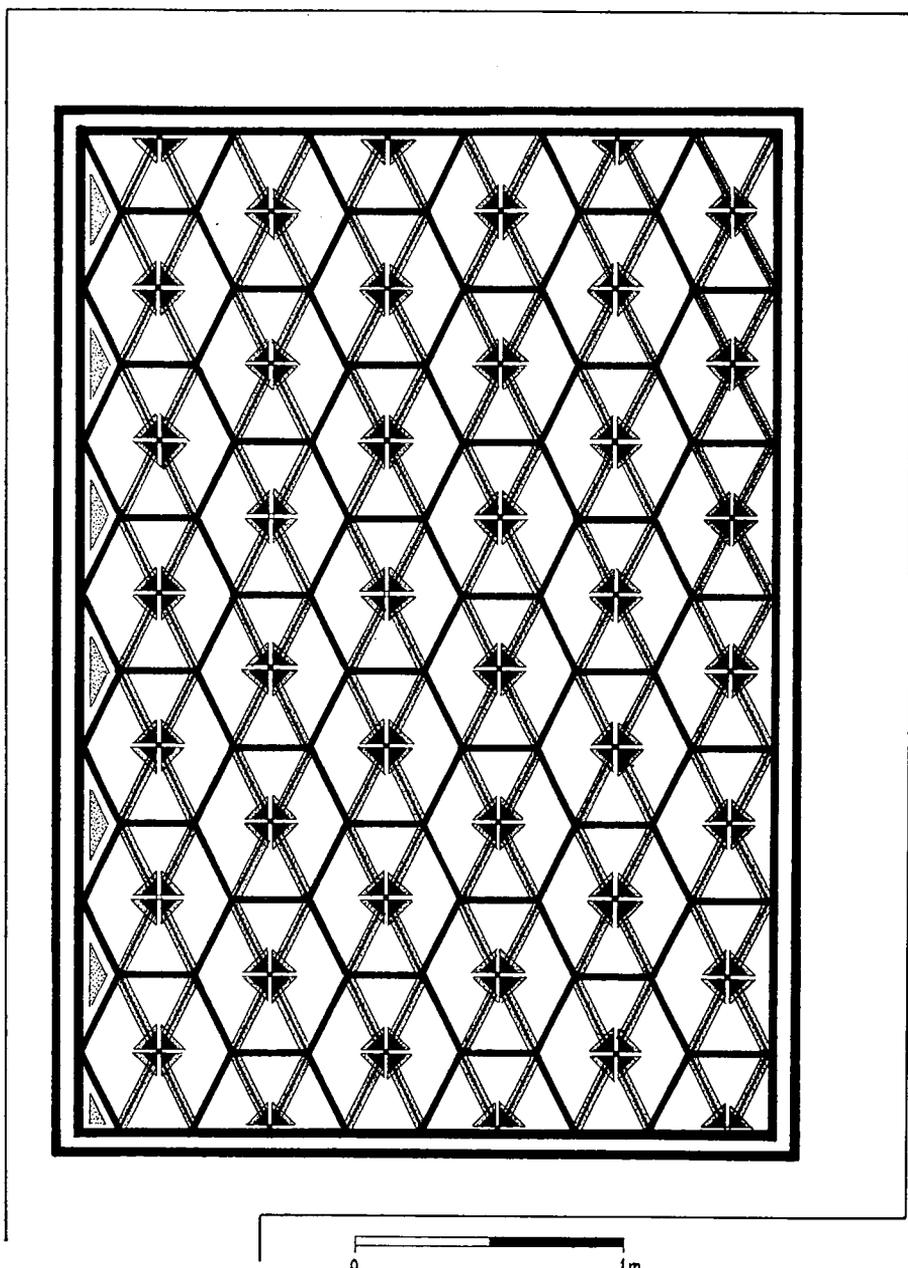


Fig. 4.—Esquema del mosaico núm. 1 (según M. Bendala).

