

EL MOSAICO ROMANO DE SANTISTEBAN DEL PUERTO (JAÉN): APOLO Y MARSIAS Y AQUILES EN LA ISLA DE ESCIROS. PARALELOS ICONOGRÁFICOS

ANTONIO RAMÓN NAVARRETE ORCERA

Catedrático del I.E.S. San Juan de la Cruz, Úbeda, Jaén y Profesor de la UNED

anavarrete@ubeda.uned.es

Resumen

En este trabajo se estudia el mosaico romano de Santisteban del Puerto (Museo Provincial de Jaén) y la fortuna iconográfica que los dos temas representados en él —Apolo y Marsias y Aquiles en Esciros— han tenido a lo largo del tiempo.

Palabras clave

Mosaico romano, iconografía, Apolo, Marsias, Aquiles.

1. Consideraciones generales

El Museo Provincial de Jaén¹ alberga uno de los mosaicos romanos más importantes, por su rica iconografía, hallados en la Hispania del Bajo Imperio. Desarrolla dos temas mitológicos², sin conexión aparente entre sí,

¹ Agradezco a la directora del Museo Provincial y a la conservadora Margarita Sánchez las facilidades prestadas para tomar las fotografías.

² En general, la temática de los mosaicos hispanos, como los del norte de África, gira en torno al mundo de la caza, los espectáculos circenses y la mitología, que revelan en cierto modo la cultura literaria de los propietarios (*possessores*). En la Galia, en cambio, predominan los temas geométricos y vegetales. Cf. M. Torres Carro, *Mosaicos romanos mitológicos de la Península Ibérica*, Universidad de Valladolid, 1985; J.M. Blázquez, & G. López Monteagudo y otros, «La mitología en los mosaicos hispanorromanos», *Archivo Español de Arqueología*, 59 (1986) 111-162; F.J. Gómez Fernández, «El mosaico mitológico tardorro-

muy representados en el arte de todos los tiempos: la disputa musical de Apolo y Marsias y la estancia de Aquiles en la isla de Esciros³. En este estudio, que se suma a dos trabajos anteriores⁴, preciso algunos datos (la inscripción latina y el contexto histórico, entre otros) y hago un recorrido por la fortuna que ha tenido la iconografía de los dos temas mitológicos representados desde la antigüedad clásica hasta nuestros días.

Santisteban del Puerto, además, tiene el orgullo de ser la patria del primer mitógrafo español, Juan Pérez de Moya (1513-1596), cuya *Filosofía secreta*, a la que ya dediqué otro estudio⁵, pretendía divulgar la mitología clásica en lengua española, siendo valorada especialmente por artistas y literatos. Sin saberlo (faltaban aún cuatro siglos para descubrirlo) el mitógrafo convivió con el mosaico, en su mismo suelo. Y sin pretenderlo mosaico y mitógrafo están entrelazados mitológicamente: el mosaico de Santisteban es uno de los últimos —si no el último— que se realizan en España con tema mitológico y Pérez de Moya, diez siglos más tarde, es el autor del primer manual de mitología que se publica en España. Este traspaso de «poderes», esta conversión del arte en palabras, se produce en Santisteban, y a mí me cabe el honor de ser su cronista.

El mosaico fue hallado a finales de agosto de 1969 por don Francisco Olivares Barragán⁶ en el lugar denominado la Peñuela (no Pañuela⁷), a unos 15 km de Santisteban, en la cuneta del camino olivarero que va desde Valdemorales al Chaparral. En la construcción de este camino el mosaico quedó destrozado en gran parte, siendo sus dimensiones actuales de 8 X

mano en la Hispania del siglo V: estudio e interpretación», *Scripta antiqua in honorem Ángel Montenegro Duque et José María Blázquez Martínez*, 2002, págs. 793-802; A. Chavarría Arnau, *El final de las villae en Hispania (siglos IV-VII D.C.)*, Brepols Publishers, Turnhout (Bélgica), 2007, págs. 108-110.

³ J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1981, págs. 66-72, los titula «Aquiles en Sciros y la disputa de Marsias».

⁴ Cf. A.R. Navarrete Orcera, «Estudio bibliográfico y mitológico del mosaico romano de Santisteban del Puerto», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 189 (2004) 131-150; y «El mosaico romano de Santisteban del Puerto», *Pascuamayo. Feria y Fiestas en honor de la Virgen del Collado*, 2006, págs. 52-55.

⁵ Cf. A.R. Navarrete Orcera, «La mitología a través de la pintura: nueva revisión bibliográfica», *Estudios Clásicos*, 114 (1998) 77-118.

⁶ Cf. F. Olivares Barragán, «Hallazgos ibero-romanos en Santisteban del Puerto», *XII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza 1973 (celebrado en Jaén del 6 al 9 de octubre de 1971), págs. 657-660.

⁷ Cf. J.M. Blázquez & J. González Navarrete, «Mosaicos hispánicos del Bajo Imperio», *Archivo Español de Arqueología*, 45-7 (1972-4) 419-440. Aquí se inicia el error de Pañuela por Peñuela, que se repite hasta la actualidad.

