

EL MOSAICO ITALICENSE DE HYLAS

Irene Mañas Romero

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma-CSIC

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis iconográfico del mosaico de Hylas de Itálica (Santiponce, Sevilla), hoy en el Museo Arqueológico de Sevilla. Mediante la comparación con otras imágenes del mito procedentes del campo de la pintura y del mosaico, se trata de ilustrar el nacimiento y la transmisión de esta imagen, así como de entender su significado en el contexto doméstico de la llamada Casa de Hylas.

Riassunto

Presentiamo in questa sede un'analisi iconografica del mosaico di Hylas di Itálica (Santiponce, Sevilla) oggi al Museo Arqueológico de Sevilla. Attraverso la comparazione con altre immagini del mito in mosaico e pittura, si intende di stabilire la genesi e la trasmissione di quest'immagine, e di capire il suo significato nel contesto domestico della cosiddetta Casa di Hylas.

En 1927 Andrés Parladé acomete las primeras excavaciones en el recién adquirido olivar de Vázquez, dentro del perímetro amurallado de la ciudad de Itálica (Santiponce, Sevilla)¹, donde comienza la localización y documentación de diversas estructuras domésticas. En la memoria de las excavaciones llevadas a cabo entre los años 1927 y 1928, el conde de Aguiar narra el hallazgo de dos calles perpendiculares y el inicio de la excavación de una casa, que denominará, en el informe del año siguiente, Casa IV. En ella aparecen varios mosaicos entre los que destaca un mosaico figurado (*fig. 1*) que describe así²

... un suelo de mosaicos, muy interesante (...) entre orlas riquísimas aparece una cartela o centro, en colores varios, representando un dios de la mitología; al principio creímos que se trataba de un Neptuno, rodeado de tres sirenas, esta creencia vino de que estas figuras aparecían sobre un plano



Fig. 1. Mosaico del rapto de Hylas de Itálica. Museo Arqueológico de Sevilla (foto: Irene Mañas)

* Este trabajo forma parte de la tesis "Mosaicos de Itálica" que elaboramos bajo la dirección del profesor D. José María Luzón Nogué (UCM) y de la doctora Dña. Guadalupe López Monteagudo (CSIC), y para cuya realización disfrutamos durante los años 2002 y 2003 de una beca predoctoral en la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC). Querriamos agradecer a los profesores Dña. Pilar León Alonso y

D. Rafael Hidalgo su gentileza al habernos ofrecido publicar este pequeño artículo en la revista *Romula*

1. J. M. Luzón Nogué, *Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*.

2. A. Parladé, *Excavaciones en Itálica. Campañas de 1925 a 1932*. Junta Superior del Tesoro Artístico, 127, 1934, 7-8.

de vidrios de colores azul, verde y blanco, que creíamos fuera el mar; luego, mejor estudiado y siguiendo la opinión autorizada de doctos profesores, creemos ver al dios Nereo rodeado de sus tres hijas, las Nereidas, en presencia de Heracles, y por fondo un bosque, al parecer, de árboles; las figuras tienen, aproximadamente unos 80 centímetros de altura y están hechas a todo color; sin embargo, lo considero algo decadente ...

Será Antonio García y Bellido quien en su obra sobre la ciudad de Itálica corrija esta atribución del tema a Nereo e identifique la representación mitológica con el rapto de Hylas³. Algunos años más tarde, este ejemplar será tratado por Antonio Blanco en su libro sobre los mosaicos de Itálica⁴. El mosaico, a modo de emblema, decoraba el centro de un gran tapiz con una composición de meandros de esvásticas (fig. 2), aún *in situ* en el Conjunto Arqueológico de Itálica. Sin embargo, y con objeto de practicarle una restauración, el cuadro central fue transportado en 1962 al Museo Arqueológico de Sevilla, donde aún hoy puede contemplarse.

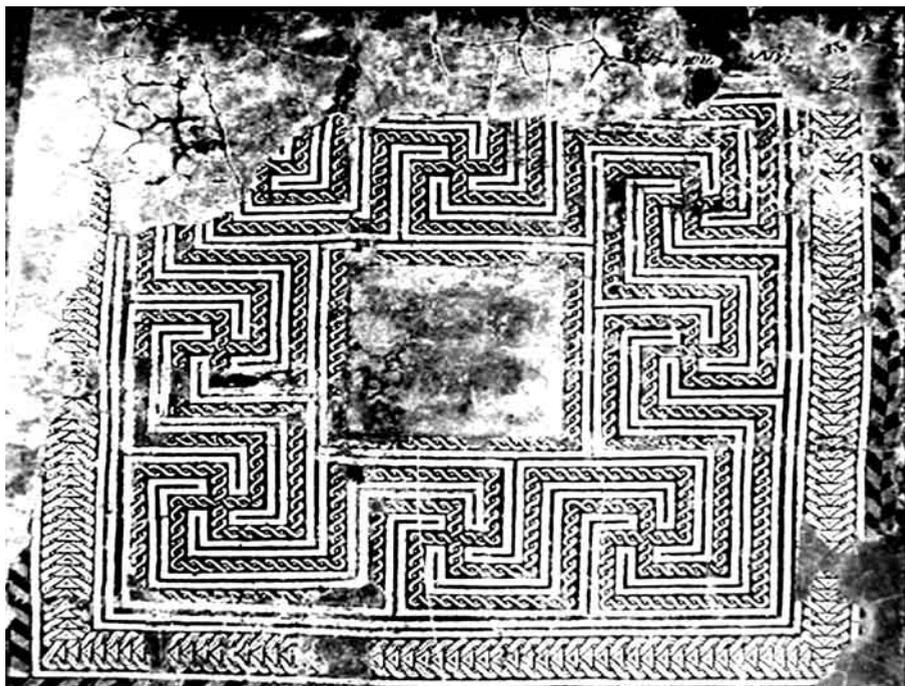


Fig.2. Mosaico con esvásticas en la Casa de Hylas (foto: José María luzón)

3. A. García y Bellido, *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid, 1961, 132.

4. A. Blanco Freijeiro, *Mosaicos Romanos de Itálica* (I), Madrid, 1978, 30-31, lams. 17-18.

El mosaico resulta sumamente interesante en su composición y constituye un ejemplar único dentro de la producción musiva italicense que hasta nosotros ha llegado, pero también se destaca dentro del conjunto de los mosaicos del imperio romano con representaciones del tema del rapto de Hylas, pues presenta algunas características particulares tanto en su aspecto como en la naturaleza de las fuentes que revela. El objetivo de este artículo es examinar la composición del mosaico italicense de Hylas, analizando en primer lugar otros tipos iconográficos conservados y observar la recepción de esta imagen mitológica en el contexto doméstico de la llamada Casa de Hylas de Itálica.