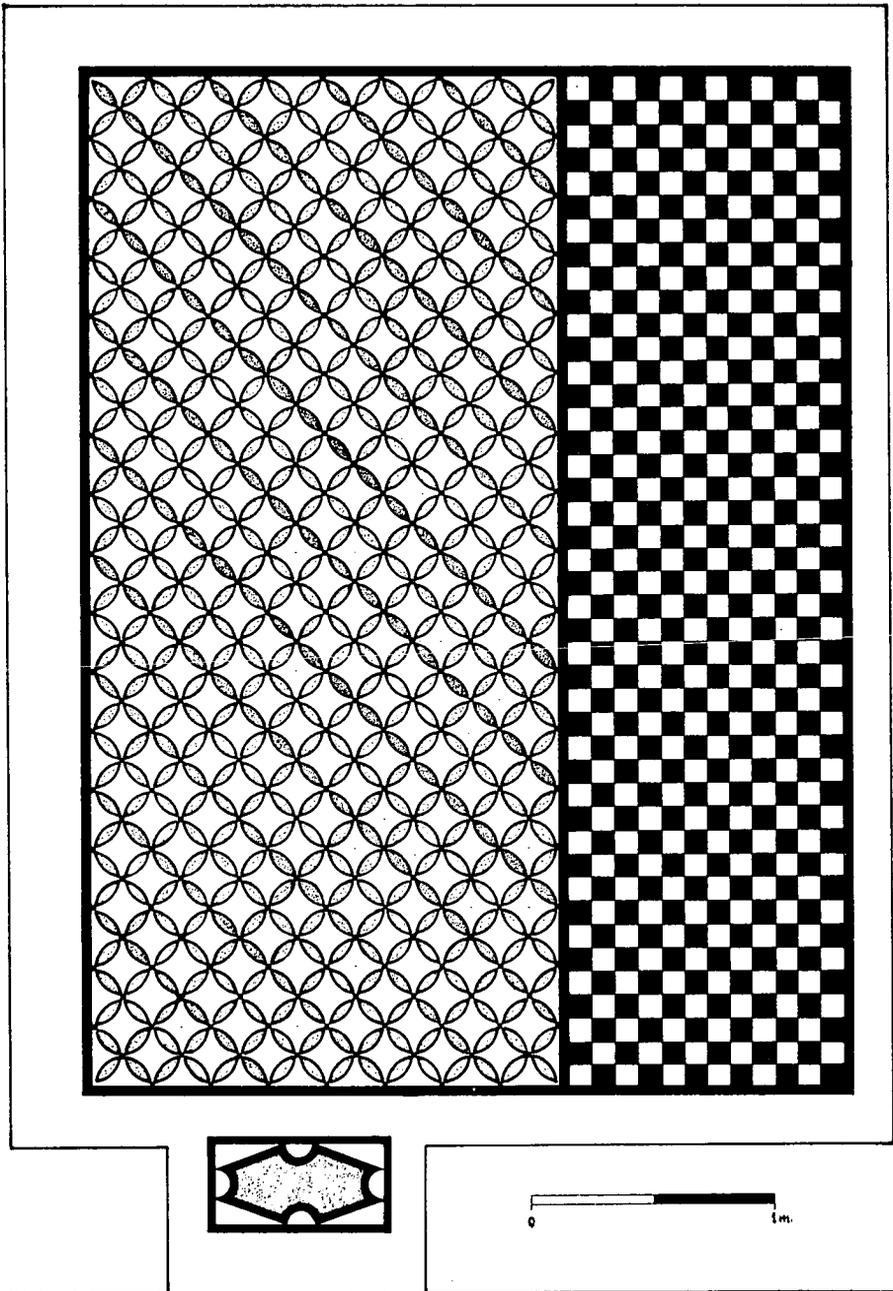


Fig. 5.—Mosaico núm. 2 (según M. Bendala).