3,10 m., variando las alturas. Las teselas son de tres colores: rojo, negro y blanco. Pertenecía a una villa rural y estaría emplazado seguramente en el *oecus* o gran salón, para disfrute y admiración de los visitantes. Se ha datado entre finales del siglo IV⁸ y principios del V, aunque por razones estilísticas algunos retrotraen su fecha a finales del siglo V o, incluso, principios del VI⁹.

Aunque los aspectos estilísticos e iconográficos del mosaico ya se han tratado ampliamente¹⁰ (desgraciadamente, las partes deterioradas del mosaico impiden avanzar más), faltaba precisar algunos datos y dar realce a las historias mitológicas¹¹ que se desarrollan en el mosaico, que es lo pretendo hacer aquí.

⁸ F. Ghedini, «Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica. Iconografie e iconologia», en *Atti del IV Colloquio dell' Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna, 1997, págs. 687-704, en pág. 694; J. Lancha (*Mosaïque et culture dans l'Occident Romain I-IV s.*, Roma, 1997, pág. 162) propone la segunda mitad del siglo IV por ciertas similitudes paleográficas con las inscripciones de los mosaicos de Carranque, que los fecha en esa época.

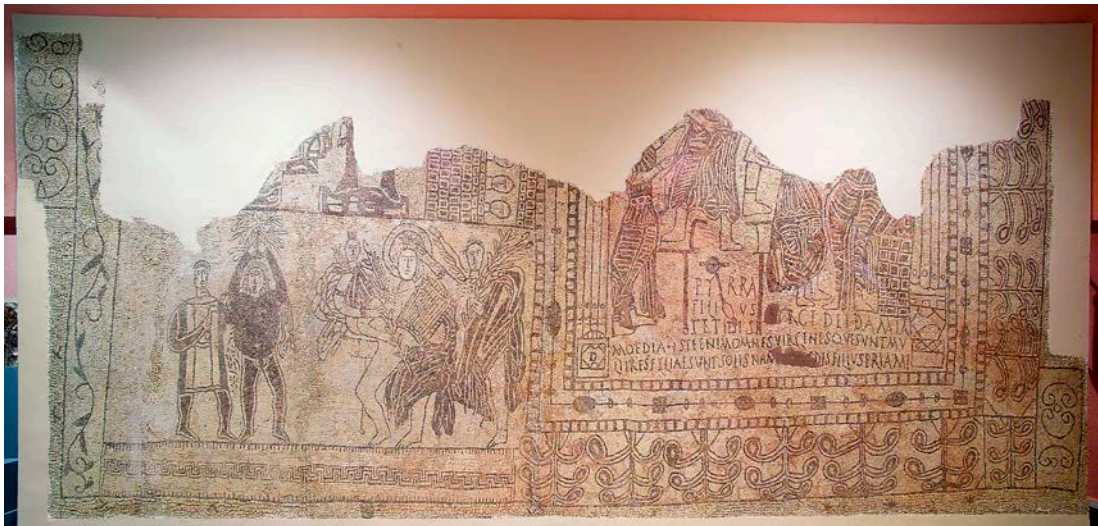
⁹ Cf. A. Balil, «Algunos mosaicos hispanorromanos de época tardía», *Príncipe de Viana*, 26 (1965) 281-293; M. Torres Carro, *op. cit.*; R. Pita Mercé, «Mosaicos romanos tardíos en las comarcas del Segre y Cinca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 34-35 (1994) 31-61.

¹⁰ Cf. Blázquez-González, *loc. cit.*; P. De Palol, «Los dos mosaicos hispánicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto», *II Colloque International sur la Mosaïque Gréco-Romaine*, París, 1975 (celebrado en Viena del 30 de agosto al 4 de septiembre de 1971), págs. 227-240; J.-G. Gorges, *Les villas hispano-romaines. Inventaire et problématique archéologiques*, Centro Pierre Paris, Burdeos, 1979; J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*; M^a.C. Fernández Castro, *Villas romanas en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982; M. Torres Carro, *op. cit.*; Blázquez-López Monteagudo, *loc. cit.*; M. Guardia Pons, *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania. Estudio de iconografía*, PPU, Barcelona, 1992; J.M. Blázquez, *Mosaicos romanos de España*, Cátedra, Madrid, 1993 (capítulo IV, «Mosaicos mitológicos», págs. 363-375); R. Ling, *Ancient Mosaics*, Princeton University Press, 1998; F.J. Gómez Fernández, «El mosaico mitológico tardorromano en la Hispania del siglo V: estudio e interpretación», *Scripta antiqua in honorem Ángel Montenegro Duque et José María Blázquez Martínez*, 2002, págs. 793-802; A. Chavarría Arnau, *El final de las villae en Hispania (siglos IV-VII D.C.)*, Brepols Publishers, Turnhout (Bélgica), 2007.

¹¹ De los 600 mosaicos hallados en España, una cuarta parte aproximadamente trata de asuntos mitológicos. Blázquez-López Monteagudo, *loc. cit.* agrupan los mosaicos mitológicos en 46 temas. J.M. Blázquez, «Mosaicos hispanos de tema homérico», *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*, Palencia-Mérida, 1990, págs. 279-292, centrándose en Homero, establece 29 temas.