El tema del rapto de Hylas es motivo literario desde el s.V a.C⁵, aunque es a partir del periodo helenístico cuando adquiere una mayor popularidad, gracias al idilio XIII de Teócrito, y al pasaje de *Las Argonauticas* de Apolonio Rodio (I, 1171-1357)⁶. A pesar de las diferencias en el tratamiento del mito entre las dos versiones, en ambas se narra cómo Hylas, participante en la expedición de los Argonautas y joven compañero de Heracles, marcha en la noche en busca de una fuente donde recoger agua. Enamoradas súbitamente, las ninfas que moraban en la fuente le apresan, sumergiéndole en las aguas. Heracles, turbado por la tardanza del joven, emprende su infructuosa búsqueda.

Las primeras representaciones artísticas identificadas con seguridad no pertenecen sin embargo a fechas tan tempranas⁷. El tema es desconocido, por ejemplo, en la cerámica de figuras negras y rojas. Su aparición en el registro arqueológico data solamente de la primera fase de la pintura imperial en Pompeya, aunque con seguridad existieron anteriormente otros modelos pictóricos y escultóricos, como sugiere el texto de Petronio (*Satiricon* 83), en el que se describe una pintura del griego Apeles en la que aparece la escena del rapto de Hylas⁸. A partir de este momento, con un especial florecer en época flavia, existe una intensa difusión artística del tema de Hylas. Igualmente se produce su reaparición en el registro literario, como denota el tratamiento en Ovidio (*Ars Amandi* 2, 110) Valerio Flaco (*Arg.* 3 481-740) Estacio (*Silvas* I, 2, 199; I, 5,

5. *Paulys Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Siebzehnter Halbband, Stuttgart 1914, col 110-116.

6. Sobre la discusión acerca de las cronologías de ambos autores *vid.* Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*. Tome I, Chants I-II. Texte établi e commenté par F. Vian et traduit par Émile Delage, Paris 1974, 39-40.

7. Se conservan algunas representaciones sobre diversos soportes consideradas dudosas *vid.* R. Ling "Hylas in Pompeian Art" *MEFRA* 91, 1979, t.2, 808; J.H. Oakley "Hylas" en *LMC* V, 574-579, recoge 9 representaciones

consideradas inciertas o como atribuciones incorrectas. En este artículo se cuentan 37 representaciones seguras de Hylas, en pinturas, mosaicos, monedas, relieves y orfebrería. A éstos deben añadirse los mosaicos descubiertos con posterioridad a la edición del texto, el mosaico parietal del Quirinal (*vid.* nota 13) y el emblema de Tor Bella Monaca (*vid.* nota 25).

8. El texto podría referirse a un original perdido o también ser una invención literaria de Petronio. En cualquier caso, la existencia de arquetipos helenísticos con este tema parece hoy ser una evidencia. *vid.* Ling *op. cit.* (n. 7) 796.

20; II, 1, 111; III, 4, 40) o Marcial (*Epigr.* 5, 48, 5; 6, 68, 8; 7, 15, 2; 9, 65, 14; 10, 4, 3) Prácticamente de forma contemporánea el tema aparece en los mosaicos, donde encontrará un importante eco que se prolongará hasta el s. V. Es importante destacar que todas las apariciones de Hylas en el arte romano están en relación con el rapto, sea en representaciones del mismo, o en una escena en la que se evoca la vida de Hylas ya entre las ninfas⁹.

Las representaciones musivas

El tema del rapto de Hylas aparece de forma segura en once ejemplares musivos¹⁰, distribuidos en un arco cronológico amplio, que abarca desde el primer imperio hasta el siglo V¹¹. Existen entre ellos un amplio número de variantes, como es frecuente en las representaciones de episodios mitológicos en mosaicos¹², no sólo por su difusión en el espacio y en el tiempo, sino porque con seguridad circularon contemporáneamente diferentes modelos famosos que dieron origen a renombradas variantes, que a su vez se convirtieron en prototipos y dando lugar a nuevas copias. Aun ateniéndonos a esta variedad, podemos contemplar que algunos ejemplares en mosaico muestran entre ellos un grado de vinculación iconográfica y coherencia compositiva que permite intuir que pertenecieron a tradiciones iconográficas consolidadas y difundidas.

9. Un retrato de la vida de Hylas entre las ninfas se ha conservado en el mosaico de L'Ermitage de Leningrado, procedente de la Via Appia, S. Korsunskaja "Mosaik mit Hyllasdarstellung" *Röm. Mitt.* 45, 1930, 166-171. También conocemos una pintura parietal con el mismo tema procedente de la tumba de los Nasones en la Via Flaminia, a través de un dibujo. P.S. Bartoli, G.P. Bellori *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni*, Roma 1680, lam. 7.

10. J. Lancha, "L'iconographie d'Hylas dans les mosaïques romaines" en *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico (Ravenna 1980)*, Rávena 1983, 381-392, en el que propone que la difusión del motivo en mosaico se debe a su carácter simbólico y a la asociación de las imágenes de Hylas con otros temas mitológicos también con sentido escatológico, *Cfr.* S. Muth, *Erleben von Raum, Leben im Raum*. Verlag Archaeologie und Geschichte, bd. 10. 1998, *id.*, "Hylas oder Der ergriffene Mann: Zur Eigenständigkeit der Mythenrezeption in der Bilderkunst" en F. De Angelis und S. Muth, *Im Spiegel des Mythos. Bildwelt und Lebenswelt*. Symposium, Roma 19-20 Febrero 1998. Roma 1999, pp. 109-129, en ambos se profundiza en la lectura iconológica del mito. Según Muth, el mito de

Hylas es elegido en el arte romano como símbolo del atractivo erótico del hombre, asimilable al propietario de la *domus*. Esencial es también el artículo de Ling (*op. cit.* nota 7) sobre la difusión del motivo en las pinturas parietales pompeyanas, en el que establece varios tipos iconográficos muy útiles para nosotros.

11. Se ha conservado además un intarsio tardío de la basílica de Junio Basso, iconográficamente muy semejante a los mosaicos, G. Becatti, *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina*. Roma, 1969, 196, pl. XLVI (3). No consideramos el mosaico de Leningrado por tratarse de otra escena (nota 9) ni el de Cartago (J.W. Salomonson, *La mosaïque aux chevaux de l'Antiquarium de Carthage. Archaeologische Studien van het Nederlands Historisch Instituut Rome I*, 1965, 112, fig. 61), por su estado extremadamente fragmentario. También dudosas son otras representaciones como el mosaico de Nápoles (Napoli, Mus. Naz. 9984. *LMC* "Hylas" 44), de Salamina (Chipre) (*LMC* "Hylas" 45), o de Seleucia (Pamphilia) (*LMC* "Hylas" 46).

12. Ver en este sentido el magnífico artículo de F. Ghedini, "Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica. Iconografia e iconologia" *AISCOM* 1997, 687-704.