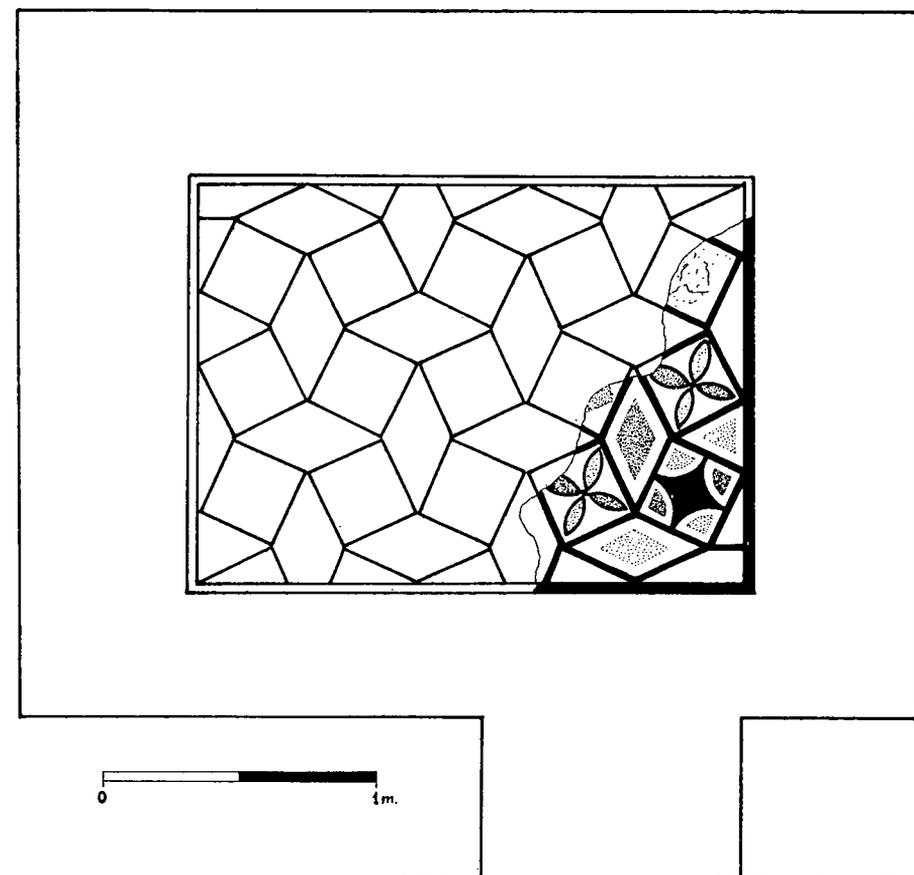


Fig. 6.—Reconstrucción del mosaico núm. 3 (según M. Bendala).

nal de la casa cubren sus suelos con mosaicos geométricos. Empezaremos la descripción por los mejor conservados: los de las habitaciones que abren al lado meridional del patio.

1) Mosaico organizado como una red de hexágonos alargados, trazada con doble fila de teselas negras sobre fondo blanco (Lám. XXVII, B, C; fig. 4). En el interior de los hexágonos se inscribe un aspa de color rojo y negro, en cuyo punto de cruce se halla una cruz de Malta, en negro, ribeteada de rojo. Predominan, pues, el blanco y negro, y el rojo aparece tan sólo en las cruces y aspas, y

en los triángulos que quedan a la izquierda del que entra en la habitación. El marco del mosaico está constituido por dos filetes de tres teselas negras, separados por otro blanco de cuatro.

2) Mosaico dividido en dos zonas bien diferenciadas: a la derecha un rectángulo de hermoso ajedrezado blanco y negro; el resto, más amplio, está cubierto de rosetas de cuatro pétalos, construidas a base de circunferencias secantes, trazadas mediante una fila de teselas negras (Lám. XXVII, A, C; fig. 5). Los pétalos de las rosetas dan cabida a tonos rojos, rosáceos y amarillos, que rompen la sobriedad del blanco y negro. El umbral de entrada se adorna con un rectángulo trazado en negro, en el que se inscribe un motivo en forma de escudo, dibujado en negro y con el interior rojo. Las teselas son algo irregulares, pero el trazado, tanto del ajedrezado como de las rosetas y del motivo de la entrada, es impecable.

3) La pequeña habitación de la esquina sudoriental del patio se adorna con un mosaico, que fue destruido por la reparación de la atarjea antes descrita. Sólo se salvó la esquina situada junto a la entrada, gracias a la cual podemos reconstruir la totalidad de su organización (Fig. 6). Consiste ésta en una sucesión de cuadrados y rombos tangentes, dibujados en negro. También aquí se recurre al color para rellenar los motivos ornamentales de los interiores de aquellos elementos básicos. Los rombos tienen un núcleo de teselas rojas o amarillas; en los cuadrados se inscriben rosetas cuatripétalas o cuadrados de lados cóncavos; los cuadrantes que éstos delimitan se decoran con tonos rojo y amarillo.