II. 1. Sala de arte romano. Museo Provincial de Jaén



II. 2. Mosaico de Santisteban. Museo Provincial de Jaén

2. Apolo y Marsias

Esta historia se desarrolla en la parte derecha del mosaico. Marsias era un sátiro, una especie de genio de los bosques que simbolizaba la vida salvaje y desenfrenada; formaba parte del cortejo del dios Dioniso (Baco). Los sátiros tenían el aspecto de hombre, pero con orejas puntiagudas, cuernos y patas de cabra; eran equivalentes a los que en Roma se llamó silvanos y faunos. Marsias había nacido en Frigia y era considerado el inventor de la flauta de doble tubo —distinta de la siringe o flauta de Pan—; pero, en realidad, hay que atribuir el invento a la diosa Atenea (Minerva), que la fabricó con dos huesos de ciervo y la estrenó en un banquete de los dioses. Estos quedaron complacidos a excepción de Hera (Juno) y Afrodita (Venus), que se rieron del rostro hinchado que se le ponía a la diosa al tocar el nuevo instrumento. Intrigada Atenea, se trasladó inmediatamente a Frigia para mirarse en un río, donde al tocarlo de nuevo comprendió la risa de sus compañeras; enfurecida, lo arrojó lejos de sí y maldijo al que lo recogiese.

En esos momentos pasaba por allí Marsias y quedó fascinado por el nuevo hallazgo, pues al acercarla a su boca la flauta tocaba por sí sola una bella melodía. Se unió al cortejo de la diosa Cibeles y recorrió toda Frigia deleitando a los campesinos, que, ignorantes, afirmaban que ni el mismo Apolo con su lira podía hacer música mejor. Creyéndoselo, el sátiro desafió al dios a una competición musical, que éste aceptó con la condición de que el vencedor pudiera hacer lo que quisiera con el vencido. En un primer momento, las Musas, que actuaban como jurado, quedaron encantadas con ambos instrumentos, pero a continuación Apolo propuso que los tocasen en posición invertida. Como esto, obviamente, no se podía hacer con una flauta, Marsias fue declarado perdedor y, en ejemplar castigo a su osadía, fue colgado de un pino y desollado vivo. Parece que luego Apolo se arrepintió de su crueldad, rompió su lira y transformó a Marsias en un río de su mismo nombre, afluente del Meandro, río que discurre por el sudoeste de Turquía y desemboca en el Egeo.

Ovidio en sus *Metamorfosis* describe descarnadamente la consumación del castigo:

«¿Por qué me arrancas de mí mismo?», dice, «¡ay! Me arrepiento, ¡ay!», gritaba «¡no tiene tanto valor una flauta!» Al que gritaba le fue arrancada la piel por la superficie de sus miembros, y nada era sino una herida; por todas partes mana la sangre y los tendones sin protección quedan al descubierto y las estremecidas ve-

nas laten sin piel alguna; se podrían contar las vísceras palpitantes y las entrañas que se transparentaban en su pecho¹².



II. 3. *Apolo y Marsias*, mosaico de Santisteban

Y esto es precisamente lo que se representa en el mosaico de Santisteban.



II. 4. *Apolo y Marsias* (detalle)

¹² Ovidio, *Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 1995, libro VI, vv. 386-391; edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias.

¹³ En efecto, Higino (*Fábulas* 165) dice que Apolo le encargó la tarea a un escita.

A continuación hay un grupo de tres figuras, ocupando Apolo la posición central. El dios está sentado en un trono sujetando con su mano izquierda la lira; está semidesnudo, con un manto sujeto al hombro izquierdo; tiene una aureola en la cabeza, que está también rodeada por un collar de perlas blancas y negras. En la mano derecha porta un ramo de laurel, que es sujetado un poco más arriba por otra figura, sentada en el borde del trono con el manto ondeando, que identificamos con Ártemis (Diana), la diosa de la caza, por el carcaj que lleva a su espalda; luce en la cabeza una especie de moño, en el cuello un collar y en el brazo unos brazaletes. La tercera figura es una Nike (Victoria) alada, que con su mano derecha está coronando al dios; un gran manto con los pliegues señalados en blanco recubre su cuerpo, dejando al descubierto su pierna izquierda.

Estilísticamente las figuras, tanto de esta escena como de la siguiente, denotan gran rudeza y primitivismo; nada nos recuerda los modelos del arte clásico, que por estas épocas estaba ya desintegrándose. Hay una pérdida del sentido anatómico de las figuras; la ejecución es muy simple, casi dibujística¹⁴.



Encima de esta composición había otra escena, que está prácticamente perdida. Sólo restan dos piernas en negro sobre un escabel; de la derecha cuelga una mano de cabrito, que nos hace sospechar que sea una escena dionisiaca. A continuación hay un muro con los ladrillos bien marcados y adosadas a él, en perpendicular y función ornamental, tres cabezas sin pelo y en silueta.