Fig. 3. Mosaico del rapto de Hylas de Djemila (Argelia) Museo de Djemila (Blanchard-Lemée, op. cit. nota 14, pl. XLIII)

La primera de estas tradiciones aparece reflejada en dos mosaicos, uno en estado fragmentario en un complejo arquitectónico en el Quirinal¹³ en Roma y otro en Djemila (Argelia)¹⁴ (fig. 3) En ellos, Hylas, aun en tierra, aparece representado frontalmente, intentando un movimiento hacia la derecha, mientras es apresado por tres ninfas, una a cada uno de sus lados y otra tras él. La composición debe de tener su origen en la pintura helenística, y se copió también en las paredes pompeyanas según podemos ver (Pompeya IX, 7, 16, tercer estilo; Pompeya I, 7, 19, cuarto estilo)¹⁵. El grupo figurativo aparece en la primera de ellas reducido a su mínima expresión, subordinado a la representación de un gran paisaje. En la representación del cuarto estilo se presenta un grupo de

13. M. De Vos, *Dionysus, Hylas e Isis sui monti di Roma. Tre monumenti con decorazione parietale in Roma antica (Palatino, Quirinale, Oppio)* a cura di Arnold de Vos, Roma 1997.

14. M. Blanchard-Lemée, *Maisons à mosaïques du*

quartier central de Djemila (Cuicul), Paris 1975, 172-173, pl. XLIII.

15. Corresponde al primer grupo iconográfico establecido para la pintura por Ling, *op. cit.* (nota 7), 788, que se hace derivar de originales helenísticos.

idéntica composición, pero en el que las figuras se adueñan del espacio del cuadro sobre el paisaje.

La segunda tradición de representación reproduce el momento inmediatamente previo a la caída de Hylas al agua. Constituye cuantitativamente la más importante, por el número de imágenes que han llegado a nuestros días, pero también cualitativamente, por cuanto parece exclusiva del mosaico, constituyendo la adaptación del episodio a su propio lenguaje figurativo. En ella se percibe la introducción de algunas innovaciones relativas a la estructura y al diseño de la composición, que confieren cierta uniformidad a las representaciones, aunque con un importante número de variantes internas, como puede verse por ejemplo comparando los mosaicos de Volubilis (Marruecos) (fig. 4)¹⁶ y Saint Colombe (Francia) (fig. 5)¹⁷. Esta uniformidad es visible sobre todo en la búsqueda de la



Fig. 4. Mosaico del rapto de Hylas de Volubilis (Marruecos) (Thouvenot, op. cit. nota 16, pl. XVIII)

16. R. Thouvenot, *Maisons de Volubilis : le palais dite de Gordien et la Maison de la mosaïque de Vénus. Publications du Service des Antiquités du Maroc XII*,

1958, 63-73, pl. XVIII.

17. J. Lancha, *Mosaïques géométriques. Les ateliers de Vienne (Isère)*, Paris 1977, 123, fig. 64.

simetría en la composición del grupo. Hylas ocupa siempre la posición central en el cuadro, flanqueado exclusivamente por dos ninfas, frente a las tres del texto de Teócrito y que aparecen en las pinturas, o la única de la narración de Apolonio. Las ninfas aparecen representadas en diferentes posiciones, de pie o sentadas, de frente, de perfil o de espaldas y coinciden en pocas ocasiones, por ejemplo en los casos de la ninfa del lado derecho de Hylas en los mosaicos de Amphipolis (Grecia)¹⁸ y La Bañeza (León, España)¹⁹. El episodio permitía muchas variantes en este aspecto, probablemente dependiendo también del espacio con que se contara en el mosaico, o de los modelos que el artesano tuviera a su alcance.



Fig.5. Mosaico del rapto de Hylas de Saint Colombe (Francia). Museo de Grenoble [Lancha, op. cit. nota 17, fig. 64]

18. P. Aubert, "Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1975" *BCH* 100, 591, fig. 233.

19. J. M. Blázquez, "Mosaicos romanos del bajo imperio" *AEA* 50-51, 1977-1978, 269-275. figs 1 y 2.

El elemento más novedoso lo constituye sin embargo la introducción en el mosaico de una nueva posición corporal para el joven héroe²⁰. La postura, aunque tenía una larga tradición en relieves y esculturas como modo de representación de varios personajes, no parece haberse utilizado previamente sobre ningún soporte para Hylas. Éste, sin embargo, empezará a ser representado casi de forma fosilizada en los mosaicos, con una rodilla totalmente doblada, que apoya aún sobre una roca, mientras que la otra pierna, estirada, aparece ya sobre el agua, como anticipando el momento de la caída que constituye el final del episodio. El esquema llegó a constituirse en mosaico en el rasgo iconográfico que por sí mismo diferenciaba al joven. Tanto, que en el mosaico de Henchir-Thina (Túnez)²¹, la escena se reduce a su mínima expresión por la falta de espacio a la que obliga la trama geométrica del tapiz, y el episodio llega a evocarse sólo mediante la figura de Hylas, que es reconocible al espectador apareciendo solo, sin ninfas, caracterizado con jarra y lanza y en esta posición. En el ejemplo más tardío y compositivamente distinto de Carranque²², esta característica es interpretada por el artesano, que representa a Hylas en esta misma postura pero mostrándonoslo completamente de perfil.

La introducción de este rasgo en la representación de Hylas, que confiere a la escena del rapto un mayor dramatismo, podría estar en el proceso de contaminación que se produce en el mosaico imperial entre las iconografías de Hylas y de Ganímedes²³ “*el más bello de los mortales*” (Iliada XX, 231, 265). Ambas figuras presentan semejanzas en la mitología greco-romana²⁴. Ambos son jóvenes y hermosos, hombres que suscitan una pasión entre los personajes de la esfera divina, frente a la gran cantidad de mujeres que en las narraciones mitológicas son objeto de este mismo deseo. Los dos sufren un rapto, producido por el arrebato amoroso de Zeus en un caso, de las ninfas en otro. Sus representaciones presentan, en la plástica romana, coincidencias iconográficas importantes, por lo que pensamos que probablemente se recurrió a esquemas semejantes en su representación.

Existen sin embargo otras representaciones de las que sólo se nos han conservado ejemplares aislados en mosaico y que testimonian la multiplicidad de soluciones iconográficas al alcance de la *commitenza*. El emblema de Tor Bella

20. También utilizada después en el hermosísimo intarsio de la basílica de Junio Basso (*vid.* nota 12)

21. P. Glaucker en *Catalogue des musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musée Alaoui*, suppl. I, 1910, pl. 18,2.

22. J. Arce, “El mosaico de las metamorfosis de Carranque (Toledo)” *MM* 27, 1986, pp. 365-375.

23. Esta idea fue anotada por Lancha, *op. cit.* (nota 10),

385. Para el mito de Ganímedes y sus representaciones plásticas, H. Sichtermann, *Ganymed. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*. Mann 1953.

24. También existe cierta coincidencia con la representaciones en mosaico de Narciso, como señala S. von Gozenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz. Monographien zur Ur und Frühgeschichte der Schweiz*. XIII, 1961, 190.