4) La última habitación con mosaico de las excavadas es la que nos brinda el mejor ejemplar de la serie, a la vez que el más extenso (Lám. XXIII, 7 y XXVII, D). No lo hemos descubierto en su totalidad; de ahí que la reconstrucción que de él hacemos sea, en algunas partes, hipotética; la señalamos en punteado (Fig. 7). Su esquema geométrico es más complejo que los otros tres; el amplio motivo central consiste en una serie de cuadrados y triángulos que circunscriben ocho hexágonos y dos medios hexágonos. El interior de éstos se adorna con un motivo floral estilizado, una roseta, inscrita en un hexágono menor; queda entre ellos una zona decorada con bandas quebradas, de color rojo y amarillo, señaladas con líneas blancas

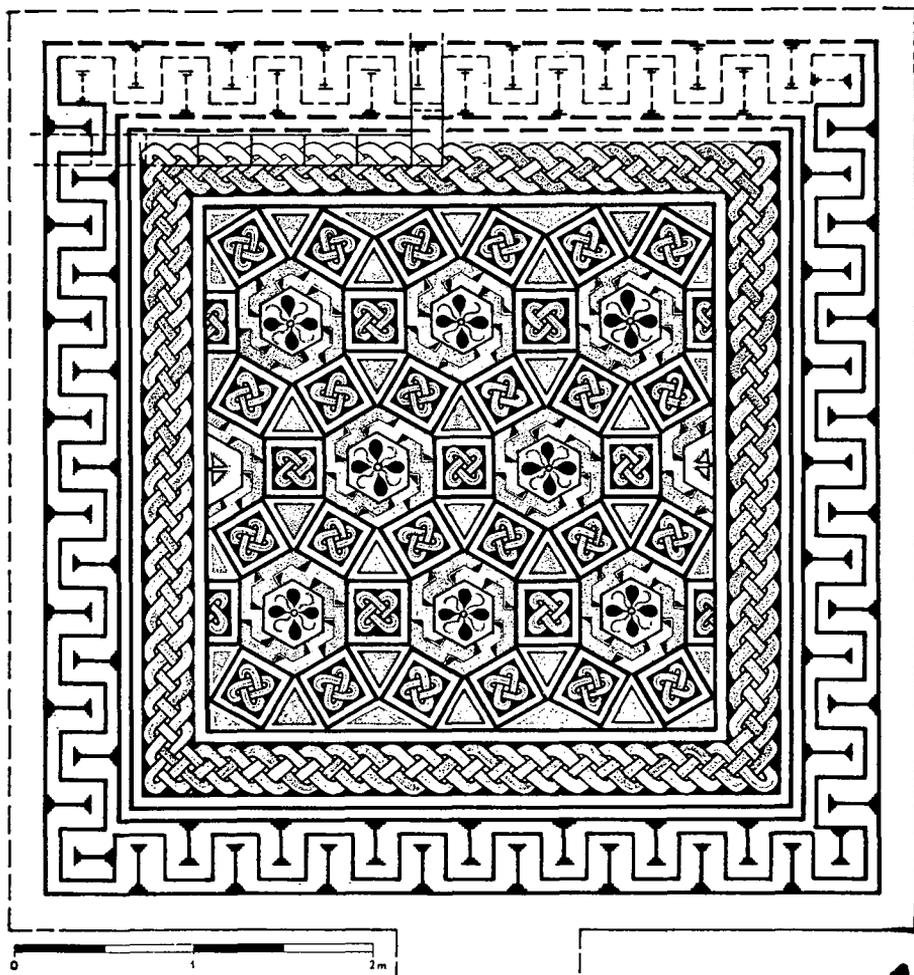


Fig. 7.—Esquema del mosaico núm. 4 (según M. Bendala).

y triángulos negros. El nudo de Salomón es el tema único de los cuadrados; en los huecos triangulares que éstos dejan entre sí, se dibuja otro menor, en negro, relleno de teselas rojas o amarillas.