Algunos paralelos

El mito de Apolo y Marsias ha sido muy representado en el arte, como hemos dicho al principio. Para la antigüedad remitimos al *Lexicon Iconographicum* mencionado en la bibliografía; la escena de Apolo y Marsias de nuestro mosaico aparece en el vol. VI 1 (1992) con el nº. 66 de las 76 dedi-

¹⁴ Cf. Gómez Fernández, *loc. cit.*, hablando de la desintegración estilística de las formas clásicas (pág. 795), menciona al mosaico de Santisteban y el tema representado (sólo Aquiles en Esciros). Por error, se incluye a Santisteban en la provincia de la *Baetica*, en lugar de la *Carthaginiensis*.

cadras a Marsias; de los preparativos para el castigo se recogen 19 imágenes, pero del desollamiento propiamente dicho sólo existe la del mosaico de Santisteban (ahora escrito bien). Para la época moderna remitimos a otro diccionario muy completo, aunque no exhaustivo: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, de Jane Davidson Reid¹⁵. Entre los siglos XVI al XX contabilizamos 40 pinturas y 12 esculturas. No incluye dos lienzos del Museo del Prado: uno, *Apolo vencedor de Marsias* (núm. 1551), de Jordaens y otro, copia del primero, de Juan Bautista del Mazo (n.º. 1712). Veamos éstas y otras ilustraciones:



y el sátiro, embelesado por su sonido, trata de recogerla: parece que Marsias titubea por miedo a desagradar a la diosa. Este grupo se reproduce también en la cerámica. Una copia de la Atenea se halla en el Museo del Prado.

2. *Atenea y Marsias*, reproducción del grupo escultórico de Mirón, que se instaló, junto a otras copias, como el *Discóbolo*, a mediados del siglo XX en el Jardín botánico de Copenhague (Dinamarca).



3. *Atenea se mira en el espejo mientras toca la flauta*, crátera de campana apulia de figuras rojas, datada en torno a 370-360 a.C. (altura 34 cm y diámetro 35), Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA. Se representa uno de los primeros momentos de este mito. En el centro de la composición Atenea está sentada debajo de un árbol tocando la flauta. Un joven sostiene un espejo delante de ella,

¹⁵ Oxford University Press, 1993, 2 vols.

en el que se refleja sus mejillas hinchadas. A la derecha aparece Marsias, que nos recuerda a la anterior escultura de Mirón, al menos en el movimiento de los brazos. A la izquierda, en primer término, el viejo sátiro Sileno. Más arriba, una ménade con tirso y un dios, probablemente Zeus.

4. *Marsias se acerca a Apolo para desafiarlo*, crátera de volutas de figuras rojas (altura 60 cm), Louvre, pintor de Broklin-Budapest. Se recoge el preludio de la disputa musical, poco representada en el arte. Apolo a la sombra de un laurel toca su cítara. Frente a él, Marsias, de pie, escuchándolo, con un cuchillo en la mano derecha y una alforja de piel colgando de su lateral, en la que estaría guardada su flauta. Esto prueba que la competición no ha comenzado. Según nos cuenta Apolodoro¹⁶, llegaron al acuerdo de que cada uno haría con su rival, si perdía, lo que quisiera. La postura del sátiro agachado parece anunciar la tragedia.



cha, Apolo, cubierto con quitón e himation de fina elaboración, tocando su cítara.

6. *Marsias toca el aulós frente a Apolo y un escita*, relieve (135 X 96) atribuido al taller de Praxíteles del 330 a.C., conservado en el Museo Nacional Arqueológico de Atenas. Fue descubierto en 1887 en el pa-

5. *Apolo y Marsias*, cerámica de figuras rojas de la zona de Paestum, datada en torno a 360-340 a.C. y atribuida a Asteas. La escena ocupa la parte superior de una lekanis y recoge en una sola escena la intervención de ambos competidores: a la izquierda, desnudo y sentado sobre un banco, se encuentra Marsias haciendo sonar su doble flauta o aulós y, a la dere-



¹⁶ *Biblioteca* I 4, 2.

vimiento de una iglesia bizantina de Mantinea. Apolo aparece a la izquierda, vestido con quitón hasta los pies e himation, sosteniendo su cítara, atento a Marsias, que, a la derecha, está tocando su doble flauta con toda su fuerza; su pose recuerda al Marsias mironiano, al menos en las piernas. En el centro de la composición un esclavo escita, de pie, sostiene el cuchillo con el que posteriormente desollará a Marsias.

7. *Marsias colgado de un árbol*, escultura romana del siglo I ó II d.C., realizada sobre un original helenístico del siglo II a.C. Se conservan más de sesenta copias de este asunto, que debió de ser muy popular en la antigüedad. La presente se encuentra en el Louvre, a donde llegó tras adquirirlo Napoleón en 1807 de la colección Borghese. La pose es muy estática; parece como si el sátiro hubiera renunciado a rebelarse¹⁷.



8. *Apolo y Marsias*, sarcófago romano del 290-300 d.C. (105 X 220), hallado en 1853 en la Toscana y exhibido en el Louvre. Hay más de treinta sarcófagos que tratan de este tema. Comenzando por la izquierda, aparecen Atenea con sus atributos, Marsias tocando la doble flauta, una Musa sentada, Apolo con la cítara mirando al sátiro, una Victoria alada que corona al dios (falta la mano y la corona), debajo la personificación de un río (¿Marsias?), otra Musa sentada sobre una roca, Olimpo (?) debajo y un esclavo escita a punto de desollar a Marsias, que adopta la pose de la escultura romana anterior.