Fig.6. Mosaico del rapto de Hylas de Tor Bella Monaca. Museo Nazionale Romano (Roma, Italia) (foto: Irene Mañas)

Monaca (Roma), actualmente en el Museo Nazionale Romano en su sede del Palazzo Massimo alle Terme (fig. 6)²⁵, presenta una composición muy dinámica con Hylas agachado, a punto de caer al agua. El héroe es apresado por una sola ninfa mientras otras tres son testigos de la escena. La ninfa, sumergida hasta la

25. No nos consta una publicación en detalle de este mosaico. Un pequeño resumen resumen de una ponencia de W. M. Widrig en "The 88th General Meeting of the Archeological Insitute of America" que tenía por tema este emblema, en *AJA* 91, 1987, 314-

315. Apareció en la habitación de una villa suburbana de Roma en la Via Gabinia, fechada estratigráficamente durante los primeros años del periodo augusteo, pero la elaboración del mosaico pudo ser anterior.

cintura, tira con su brazo derecho del codo del joven. Este cuadro presenta también una clara vinculación con modelos de origen pictórico, como se observa por ejemplo en el efecto de profundidad que trata de darse por medio del uso de varios planos, sugeridos mediante la disposición en alturas de las figuras que observan la escena, o en la rica ambientación del espacio.

Otro ejemplar singular es el de Constantina (Argelia)²⁶, único mosaico en el que Hylas aparece huyendo, en rápida carrera hacia la izquierda, perseguido por una ninfa, mientras al otro lado una segunda, recostada, observa la escena. Este mosaico bien pudiera estar reproduciendo esquemas iconográficos conocidos, procedentes del ámbito del relieve, si tenemos en cuenta su semejanza con algunos relieves en estuco conservados en Pompeya²⁷ y que incorporan esta actitud de Hylas corriendo, con una ninfa persiguiéndolo y otras recostadas a modo de dioses fluviales, como espectadoras, todo ello en composiciones sin profundidad, con poca conexión entre las figuras y una notable ausencia de detalles paisajísticos que caractericen la escena.

El mosaico italicense de Hylas

El italicense adopta, al igual que estos dos últimos, soluciones iconográficas que constituyen casos particulares dentro de la representación del episodio en mosaico. El ejemplar que tratamos presenta una concepción muy dramática del episodio, en la que se evoca toda la narración mitológica a través de la representación de sus dos momentos esenciales sobre un fondo unificado. A la izquierda del mosaico aparecen el grupo de las ninfas e Hylas, representados en el momento inmediatamente anterior a su desaparición en el agua, cuando el joven es sorprendido. Hylas aparece desnudo, sólo con una clámide y portando en su mano izquierda una lanza, mientras que con la derecha sostiene la pequeña ánfora que se vuelca ya anticipando dramáticamente la caída. Al otro lado de la escena se hace referencia al momento posterior a la desaparición de Hylas, pues se retrata al alarmado Heracles que desesperado busca a Hylas en el bosque. La imagen parece recordar el texto del idilio XIII de Teócrito²⁸.

... Y el rubio Hilas se fue a buscar el agua de la cena, para el propio Heracles y el inflexible Telamón; estos dos eran amigos y siempre comían en la misma mesa. Hilas llevaba una vasija de bronce. Pronto descubrió una fuente en un

26. P. A. Février, *Art de l'Algérie antique*, París 1971, pl. LXXXVIII.

27. Ling, *op. cit* (nota 7), 780-781, ns. 6, 7 (pl. 5), 8 (pl.

6), 9, 10, 11 (pl. 7).

28. Teócrito, *Idilios*. Edición de Antonio González Laso, Madrid 1973.

lugar bajo. A su alrededor, los juncos crecían abundantes, así como la oscura celidonia, el verde adianto, el apio florido y la grama de tallo rastrero. En medio del agua, las Ninfas disponían un coro, las Ninfas inaccesibles al sueño, deidades temibles para los campesinos: Eunice, Malis y Niquea, cuya mirada refleja la primavera. Y he aquí que el mancebo acercó al agua el cumplido cántaro, dándose prisa para meterlo en ella; y aquellas se cogieron todas a su mano. Las tres sintieron que su tierno corazón saltaba de amor por el niño argivo. Y él cayó al agua oscura, de golpe (...) Las Ninfas, teniendo en sus rodillas al mancebo, sumido en lágrimas, le consolaban con tiernas palabras. Por su parte, el hijo de Anfitrión, preocupado por el niño, había salido, empuñando el arco curvado al modo escita, y la maza, que siempre llevaba en la mano derecha. Tres veces llamó a Hylas, gritando todo lo que le consintió su profunda garganta: tres veces respondió el niño, pero su voz llegó apagada desde el fondo del agua, y así, a pesar de que estaba muy cerca, parecía hallarse distante (...) Heracles se agitaba entre los espinos inextricables, añorando a su niño, y recorría ampliamente aquellos parajes. ¡Infelices los que aman! ¡Cuánto sufrió vagando por montes y espesuras! La empresa de Jasón quedaba toda en último lugar (...) con toda la rapidez que sus pies le permitían, marchaba enloquecido, porque un terrible dios dentro de él le desgarraba...

El análisis de la composición del cuadro resulta interesante. Su ambientación tiene claramente un origen pictórico. El fondo busca reproducir la penumbra que rodea la escena mitológica: Los tonos oscuros evocan la oscuridad en la que se desarrolla el mito, en un bosque nocturno. El agua de la fuente donde moran las ninfas es delicadamente sugerida mediante un teselado de colores azul y verde. El detalle de los árboles desprovistos de sus hojas, sólo con el ramaje desnudo, es la manifestación de la naturaleza de que un evento tenebroso y mágico va a suceder²⁹.

Frente a la distribución que hemos observado en la mayoría de los ejemplares en mosaico, en los que se tiende a crear grupos que buscan la simetría, con Hylas en posición central y las ninfas flanqueando sus costados, en este pseudo emblema italicense la figura del joven aparece descentrada, desplazada hacia la izquierda, donde parecen amontonarse las tres ninfas. Dos de ellas reposan sobre el suelo, recostadas, una de frente y otra de espaldas, mientras que la tercera aparece en una posición intermedia, sumergida en el agua hasta la cintura. La

29. Una manifestación del reflejo de lo mágico en la naturaleza puede hallarse también en el texto de Teócrito, S. Amigues "De la botanique: La poésie dans

les Idylles de Téocrite" *Études de botanique antique*" *Mémoires de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres* 25. París 2002, 363-379.

representación de las tres ninfas debió de considerarse importante en el cuadro italicense, pese a la evidente falta de espacio, que hace que las figuras se constriñan en el lado izquierdo del panel. Esta misma disposición de las ninfas en el extremo izquierdo del cuadro se halla ya en dos pinturas pompeyanas, Pompeya VI 13,19 (Casa de *Sextus Pompeius Axiochus*, pared sur, estancia h, tercer estilo tardío) (fig. 7) y Pompeya VII 4, 62 (Casa delle Forme di Creta, habitación b, cuarto estilo) (fig. 8). Éstas constituyen el segundo tipo iconográfico determinado por Ling para la representación del episodio en la pintura pompeyana y que él hace derivar de un grupo iconográfico que a su vez copia un original helenístico perdido³⁰.