El gran cuadro central está enmarcado por dos bandas decorativas; la interior es una trenza de cuatro cintas, de tonos rojos, ocre y amarillos; la exterior consiste en una greca diseñada en negro sobre fondo blanco; en cada uno de los huecos que enmarca

se aloja una especie de columnilla, que subraya el discurrir serpenteante de la greca.

Los mosaicos repiten esquemas geométricos y formas ornamentales frecuentes en todas las regiones del imperio romano. El primero de los descritos es, quizá, el más original, y de él, aunque se mueve dentro del mismo lenguaje de formas sencillas y sobrias que los otros, no podemos ofrecer paralelos idénticos. Su autor acaso se inspiró en mosaicos como los que han sido encontrados en Antioquía, que reproducen una especie de artesonado de elementos hexagonales, con un botón metálico en el centro; son creaciones de mediados del siglo II d.C.²¹ En Pompeya, por otra parte, hay mosaicos de redes hexagonales sencillas, realizadas en negro sobre blanco.²² Los motivos que decoran el mosaico de la habitación contigua, de belleza ajena a toda complicación, se utilizaron tan repetidas veces, que sería imposible cualquier enumeración. Recordemos tan sólo, por razones de cercanía y de hermandad estilística, que durante los años 1915-16, J. Martínez Oppelt excavó, en el término de Estepona, las ruinas de un edificio cuyas habitaciones están pavimentadas con mosaicos geométricos, uno de ellos con rosetas cuatripétalas, como el de Cabra, y los demás con un repertorio ornamental semejante al de nuestra casa: cuadros, hexágonos, rosetas, nudos de Salomón, etc.²³

Mosaicos con el mismo esquema geométrico que el que describimos en tercer lugar se encuentran, por ejemplo, en los Mercados de Trajano,²⁴ en las ciudades alemanas de Tréveris y Colonia,²⁵ o en Argelia, en el conjunto musivario de una basílica cristiana.²⁶

El último mosaico de nuestra serie, si no el más original, es el más complicado. La red del cuadro central se realiza mediante circunferencias secantes, cuyas intersecciones delimitan espacios cuadrangulares y triangulares. A veces se mantienen las formas curvas, por ejemplo, en un mosaico encontrado en Túnez, en el que las figuras de Narciso y Diana ocupan los espacios hexagonales del

21. Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, vol. I, pág. 27, fig. 21, y vol. II, lám. XLIV, b y CIV, a.

22. M. E. Blake, «The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire», *MAAR*, vol. VIII, 1930, pl. 27,2,4, y 32,1.

23. J. Pérez de Barradas, «Excavaciones en la Colonia de San Pedro de Alcántara (Málaga)», *MJSEA*, núm. gral. 106, núm. 2 de 1929, lám. XI, XVI, XVII, XVIII y XIX.

centro.²⁷ Pero lo común es el abandono de las líneas curvas: las circunferencias pasan a ser dodecágonos, que delimitan triángulos y cuadrados perfectos; esta ingeniosa organización posibilita una gran riqueza decorativa. Los espacios triangulares suelen recibir una simple decoración monocroma; los cuadrangulares dan cabida a diferentes motivos geométricos,²⁸ y de modo especial —como en el que ahora nos ocupa— nudos de Salomón. Así ocurre en mosaicos encontrados en Aix-en-Provence²⁹ y Fliesses (Alemania).³⁰ El espacio hexagonal siempre es objeto de mayor atención y se suele decorar con motivos figurados —es el caso del mosaico de los Filósofos en Colonia,³¹ o del ya citado de Aix-en-Provence— o rosetas más o menos elaboradas, como en el ejemplar que estudiamos. A veces bastó el esquema general dibujado en negro sobre fondo blanco,³² y de este modo aparece ya en algunas casas de Pompeya³³ y en otras, más o menos contemporáneas, de Aquileia.³⁴

El repertorio geométrico y el estilo son los habituales en los mosaicos romanos de los siglos III y IV.³⁵ La uniformidad temática y estilística, por otra parte, hace muy difícil adscribir nuestros mosaicos a alguna tendencia o escuela regional determinada.