9. *La disputa musical entre Apolo y Marsias, con las estaciones*, mosaico romano policromo (302 X 302) del último cuarto del siglo II d.C., Museo

¹⁷ Cf. Chiara Mataloni, ficha 16 de «Apollo e Marsia» en <<http://www.iconos.it>> [consulta: 09-01-2013].

del Bardo (Túnez), procedente de El Djem y hallado en 1923. En el centro se representa el momento de la victoria del dios. Marsias, asustado, retrocede ante lo que ve, en posición contrapuesta al dios, formando una V. No tiene aspecto de rústico, sino de bello joven, imberbe; a su lado permanece Minerva. Apolo, sentado indiferente con su cítara (se ha olvidado el detalle del asiento), está a punto de coronarse a sí mismo. En medio se encuentra el escita que espera la orden de Apolo para ejecutar el castigo. La victoria de Apolo es símbolo de la armonía del cosmos, expresada por los medallones de las cuatro Estaciones, situados en la esquinas. Hay quien le supone una inspiración pitagórica.



10. *Apolo y Marsias*, mosaico romano del s. IV d.C., hallado en 1983 en la casa Aion de Nea Pafos, Chipre. Marsias, barbado, con piel más oscura que el resto de figuras, es arrastrado del cabello por dos esclavos escitas, uno con gorro frigio y otro vestido de azul con un cuchillo en la mano, para ser desollado en el árbol (probablemente un pino) situado en el extremo izquierdo. Apolo permanece sentado a la derecha con el brazo izquierdo apoyado en la cítara y sujetando la palma de la victoria; su cabeza está coronada de laurel y rodeada de una aureola azul; en su mano derecha parece sujetar un plectro. A sus pies, un joven con gorro frigio —identificado como Olimpo por la inscripción adjunta—, un discípulo de Marsias, se abraza a las rodillas del dios pidiendo misericordia para



su maestro; entre ambos, en el suelo, el aulós, el instrumento de Marsias. Al fondo aparece una figura alegórica, coronada de laurel, el Error (*Plane*, en griego), identificada también por la inscripción, que parece mirar con cierto desconsuelo a Marsias, a quien ha inducido a error haciéndole pensar que él podría ser el vencedor en esta disputa con Apolo.

11. *Dante invoca a Apolo*, 1444-1450, miniatura¹⁸ de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, Londres, British Library; autor: Giovanni di Paolo. A la izquierda aparece Dante arrodillado delante de Apolo, coronado de laurel, que hace entrega al poeta de dos coronas. A sus espaldas, un árbol de laurel y un monte con dos cimas, el Parnaso. En el cielo, las nueve Musas. A la izquierda yace en el suelo boca abajo el cuerpo de Marsias, mejor dicho, su piel, rajada a lo largo del tórax. Detrás, de nuevo, Marsias, desollado (el color rojizo de su cuerpo así lo indica), viviendo después de la muerte. Es, pues, una interpretación pitagórico-platónica del mito, según la cual hay que desembarazarse de la envoltura terrenal para elevarse, que es lo que tiene que hacer Dante si quiere continuar su viaje al Paraíso.



12. *Apolo y Marsias*, c. 1490-1495, óleo sobre tabla (39 X 29), El Perugino (1450-1523), París, Louvre. Este pequeño cuadro, atribuido a finales del siglo XIX a El Perugino, plantea problemas tanto de datación como de temática. A la derecha aparece Apolo en pose de estatua y apoyado sobre un bastón, con el arco y la faretra a sus pies; su lira está apoyada sobre un tronco en el centro de la escena. Frente a él, sentado e igualmente desnudo, Marsias toca su flauta. No hay atributos que identifiquen a este joven con el sátiro, por lo que también se ha propuesto que se tratara de Dafnis, un pastor, hijo de Hermes y una ninfa, al que Pan enseñó a tocar la flauta.

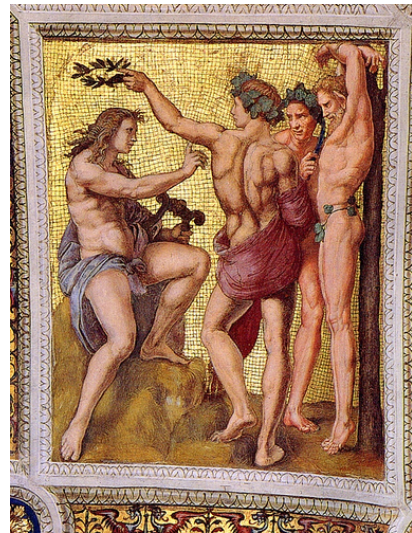
¹⁸ J. Pope-Hennessy, *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, Thames and Hudson, Londres, 1993.



No obstante, los halcones que persiguen en el cielo a una tórtola parecen presagiar la desgracia y reafirmar, por tanto, la primera hipótesis.