Aunque el grupo italicense difiera de estas representaciones pompeyanas, en las que dos de las tres ninfas están de pie, dos elementos relacionan el mosaico con la misma tradición que siguen las decoraciones vesubianas. En primer lugar, la importancia que se concede a que sean tres las ninfas que aparecen, a pesar de la evidente falta de espacio que existe en el cuadro. En segundo lugar, la posición de la ninfa que se halla entre las otras dos y que aparece sumergida en el agua hasta la cintura, sujetando a Hylas de la rodilla, hace evidente la originaria dependencia de prototipos semejantes³¹. Ningún otro mosaico de los existentes presenta paralelismos en este sentido.

El otro componente del grupo, Hylas, no sigue en Itálica el esquema de las pinturas anteriormente citadas. En la ciudad vesubiana, el joven, al que atrapan desde la izquierda, trata de huir hacia la derecha, en un gesto coherente con la posición de las ninfas en la representación. En el caso de Itálica se ha utilizado la posición más común en la tradición iconográfica del episodio en mosaico, incluso puede verse su asombrosa semejanza con la figura del Hylas de Saint Colombe (fig. 4). En nuestra opinión, existen indicios para pensar que esta postura no correspondería al arquetipo de la imagen sino que podría constituir una adaptación a la composición en un momento posterior en la cadena de transmisión del motivo. Estos indicios son principalmente de orden compositivo. A simple vista se advierte la incongruencia de la postura de Hylas, su imposible equilibrio con respecto al grupo de las ninfas. Una ulterior comparación con las imágenes vistas anteriormente sirve además para hacer notar que en el mosaico italicense aparece invertido el esquema usual en las representaciones, en las que la pierna estirada se sitúa ya sobre el agua, mientras que con la doblada

30. Ling, *op. cit* (nota 7), 790. Sabemos que la pintura parietal romana copió en muchas ocasiones pinturas helenísticas. En el caso de Pompeya podemos citar varias excelentes representaciones que probablemente deriven de composiciones helenísticas. Por citar sólo el ejemplo clásico de Aquiles, *vid.* Aquiles entregando a

Briseida en la Casa del Poeta Trágico (Pompeya VI, 8, 3), Aquiles y Agamenón y Aquiles en Sciros en la Casa de los Dioscuros (Pompeya VI, 9, 6-7).

31. En Pompeya VI 13,19, esta ninfa intermedia aparece sumergida; en Pompeya VII 4, 62, la misma figura está recostada, pero ambas siguen el mismo esquema.

se ejerce aún fuerza sobre un apoyo sólido, dándose aquí el caso contrario: En este cuadro se ha considerado necesaria la presencia de este apoyo sólido, que la tradición transmitía y que aquí adopta la forma de pequeño montículo, pero que ha sido situada bajo la pierna estirada. Por estas razones pensamos que esta figura podría considerarse un añadido al grupo, que no figuraba en la composición original, sino que debió de ser adaptada, en detrimento del equilibrio y la armonía de la composición, sin ser bien entendida por el artesano y en un momento posterior, probablemente por la popularidad que había alcanzado esta forma representación de Hylas en mosaico a partir del siglo II.

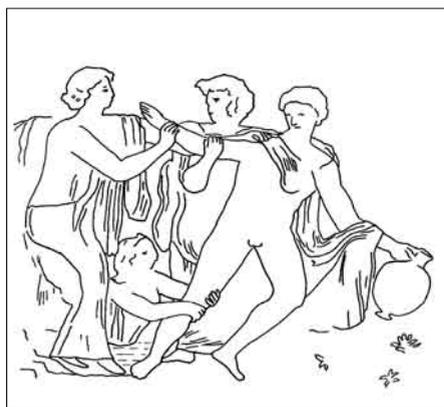


Fig.7. Pintura. Rapto de Hylas. Pompeya VI, 13, 19 (Ling, op. cit. nota 7, fig. 1)

La aparición de Heracles resulta el rasgo más excepcional del mosaico de Itálica frente al resto de las representaciones musivas del tema³². El héroe es retratado al lado derecho del cuadro, levantando su brazo derecho en un gesto de alarma, mientras que en el izquierdo porta la clava que lo caracteriza. Hay que notar que, a pesar de que el papel desempeñado por el personaje resulte esencial en las principales y más extensas fuentes literarias, tal y como hemos visto anteriormente en el texto de Teócrito, y como sucede igualmente en *Las Argonáuticas*, la tradición iconográfica romana, en pintura y mosaico, parece generalmente tender a independizar el episodio del rapto de la figura de Heracles.

La gran mayoría de las representaciones de Hylas, sobre cualquier soporte, están en relación exclusivamente con el rapto por las ninfas, que se convierte en motivo esencial del mito³³, quizá por analogía con otras imágenes de raptos de tema erótico, muy numerosas en el arte romano. Si bien es esta tendencia de representación del mito la que triunfó, según puede deducirse del número de imágenes conservadas, existió y se mantuvo a lo largo del tiempo otra tradición que parece ser minoritaria y que representó el episodio atendiendo más fielmente al sentido de la narración del episodio³⁴, con la figura de Heracles que busca al joven.

32. Si exceptuamos el mosaico de Carranque, en el que aparece su busto en un recuadro, *vid.* Arce, *op. cit.* (nota 22), taf. 69.

33. Muth, *op. cit.* (nota 10), 126-128, habla incluso de la "reinención" del mito al sufrir este proceso de selección de la imagen.



Fig.8. Pintura. Rapto de Hylas. Pompeya VII, 4, 62. Museo Nazionale di Napoli (Ling, op. cit. nota 7, pl. 3)

34. Ling, en su estudio sobre la representación de Hylas en las pinturas pompeyanas, plantea también la idea de esta corriente iconográfica, considerando aquellas en las que aparece Heracles, descendientes, en origen, de un prototipo escultórico o de sus derivados sobre otros soportes. Ling, *op. cit.* (nota 7) 793-794...*Once again we must postulate an iconographic tradition established at Rome or elsewhere which influenced*

the painters of the Herculaneum and Pompeii, and which was still alive in the following century. It is at least possible, to judge from the prominent position in the foreground plane allocated to Heracles in the Herculaneum painting, as well as in the Italic mosaic, that the tradition goes back to a relief sculpture, in which the figures would naturally be ranged side by side rather than disposed in depth.