HALLAZGOS MÁS IMPORTANTES.

Estatua de Diónysos (Lám. XXI, 1; XXII, 2, 4; XXIII, 5, 6).

Apareció caída junto al nicho del lado sudeste de la fuente del patio, que sin duda ocupaba, pues hemos podido recuperar todos sus fragmentos, a excepción de parte de la vara y del remate del

24. M. E. Blake, «Roman Mosaics of the Second Century in Italy», *MAAR*, vol. XIII, 1936, pl. 8,2.

25. K. Parlaska, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlín 1959, lám. 11,2 y 63,1.

26. *Inventaire des Mosaiques de la Gaule et de l'Afrique*, París 1912, lám. 63.

27. *Inventaire des Mosaiques de la Gaule et de l'Afrique*, lám. 18.

28. K. Parlaska, *op. cit.*, lám. 21 y 80,1.

29. *Inventaire des Mosaiques de la Gaule et de l'Afrique*, lám. 45.

30. K. Parlaska, *op. cit.*, lám. 20,4.

31. K. Parlaska, *op. cit.*, lám. 80,1, 81 y 82.

32. *Inventaire des Mosaiques de la Gaule et de l'Afrique*, lám. 273.

33. M. E. Blake, «The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire», pl. 23,4.

34. *Ibidem*, pl. 39,4.

35. S. Germain, *Les Mosaiques de Timgad*, París 1969, pág. 118.

tirso. Cerca de él se encontraban, más distanciados unos de otros, los trozos del Eros dormido que describiremos seguidamente.

La estatua de Diónysos mide 1,15 m. de altura sin contar el plinto, y está labrada en mármol de grano fino y cristalino, probablemente de Macael (Almería). La cabeza se encuentra rota por el cuello, pero sin daños mayores, y lo mismo los brazos y las manos, la derecha portadora de un kántharos, y la izquierda sujetando la vara del tirso. Hay un clavo de hierro en el plano de rotura del hombro izquierdo, para sujetar con él el brazo, y otro en la parte delantera de la corona, donde falta un fragmento. Es probable, por ello, que la estatua fuese ya restaurada en la Antigüedad antes de instalarla en la fuente.

La figura del dios descansa sobre las dos piernas, la derecha flexionada por la rodilla, pero sin que el talón se levante del suelo. Como además el cuerpo se inclina hacia este lado y la cabeza se vuelve hacia el mismo, la estatua produce una impresión vacilante, muy de acuerdo con la naturaleza del dios de la embriaguez. El brazo derecho cae verticalmente y la mano sostiene con sólo tres dedos el kántharos del que trata de beber la diminuta pantera báquica que es compañera y atributo del dios. El brazo izquierdo está doblado por el codo y la mano sostiene el tirso a la altura del hombro. El cuerpo muestra las formas mórbidas, casi femeninas, con que el arte antiguo de tradición helenística modelaba las estatuas de los dioses jóvenes, modelado para el cual el mármol se prestaba mucho mejor que el bronce. A la blandura del cuerpo corresponden la delicadeza de los rasgos faciales, y la larga cabellera femenina, sujeta con una diadema y adornada de corimbos y de hojas de hiedra. Sobre la nuca, el pelo se recoge en un moño no trenzado, del que caen a los lados del cuello tres bucles ondulados.

La estatua acredita la experiencia y el buen gusto académico de la escultura romana de época de los Antoninos, de hacia mediados del siglo II de la Era. El trépano apenas ha dejado unas huellas en la corona y en zona no muy visible. Pese a toda su delicadeza, el mármol almeriense delata la obra de un taller provincial, que es de suponer enclavado en Córdoba o en otro centro lo bastante importante para atraer a escultores de primera fila. Pese a la tradición griega que la inspira, la estatua es una creación romana como sus congéneres del Vaticano (Lám. XXII, 3), Nápoles y Museo Tor-

lonia.³⁶ La diminuta pantera como atributo de Diónysos; el águila que acompaña a las estatuas de Zeus, constituyen rasgos propios de las imágenes romanas del siglo II d.C. hechas para el culto doméstico a tamaño menor que el natural.