13. *Apolo ordena la ejecución de Marsias atado a un árbol*, 1509-1511, fresco (102 X 105), Rafael Sanzio (1483-1520), Roma, Ciudad del Vaticano, Apartamento de Giulio II, Sala de la Signatura. Rafael substituyó los temas paganos de los medallones por alegorías de las facultades del espíritu: *Filosofía*, *Teología*, *Poesía* y *Justicia*, a cada una de las cuales acompaña una escena. Entre la *Teología* y

la *Poesía* se halla *La disputa musical de Apolo y Marsias*: con su castigo Marsias se redime de su pecado de *hybris* y se hace nuevamente digno de entrar en el reino de Dios¹⁹. Sobre un fingido mosaico dorado se disponen cuatro figuras: a la izquierda, Apolo sentado con la lira en una mano; a continuación, dos figuras masculinas, coronadas de hiedra: una, de espaldas, va a coronar al dios, y otra con cuchillo en mano mira al dios, que parece indicarle con la mano que inicie su tarea de desollamiento; Marsias, atado de las manos a un árbol, adopta la pose de las esculturas romanas del s. I d.C.



14. *El suplicio de Marsias*, c. 1508, fresco (1481-1536), Baldassarre Peruzzi, Roma, Villa Farnesina, sala del friso²⁰, pared oeste. El friso, de unos 30 cm de ancho, se desarrolla sobre un fondo único, un bosque, sobre el que se

¹⁹ Cf. E. Wyss, *The myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian renaissance: an inquiry into the meaning of images*, Associated University Presses, Londres, 1996, págs. 67-71; C. Cieri Via, «Da Urbino a Roma: sapienza humana e sapienza divina nella Stanza della Signatura», en M. Sambucco Hamoud (ed.), *Studi sul Raffaello*, QuattroVenti, Urbino 1987, págs. 301-322.

²⁰ Cf. Mercalli-Pagliai, «Baldassarre Peruzzi. Sala del fregio», en L. Cassanelli & S. Rossi (eds.), *I luoghi di Raffaello a Roma* (catálogo), Multigrafica, Roma, 1983, págs. 32-38; Wyss, *op. cit.*, págs. 63-64; C.L. Frommel, (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*, 2 vols., Franco Cosimo Panini, Módena, 2003, págs. 9-42, 70-79, 175-177; Marielli Mariani, «Roma, Villa Farnesina alla Lungara», en C. Cieri Via, *L' arte delle Metamorfosi. Decorazioni Mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma, 2003, págs. 298-301.

recortan las distintas figuras. Casi todos los episodios proceden de las *Metamorfosis*²¹ de Ovidio, a excepción de los trabajos de Hércules. Hay alternancia de episodios de amor y de muerte, con predominio de los segundos. El pintor se inspira en los sarcófagos romanos. Apolo, de pie y en el centro, señala con su mano a su rival para que comience la ejecución. Marsias está atado por las manos a un árbol (aquí los pies sí tocan el suelo); delante de él hay un hombre agachado con un cuchillo en la mano; a su izquierda, un joven en actitud pensativa, que podría ser Olimpo, su discípulo, que aparece en otras representaciones de este mito. En otra zona del friso se encuentra como escena independiente *El juicio de Midas*. Unos años más tarde, en torno a 1519, vuelve a tratarse el tema en el techo de madera de la sala de las bodas de Alejandro y Roxana; el pintor, en este caso, es Maturio da Firenze y la escena, *Apolo toca su lira mientras Marsias es desollado*.



15. *Apolo y Marsias*, 1525-1528, plato de mayólica²² (diámetro 41,4 cm), Nicola da Urbino (1480-1537/8), Los Ángeles, Paul Getty Museum. Formaba parte de un servicio de once platos, realizados para la familia bresciana de los Calini, como indica el escudo del centro, y decorados todos con escenas mitológicas inspiradas en las xilografías del *Ovidio Metamorphoseos*

²¹ Cf. Cappeletti, «L' uso delle Metamorfosi di Ovidio nella decorazione ad affresco della prima metà del Cinquecento. Il caso della Farnesina», en H. Walter & H.J. Horn (eds.), *Die Rezeption der «Metamorphosen» des Ovid in der Neuzeit: Der Antike Mythos in Text und Bild*, Berlín, 1995, págs. 115-128.

²² Un tipo de cerámica muy colorida que surge en el Renacimiento y representa, en su mayoría, temas mitológicos.

vulgare (Venezia, 1497)²³. Presenta algunas incongruencias iconográficas. A la izquierda, sentada bajo un árbol y junto a un pequeño lago, se halla Minerva haciendo sonar una zampoña. A continuación, Apolo, identificado por su lira, flechas y corona de laurel, de pie apoyado en una roca escucha tocar una siringa —en lugar de zampoña— a Marsias, joven de cabello rojizo, que, de nuevo, aparece a continuación, pero vestido, recogiendo del suelo la zampoña que había arrojado la diosa. A la derecha, Apolo se dispone a desollar a Marsias, atado a un árbol, pero caracterizado como un viejo de barba y cabellos grises (se ha supuesto que pueda ser Pan).