Estas representaciones en las que aparece Heracles junto a la escena del rapto, unen en sí sobre un mismo fondo dos episodios que no se producen contemporáneamente sino que se suceden en el tiempo³⁵. Dentro de esta tendencia debe inscribirse el modelo que dió origen a nuestro mosaico. Así pues nos parece importante señalar que el mosaico italicense no constituye la creación de un artesano local sino que sigue una tradición de representación que, aunque minoritaria, tiene una importante continuidad y que, una vez más, encuentra paralelos en la pintura pompeyana, como puede verse en la presencia de Heracles en la pintura de la llamada Basílica de Herculano (hoy en el Museo Nazionale de Napoli, n. inv. 8864), en la que Heracles es retratado también a de pie la derecha de la imagen y llevándose una mano a la boca y quizá en la Casa delle Forme di Creta (Pompeya VII 4, 62) donde aparecería sentado y acompañado de Polifemo³⁶.

Curiosa es además la correspondencia exacta de la figura del Heracles de Itálica con una representación de Acteón en la Casa de *D. Octavius Quartius*, Pompeya II, 2, 2, portico i, pared oeste, cuarto estilo), (fig. 9) que parece indicar que ambas copian modelos de figuración que circulaban ya antes del 79 d.C en Pompeya³⁷.

Las conclusiones que pueden extraerse de este análisis de la composición son varias. En primer lugar, hay que notar que en el mosaico de Itálica pueden aún rastrearse modelos que mantenían una fuerte inspiración en una versión literaria del mito, frente a otros ejemplares en mosaico, como atestigua el hecho de que estén presentes Heracles y las ninfas en número de tres³⁸.

35. Se evoca la narración mitológica completa recurriendo a varias escenas de la historia que se sitúan sobre un fondo unificado. Sobre los métodos de narración en el arte helenístico y romano *vid.* P. H. Von Blanckenhagen, "Narration in Hellenistic and Roman Art" *AJA* 1957, LXVI, 77-83.

36. La figura de Heracles aparece también en representaciones posteriores en diversos soportes. *Ling op. cit.* (nota 7) ns. 26, 27, 12. Escultura: Coraza de Constantina (Argelia). Sarcófago del Palazzo Mattei (Roma). Mosaico: Itálica (Santiponce, Sevilla), Carranque (Toledo), aunque en este caso la figura no aparece integrada dentro de la misma escena, sino que su busto se presenta aislado en un recuadro (*vid.* nota 22).

37. Las implicaciones que puede conllevar el uso de un mismo esquema a la hora de representar una figura no nos son bien conocidas, ya que nuestro conocimiento del proceso de transmisión de las imágenes es escaso. Podría pensarse en el uso de esquemas-tipo, vacíos, que se utilizan indiferentemente a la hora de representar diferentes figuras quizá transmitidos en los cuadernos de modelos, y que podrían adaptarse a diferentes escenas a través de su caracterización como personajes de un cierto mito. De Vos, *op. cit.*

(nota 13) 86, propone también *l'esistenza di schemi compositivi tipo, vuoti: da riempire di significato dagli esecutori materiali, a seconda del tema richiesto da chi commissionava la raffigurazione*. Una idea semejante en C. Kondoleon, *Domestic and Divine. Roman mosaics in the house of Dionysos*. Ithaca 1994, 220 para explicar la composición del mosaico del triunfo de Dionisos en la entrada del triclinio. En cualquier caso, indica que la figura de Heracles en Itálica tiene también un modelo anterior, que también aparece en pintura.

38. Hoy no consideramos las imágenes como meras ilustraciones de los textos literarios, sino que pensamos que la representación iconográfica discurre por cauces autónomos, creándose las variantes por simplificación o enriquecimiento del esquema y no partiendo de la relectura de los textos. Sin embargo debe siempre valorarse el texto literario como fuente de inspiración de las imágenes. Un caso de análisis de transmisión iconográfica y relación con el texto literario en I. Baldassarre, "Piramo e Thisbe: dall' mito all' immagine" *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*. Table ronde organisée par L'École Française de Rome (Roma 10-11 Mayo 1979), Roma 1981, 337-351, en particular 344.



Fig.9. Pintura. Acteón devorado por un perro. Pompeya II, 2, 2 [Pompei. Pitture e mosaici III, Casa de D. Octavius Quartius, 83]

Desde el punto de vista iconográfico, puede destacarse que el mosaico de Itálica constituye un ejemplar de una tradición iconográfica de representación del rapto de Hylas, que podemos reconstruir a través de algunas variantes que han quedado en el registro arqueológico. El estudio de los paralelos formales

y compositivos hallados revela la vinculación del mosaico con un original pictórico, como indicó Antonio Blanco³⁹ o bien con otros mosaicos o modelos en “copy-books” inspirados en representaciones pictóricas. Estos paralelos se hallan en pintura parietal de los estilos tercero y cuarto pompeyano, cuyos modelos son probablemente pinturas helenísticas o sus derivados. De esta tradición debe de ser también heredera la composición italicense. Ahora bien, la figura de Hylas en Itálica aparece retratada en la posición típica del mosaico desde el s. II d.C y que no aparecía en representaciones anteriores del joven héroe. Por ello podría pensarse que esta figura se cambiase por otra anterior, constituyendo un añadido a una composición previa. Ésta pudo sumarse al cuadro en Itálica o estar ya presente en el esquema que copió el artesano de la ciudad bética. En este caso, se evidenciaría que la imagen, tal como hoy la contemplamos, fue creada recurriendo a diversas fuentes de la evolución iconográfica del mito. Nos encontraríamos así ante un ejemplo que ilustra el proceso de creación de imágenes en el mundo antiguo, puesto que las composiciones reproducen esquemas famosos, modificando los esquemas iconográficos originales.

El mosaico italicense de Hylas en el contexto doméstico

El mosaico de Hylas de Itálica pavimenta una estancia en la parte norte de la casa. Esta estancia no se abría directamente al *peristilum*, sino a un pequeño pasillo que a su vez comunica con el deambulatorio de éste, situado a un nivel más bajo. Al no haberse completado la excavación de la *domus*, no se conocen a ciencia cierta su planta ni su orientación. En los planos publicados por el conde de Aguiar y por D. Antonio García y Bellido⁴⁰, la mansión parecía orientada en sentido este-oeste, con un acceso sobre el *cardo* 1⁴¹, como el resto de las casas conocidas en Itálica, por lo que el mosaico parecía pavimentar una estancia en el peristilo de acceso a la casa (*fig. 10*).

Una reciente propuesta sugiere sin embargo que la casa pudiera orientarse en sentido norte-sur⁴², con un acceso principal desde el *decumano* V, dada la simetría respecto de este eje que parece deducirse de la parcialidad excavada de la casa, y de la mayor superficie de esta manzana frente a otras, quizá derivada de la relevancia de la calle en la trama viaria de la ampliación adrianea

39. Blanco, *op. cit.* (nota 4), 31.

40. A. Parladé, *op. cit.* (nota 2) plano A; García y Bellido, *op. cit.* (nota 3) fig. 28.

41. Adoptamos la denominación propuesta por L. Roldán, *Técnicas constructivas romanas en Itálica (Santiponce, Sevilla)* Madrid 1993, fig. 4.