Eros dormido (Lám. XXIV, 8).

Hemos podido recuperar de él tres fragmentos, diseminados por la zona oriental de la fuente, pero sin recoger indicio alguno de cuál era su emplazamiento original dentro o fuera de la misma. Otro tanto ocurrió con los fragmentos de la taza, ya dispersos en la Antigüedad. Es posible que tanto el Eros como la taza (Lám. XXVI, 14) acompañasen a un surtidor instalado en medio del estanque central; pero la conjetura no pasa de ahí.

La estatuilla está labrada en mármol blanco, de espejuelo fino, y cubierta en su mayor parte de una costra caliza. El mármol no parece el mismo que el del Diónysos; esto es cuanto de momento nos atrevemos a decir de él.

Puestos juntos los tres fragmentos, el conjunto mide 40 cm. de longitud y comprende la peana y el cuerpo del niño, desde la cabeza hasta debajo de las rodillas. Faltan un trozo en la unión de las dos mitades del brazo izquierdo, gran parte del ala derecha, las pantorrillas y los pies con la zona correspondiente del plinto.

Eros se encuentra acostado en una roca sobre una piel de felino poco más que abocetada. Con los ojos cerrados y la boca entreabierta, la cabeza del niño reposa en la mano derecha, que tiene puesta sobre el hombro izquierdo. El ala derecha, hoy rota y en parte perdida, asomaba por encima del hombro; la izquierda, labrada sin detalles de las plumas, se introduce por debajo del flanco. El descuido en el trabajo de esta ala indica que el escultor contaba con que la estatua no se viese por la espalda, sino sólo de frente. El brazo izquierdo está extendido a lo largo del cuerpo, junto a una diminuta aljaba, cuya bandolera pasa por encima del antebrazo; parece como si junto a las piernas se encontrase el arco. La mano izquierda coge sin fuerza un manojito de espigas y

36. G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* III, 2, Berlín 1956, p. 254, n.º 29 (141), lám. 118.

adormideras. La pierna derecha estaba extendida sobre la izquierda y ésta doblada hacia atrás por la rodilla.

La figurita es uno de los muchos trasuntos de un original helenístico que representaba a Eros dormido en la roca donde se había posado para tomarse un respiro en uno de sus largos vuelos. El sueño le había sorprendido, pues, inadvertidamente, como a los niños cuando «se caen de sueño». De Rodas, según parece, procede una versión en bronce, conservada en el Metropolitano de Nueva York, de una calidad tan estupenda, que no faltan quienes la consideren como el verdadero original.³⁷ En todo caso, éste fue popularísimo durante el resto de la Antigüedad y sometido a innumerables variaciones, y a simbolismos distintos según las figuras se destinasen a un cementerio, a una fuente o a otro lugar.³⁸ Para evitar el hiriente contraste entre el tierno cuerpo del niño y la áspera superficie de la roca, los escultores solían intercalar entre ambos un manto o una piel de león, aunque en la práctica de sus vuelos Eros hubiese de encontrar en estas prendas un estorbo más que una comodidad.

El estilo y el espíritu del original, tal y como sus versiones permiten entreverlo, apuntan al Helenismo Medio y a territorio asiático, quizá al círculo del Niño de la Oca, de Boethos, y del grupo de Eros y Psique, con quienes Schefold y Lippold lo relacionan.³⁹ Estas versiones difieren desde un tipo muy infantil, gordezuelo, de gusto muy barroco, a otro «longuilíneo» que llega hasta la adolescencia.⁴⁰ A este último, representado por el n.º 106 de los Uffizi (Lám. XXIV, 9), se aproxima mucho el hallado en Cabra, pese a las ligeras variantes de sus atributos.

Las estatuas de Eros dormido debieron de ser también muy abundantes en la España romana, pues sólo de Elche tenemos dos versiones, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.⁴¹ En otra del Museo de Elvas⁴² figuran las adormideras como

37. G. M. A. Richter, *AJA* 47 (1943) 365 ss., figs. 1-7; Idem, *Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection*, 1953, 123 s., lám. 102; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, rev. ed., New York 1961, figs. 616-618.