16. *Apolo y Marsias*, mayólica (diámetro 26 cm.), Pintor de Marsias de Milán



(Urbino, 1525-30), Washington Corcoran Gallery of Art. Aquí aparecen representadas en una sola imagen las dos



escenas principales de la historia. A la izquierda, la competición: Marsias, sentado, está tocando su flauta de varias cañas, la siringa; Apolo, de pie, lo contempla sosteniendo su actualizado instrumento (violín en lugar de lira). A la derecha, el castigo: Apolo ha comenzado a desollar a Marsias, que permanece, de pie, con los brazos atados a un árbol.



17. *La fábula de Apolo y Marsias*, óleo sobre tabla (82 X 122,5), Bronzino (1503-1572), colección privada. Se halló recientemente, en 1994²⁴. En el Ermitage (San Petersburgo) hay una copia en óleo sobre tela (1531-32), que hasta entonces se creía que era la ori-

²³ Cf. W. Watson, *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection* (catálogo), Londres, 1986, págs. 112-114; C. Hess, *Italian ceramics. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, Getty publications, Los Angeles, 2002, págs. 144-149.

²⁴ Cf. J.T. Spilke, *La fabola di Apollo e Marsia di Agnolo Bronzino*, Polistampa, Florencia, 2000; Wyss, *op. cit.*, págs. 108-112.

ginal. Recoge cuatro momentos de este mito, enmarcados en un paisaje. A la derecha, la disputa musical, en la que son jueces —originalidad— Minerva y Midas. En el centro, Apolo desuella a Marsias. Al fondo, el castigo de Midas. Y, a la izquierda, el final de la historia de Midas: su barbero, que conoce el secreto de las orejas de asno, hace un agujero en el suelo y allí lo cuenta; detrás de él se ven ya las cañas que al crecer difundirían este secreto.

18. *Apolo y Marsias*, c. 1540, óleo sobre tabla (55,9 X 117), Michelangelo Anselmi Parmese (1491/2-1554/5), Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection. La pintura presenta problemas de ción²⁵. Se representan tres episodios de la historia de Marsias. A la derecha aparece Minerva con un vaporoso vestido tocando la zampoña, en lugar del tradicional aulós, y mirándose en un pequeño lago. En el centro, la disputa musical: Marsias, barbado y sentado sobre una roca, está tocando la zampoña abandonada por la diosa; Apolo, de pie y con sus atributos típicos, toca embelesado su lira de brazo mirando al espectador. A la izquierda, Marsias permanece atado a un árbol por la mano derecha con la ropa y la zampoña a sus pies; Apolo, de pie, con un cuchillo en la mano se dispone a desollarlo. La escena está inspirada en el *Ovidio Metamorphoseos vulgare* (Venezia, 1497), mencionado más arriba.



19-21. *Disputa entre Apolo y Marsias*, c. 1540, camerino de Apolo, Palacio Grimani, Venecia; decorado por Giovanni da Udine (estucos) y Francesco Salviati (1510-1563). Recuerda la logia del cardenal Bibbiena en el Vaticano (1517). Cuatro episodios narran en el techo, cuyo medallón central es *Apolo en su carro tirado por cuatro caballos*, la disputa musical de Apolo y Marsi-

²⁵ Cf. Winternitz, «The Curse of Pallas Athena. Notes on a 'Contest between Apollo and Marsyas' in the Kress Collection», en *Studies on the History of Art* 1959, págs. 186-195; D.A. Brown, «An Apollo and Marsyas by Anselmi», *Antologia di Belle Arti*, 1 (1977) 2-6; Wyss, *op. cit.*, págs. 85-86.

as²⁶: 1) *Marsias en forma humana toca la doble flauta a la vez que danza* (Apolo, sentado, ha tocado ya su lira, que yace a sus pies; en cada extremo de la escena hay una Musa); 2) *La súplica de Olimpo a Apolo para que le perdone la vida a Marsias* (como en la escena anterior, dos figuras secundarias ocupan los extremos: una joven con cornucopia a la izquierda y un río a la derecha, que personifican, respectivamente, a la tierra y al agua y se unen a la súplica del joven); 3) *El suplicio de Marsias* (se representa justo el momento anterior al desollamiento: un esclavo escita se agacha ante Marsias para afilar su cuchillo; Apolo permanece sentado en el centro con la lira a sus pies, dispuesto a contemplar el espectáculo); 4) *Apolo y una ménade danzante*: escena inusual en los ciclos de esta historia; puede referirse a Olimpo, que danza de forma insensata por el dolor, o a Apolo, que enseña la danza a las Musas.



²⁶ Cf. M. Hirst, «Three ceiling decorations by Francesco Salviati», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963) 146-165; J. Schulz, *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, University California Press, Berkeley, Los Angeles, 1968, págs. 10-11; Hochmann, «Francesco Salviati a Venezia», en C. Mongeig Goguel (ed.), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera* (catálogo), Electa, Milán, 1998, págs. 56-59 y 176-177; S. Pierguidi, «Venezia-Palazzo Grimani», en Cieri Via, *op. cit.*, págs. 353-355; A. Tempestini, «Apollo e Marsia nel Camerino di Apolo del Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa», en M. Gaier, (ed.), *Der unbestechliche Blick: Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Porta-Alba-Verlag, Trier, 2005, págs. 383-386.