42. A. Caballos Rufino, J.M. Marín Fatuarte, J.M. Rodríguez Hidalgo, *Itálica arqueológica*. Sevilla 1999. 82-83. En el proyecto del Colegio de S. Francisco de Paula, A. Grande León (coord) *Itálica virtual*, Sevilla 2001, 18 se crea un plano hipotético que reconstruye la planta de la casa según esta visión.

de Itálica⁴³. Pensamos además que existen otros argumentos que apoyarían esta visión de la *domus*, como los accesos al triclinio y la ubicación y tipología de otros mosaicos de la casa. En este sentido, los pavimentos nos informan de que existen dos grandes “salas de representación” (*Repräsentationsräume*), una pavimentada con un mosaico con esquema en U + T, propio de salas triclinares, y en mal estado de conservación, y otro con un cuadro central con cuatro bustos de las estaciones y un busto central báquico. Estas dos salas deberían situarse axialmente y en codo respectivamente con la entrada principal de la casa, si siguen el esquema regular en la casa romana imperial⁴⁴, constituyendo una el *triclinium* principal y otra una exedra u otro tipo de sala destinada a la recepción. Naturalmente, sólo la excavación y el detallado estudio de las estructuras podrán resolver esta cuestión y los problemas que a la vista de la planta se originan, pero algunos indicios, entre los que se suman los mosaicos, parecen sugerirnos una interpretación en este sentido.

Si esta hipótesis fuera correcta encontraríamos que el mosaico de Hylas pavimenta una estancia en uno de los peristilos laterales de la casa, relegados de la zona principal de circulación, alrededor de los cuales podrían organizarse las estancias de acceso más restringido de la casa, genéricamente llamadas *cubicula*⁴⁵. La existencia del pequeño pasillo (*procoethon*), tal como el que precede a la habitación con el mosaico de Hylas, es frecuente en la arquitectura doméstica

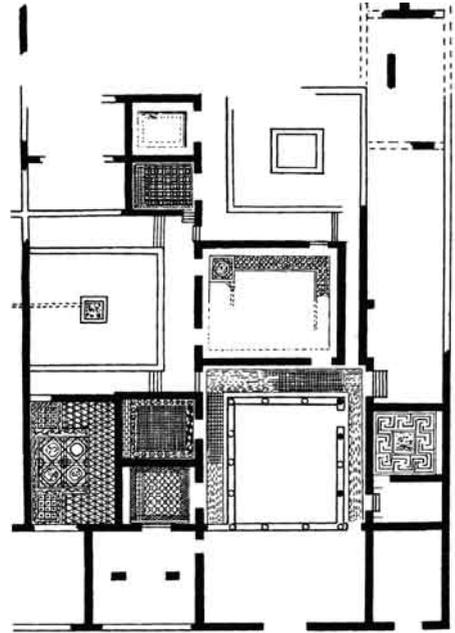


Fig. 10. Plano de la Casa de Hylas (García y Bellido, op. cit. nota 3, fig. 28)

43. La planta resultaría entonces semejante a la vecina “Segunda Casa” diseñada por D. Demetrio de los Ríos, vid. F. Fernández Gómez, *Las excavaciones de Itálica y D. Demetrio de los Ríos a través de sus escritos*. Córdoba 1998, lam. 30.

44. Las salas de representación en la casa de peristilo suelen situarse en el eje de la casa o en codo con ésta. Sirvan meramente de ejemplos la Casa de *Flavius*

Germanus o la Casa del Disco Solar, ambas en Volubilis (Marruecos). Vid. R. Rebuffat “Maisons à perystile d’Afrique du nord. Répertoire des plans publiés” MEFRA 81, 1969, 659-724. ns. 6 y 10 respectivamente, o la bien conocida Casa del Triunfo de Neptuno en Acholla (Túnez) (*oecus XXXV-triclinium XXI*) vid. S. Gozlan, *La Maison du Triomphe de Neptune à Acholla (Boutria, Tunisie)* Roma 1992.

romana, a modo de vestíbulo del *cubiculum*. Su existencia parece subrayar la prestancia de la habitación, pero también es en nuestra opinión un modo de marcar visualmente el grado de accesibilidad permitido en la estancia⁴⁶.

El motivo del rapto de Hylas que pavimenta la habitación, es un ejemplo de un tema con amplia y tradicional semántica amorosa⁴⁷. En este sentido, no podemos dejar de leer el texto de Petronio (*Satiricon*, 81, 3-4) que describe una pintura atribuida a Apeles⁴⁸.

...A un lado el águila elevándose llevaba al cielo al joven del Ida; al otro, el inocente Hylas rechazaba a una Náyade desvergonzada; condenaba Apolo sus manos culpables y rendía tributo a su lira depositada sobre suelo con una flor recién nacida⁴⁹. Rodeado de los rostros de los amantes plasmados en los cuadros, como si estuviera solo, dije en voz alta "Así que también a los dioses alcanza el amor"...

En varios casos el tema del rapto de Hylas aparece en mosaicos con otros motivos de tema amoroso o en relación física con otras imágenes mitológicas que pueden también interpretarse en este sentido. Por ejemplo, en los grandes baños de Henschir-Thina, el motivo del rapto de Hylas aparece formando parte de un mosaico en el que se representa también a Ártemis en el baño, a Narciso y a una nereida sobre un animal marino⁵⁰. En Volubilis aparece en un

45. Con este término la arquitectura romana designa un espacio polivalente, que suele traducirse por nuestro íntimo "dormitorio", pero que engloba en su acepción latina funciones no sólo de descanso e intimidad sino también de recepción probablemente de personas con un fuerte grado de vinculación con el dueño de la casa. Aunque últimamente el estudio de los textos parece intentar deshechar la rotunda diferencia entre *pars publica* y *pars privata*, pues en los *cubicula* se llevan a cabo diversas funciones, no por ello debemos dejar de ver un espacio flexible pero garante de la privacidad, alejado del eje de circulación principal de la casa, de modo que podamos ver en él una estancia con *intimidad selectiva fruto de una admisión muy controlada ejercida por su titular*. P.A. Fernández Vega, *La casa romana*, Madrid 1999, 344.

46. Se ha hablado además de un mayor desarrollo arquitectónico de la privacidad en la casa romana durante el imperio, *vid.* K.M.D. Dunbabin, "The use of private space" en X. Dupré (coord), *La ciutat en el món romà: Actes XIV Congrés Internacional de Arqueologia Clàssica (Tarragona 1993)*, Tarragona 1994, 165-175, en particular 171 ...*I suspect that the archaeological sources suggest a change in the later Empire, this time in the direction of a greater sense of privacy, in the modern*

sense. Mid-imperial houses in Africa do not contain, as far as I can see, clearly identifiable cubricula opening directly beside the main triclínium...