38. M. Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, París 1911, 342.

39. G. Lippold, *op. cit.*, pág. 364, n.º 107.

40. G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture*, I, Roma 1958, p. 141.

41. A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y de Portugal*, Madrid 1949, 112 ss., láms. 87-88, n.º 111-112.

42. Leite de Vasconcelos, *Religioses da Lusitania* III, 386, fig. 167.

atributo del dios, lo que apunta al simbolismo funerario de ambas. No hay que descartar, por tanto, que el emplazamiento original del ejemplar de Cabra se encontrase en la inmediata necrópolis. Su fecha, como la del Diónysos, parece corresponder al siglo II de la Era.

Fragmentos de una taza de caliza (Lám. XXVI, 14).

Varios fragmentos de una taza de piedra caliza —un *labrum*— aparecieron esparcidos por la zona excavada, y aún existe la posibilidad de que aparezcan todos en la excavación del resto de la casa. Es un recipiente tallado en una sola pieza, liso por dentro, y decorado por el exterior con motivos geométricos y vegetales estilizados. Junto al borde denticulado corren una pareja de molduras sogueadas y otra en zig-zag, a juego con el filo de dientes que limita el resto de la decoración. El elemento básico de ésta consiste en un disco, de molduras concéntricas, rodeado de hojas, formando una especie de gran flor estilizada. El sogueado, el motivo discoidal y el estilo general de esta pieza, nos hace recordar la gran taza marmórea de la fuente central del Patio de los Naranjos, en la Catedral de Sevilla.⁴³ Como ella, debe ser obra del Bajo Imperio, aunque la de Cabra parece algo más antigua: su estilo lineal, caligráfico, podría ser resultado de las tendencias artísticas patentes en algunos relieves de la primera mitad del siglo III, como el sarcófago de San Lorenzo.⁴⁴

Fragmento de una lápida (Lám. XXVI, 13).

Junto a una choza de junco, próxima a la casa, apareció el fragmento de una lápida de mármol, probablemente funeraria, en la que se lee

D
TINVAN
INE. DISP
PRECOR

43. José Gestoso, *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla 1889, tomo I, pág. 51 y ss.; A. Blanco, «La Sevilla romana», *Historia del urbanismo sevillano*, Sevilla 1972, pág. 19 y 20, lám. X.

44. A. García y Bellido, *Arte romano*, Madrid 1955, pág. 491, fig. 976 y 977.

que podría corresponder a *D(iis Manibus Sacrum Con)tinuan ... (Des)ine disp... (Sit) precor*, de una inscripción en verso que tiene muchas correspondencias, v. gr. en hexámetros: *Sitque precor meritis qui nostra parent tibi dona* (CLE, ed. Bücheler 467, 7), y en elegíacos: *Sis precor infernis minus inuidiosa sub umbris* (Id. 1033, 7); *Sit precor et super hoc sit tibi terra leuis* (Id. 1088, 7); *Sed forti precor hoc usque feras animo* (Id. 1285, 2); *Felix terra, precor, leuiter super ossa residas* (Id. 1121, 1).

El fragmento mide doce centímetros de alto, por once de ancho.

CONCLUSIÓN.

Nos hallamos, pues, ante las ruinas de una gran casa del Bajo Imperio, de la que es prematuro afirmar que no aloja un mitreo en alguna de sus dependencias, por las razones expuestas, aunque tampoco se pueda decir lo contrario. Ulteriores campañas de excavación darán respuesta a las incógnitas que ahora quedan planteadas. Es difícil precisar la fecha de su edificación; quizá se levantó a fines del siglo III, o no mucho antes (también aquí hemos de esperar los datos que nos proporcione una excavación en profundidad); sí es más seguro que, a juzgar sobre todo por los hallazgos numismáticos, el incendio aconteciese a fines del siglo IV o principios de la centuria siguiente.

Sin duda que las futuras campañas nos ilustrarán también sobre la finalidad de la vivienda; puede tratarse de una casa particular sin más —una *villa*—; pero si en efecto tuvo un mitreo, debemos pensar que fue local de un *colegium* o lugar de residencia de soldados, ya que un mitreo nunca se halla en la casa de un ciudadano común.