47. No compartimos para la mayoría de las representaciones la idea de Lancha, *op. cit.* (nota 10), 386. Según ella *la tradition romaine a rompu avec la conception hellénistique du sujet, attentive au seul contenu amoureux du mythe...* y el tema de Hylas sobrevivió en el mosaico romano por su vinculación con otros temas de marcado carácter simbólico, relacionados con el destino del hombre tras la muerte. Pensamos que el episodio sigue representándose, al menos en gran medida, por su valor erótico, que puede demostrarse en algunos casos por su relación espacial con otros temas amorosos.

48. Petronio, *Satiricón*. Edición de Carmen Codoñer Merino, Madrid 1996 (*vid.* nota 8).

49. Se trata esta última de la historia de Jacinto, del que Apolo se enamoró y al que mató al lanzar el disco, transformándose su sangre en la flor que lleva su nombre.

50. Mosaico que pavimenta unas termas públicas: K.M.D. Dunbabin, *Roman Mosaics of North Africa*, Oxford 1978, 273; Glauker, *op. cit.* (nota 21).

mosaico acompañado por Eros y en una habitación adyacente a otra con una representación del baño de Ártemis en el momento en que es descubierta por Acteón⁵¹. En Amphipolis lo encontramos junto a un mosaico con el rapto de Amymone por Poseidón⁵². En Carranque los grupos de Píramo y Tisbe, Amymone y Poseidón con Eros, Hylas y las ninfas y el baño de Diana, aparecen situados alrededor de un busto de Afrodita en una habitación identificada en una inscripción como *cubiculum*⁵³. Por ello y aunque en algunos casos como en sarcófagos e incluso en otros pavimentos puedan realizarse otras lecturas de la representación del Hylas⁵⁴ y de otros temas amorosos que lo acompañan, pensamos que, en tanto que decoración de un contexto doméstico, debe privilegiarse esta lectura.

El sentido de las representaciones del tema de Hylas viene subrayado además por su ubicación, casi siempre en los ejemplares que permanecen contextualizados, en contextos domésticos y, dentro de la casa, limitada a las áreas de naturaleza más “privada”⁵⁵ y no en las llamadas “salas de representación”. Una primera comparación con la ubicación de otros mosaicos con temas amorosos en la casa revela que estos motivos pavimentan en muchos casos este tipo de estancias secundarias. Como ejemplo pueden citarse la Casa de las Ninfas en Neapolis (Nabul, Túnez) donde se halla un rapto de Amymoné por Poseidón⁵⁶. El mosaico pavimenta una pequeña habitación en la parte posterior de la casa, que se abre a un patio íntimo, con un pequeño estanque al que se asoma también una habitación con una ninfa negándose a un sátiro. Otro ejemplo se halla en la Casa de Icaros en Udna (Túnez), donde en situación semejante se halla un mosaico con el tema de Selene y Endymion⁵⁷, o como se evidencia en el caso anteriormente citado de Carranque, en el que el mosaico pavimenta una estancia definida como *cubiculum* mediante un epígrafe. De estos ejemplos parece deducirse que estas decoraciones, si no sirven de manera inequívoca y exclusiva para definir funcionalmente los espacios, se consideran, al menos en estancias secundarias en el esquema de circulación de la casa,

51. Casa del Mosaico de Venus. Thouvenot *op. cit.* (nota 16), pl. XVIII. Sobre el mosaico de Diana, R. Rebuffat “Les mosaïques du bain de Diane à Volubilis (Maroc)” *La Mosaïque Gréco-Romaine I. Actes du Colloque International (Paris, 1963)*, Paris 1965, 193-219.

52. Villa romana. Aubert. *op. cit.* (nota 18), fig. 232 (plano de la villa) y fig. 233.

53. Arce, *op. cit.* (nota 22).

54. Por ejemplo, en el mosaico de Constantina podría aceptarse también un sentido simbólico por su relación física con un tema báquico, en un representación

simbólica de la muerte, como sugirió Lancha. También en el intarsio de la basílica cristiana de Junio Basso podríamos hablar de una interpretación escatológica.

55. Este aspecto ha sido analizado en detalle por Muth, *op. cit.* (nota 10) 122-126.

56. J.P. Darmon, *Nympharum Domus. Les pavements de la Maison des Nymphes a Neapolis (Nabeul, Tunisie) et leur lecture*. Leiden 1980, plano general.

57. M. Blanchard-Lemée et alii, *Sols de l'Afrique romaine. Les mosaïques de Tunisie*. Paris 1995.

adecuadas en la decoración de estas salas. Quizá sea por su capacidad de comunicar valores connotados del espacio⁵⁸, como su carácter de reducto de la intimidad, que se manifiesta en representaciones con una temática en la que se muestra un aspecto de la relación amorosa. El tema del rapto de Hylas parecería sugerir una vocación semejante.

No podemos obviar por último la importancia de este mosaico como reflejo de la cultura literaria del propietario⁵⁹. Desde época de Nerón, se produce en el imperio un proceso de revitalización de las representaciones de temas literarios en pintura y en mosaico⁶⁰, que introduciéndose en el ambiente doméstico constituyen sin duda una ventana desde la que aproximarnos a un universo mental tejido mediante referencias literarias y visuales del mito. En el caso italicense la representación parece beber en origen de la tradición literaria alejandrina del idilio de Teócrito, y de representaciones con una gran raigambre iconográfica. Esta reproducción de un tema literario famoso y con una larga tradición artística en el ámbito de la casa constituye sin duda una monumentalización del lujoso espacio de esta *domus* italicense.

58. Muth, *op. cit.* (nota 11) 67 ss. explica que la definición funcional de las habitaciones se produce sobre todo en algunos pavimentos de las habitaciones dedicadas al banquete (por ejemplo, el asarotos oikos o las imágenes de xenia) donde las representaciones sugieren incluso la práctica de lujosas cenas. También las escenas dionisiacas pueden definir triclinia y oeci. En la pintura, es muy frecuente que las escenas eróticas definan algunos cuartos privados. Para todos estos análisis son muy interesantes E.M. Moorman (ed) *Functional and Spacial Analysis of Roman Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress of Ancient Wall Painting. BABesch*, suppl.

13, 1993; P.M. Allison, "The relationship between wall-decoration and room-type in Pompeian houses: a case study of the Casa della Caccia Antica" *JRS* 5, 1992, 235-249.

59. Esta idea ha sido muy empleada en la interpretación de la pintura, *vid.* como ejemplo K. Schefold, *Pomejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952, 22-25, 48, 3, 80, 87ss, 169, 182.

60. Muy interesante es el libro de J.M. Croisillé, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque imperiale*. Col. Latomus 179, Bruxelles 1982, dedica un epigrafe al mito de Hylas, 148-151.