22. *El castigo de Marsias*, 1570-1576, óleo sobre tela (212 X 207), Tiziano (1490-1576), Kroměříž (República Checa), palacio arzobispal. En el centro el sátiro Marsias cuelga boca abajo de un árbol mientras es desollado por Apolo, agachado con cuchillo en la mano, y un escita, de pie en segundo término; un perro bebe la sangre que mana de las heridas. Detrás del dios hay un joven vestido de rojo que toca la lira. A la derecha, el rey Midas, con corona y orejas de asno, asiste pensativo a la cruel escena. Detrás de él, un sátiro trae

un cubo de agua (¿para aliviar a su compañero?)²⁷.

23. *Apolo, Marsias y el juicio de Midas* 1581, aguafuerte (22,9 X 31,3), Melchior Meier (activo en Italia entre 1572 y 1582), New York, Metropolitan Museum of Art²⁸, dedicado a Francesco I de' Medici. En el centro Apolo, coronado de laurel, está mostrando a un grupo de personajes de la derecha (el rey Midas, sentado; de pie, la personificación del monte Tmolo, con corona de hiedra y cuernos, que en esta disputa ha apoyado a Apolo; y un soldado con vestidura romana) la piel que le ha quitado al cuerpo de Marsias, que yace junto al árbol, ya sin vida y con todos los músculos a la vista. Al fondo, a la izquierda, hay otro grupo de personajes: sátiros y mujeres desesperadas por el triste final del sátiro.



24. *Marsyas cantu cum Phoebus contendit* («Marsias disputa con Febo en canto»), uno de los 150 grabados (10,2 X 11,9) que realizó Antonio Tempesta (1555-1630) para ilustrar las *Metamorfosis*²⁹ de Ovidio (Amberes 1606), libro VI, pl. 57; la pl. 58 ilustra el momento del castigo. De nuevo, la confusión entre Pan y Marsias, que explica la aparición de Midas y Tmolo como jueces de la disputa. Marsias, a la derecha, está tocando la siringa de Pan. Apolo, a la izquierda, está posado sobre una nube, para reforzar su naturaleza divina, con una aureola luminosa rodeando su cabeza.



25-26. Palma el Joven (1544-1628) dedicó dos telas (134 X 195) en 1610-1615 al mito de Marsias, que se encuentran en Brunswick (Alemania),

²⁷ Cf. A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Feltrinelli, Milán, 1980, págs. 225-243; S.J. Freedberg, «Il musicista punito», *FMR*, 45 (1986) 139-152.

²⁸ Hay otro aguafuerte en los Uffizi de Florencia.

²⁹ *Metamorphoseon sive Transformationum Ovidianarum Libri quindecim*.

Herzog Anton Ulrich-Museum. En la primera, *El juicio de Marsias*, se representa la escena de la competición musical: Apolo, en el centro, está tocando dulcemente su lira; a un lado, Marsias, de espaldas, con siringa y patas de cabra, y, a otro, Midas, el juez, con corona. En la segunda tela, *Apolo desuella a Marsias*, el dios está infligiendo el castigo a su rival, ante la mirada atónita de Midas, que ya sí presenta orejas de asno³⁰.



27. *El desollamiento de Marsias*, fresco traspasado a tela (210,2 X 331,4),

que formaba parte de un ciclo de diez episodios³¹ dedicados a Apolo que Domenichino (1581-1641) pintó en 1616-1618 en la villa Aldobrandini de Frascati y hoy se conservan en la National Gallery de Londres. Se representa el final de la historia: Apolo se dispone a desollar a su rival, atado de zampas y brazos a un árbol. Alrededor hay



un grupo de figuras, masculinas y femeninas, que expresan su dolor ante el hecho; el sátiro arrodillado en primer término podría ser Olimpo, el discípulo de Marsias.

28. *El desollamiento de Marsias*, 1618, óleo sobre tela (185 X 200), El Guercino (1591-1666), Florencia, Palacio Pitti, Galería Palatina, dedicado a Cosimo II de' Medici, granduque de Toscana. Marsias está tumbado en el suelo con los brazos sujetos a un árbol, del que cuelga la lira de Apolo. El

³⁰ Cf. S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L' opera completa*, Electa, Milán, 1984, pág. 77, figs. 542-543.

³¹ Cf. L. Salerno, «A Domenichino series at the National Gallery: the frescoes from de Villa Aldobrandini», *The Burlington Magazine*, 105 (mayo 1963) 199-204.

dios, de espalda y envuelta su cabeza en una aureola luminosa, lo amenaza con un cuchillo mientras le agarra una zampa y apoya su pie en su vientre. A la izquierda dos pastores asisten al suplicio³².



29. *Apolo y Marsias*, 1618-1619, óleo sobre tela (277 X 196), Guido Reni (1575-1642), Toulouse, Musée des Augustins³³. La tela llegó a Toulouse en la época napoleónica (1803). Los dos protagonistas se contraponen por el tono de la piel, como vemos en otros

pintores de la época. Y por el gesto: uno, sereno, y el otro, gritando. Los instrumentos musicales de ambos yacen a sus pies.

30. *Apolo vencedor de Marsias*, c. 1637, óleo sobre tela (180 X 270), Jordaens (1593-1678), Museo del Prado, sobre un boceto de Rubens. Hay cuatro figuras en un bosque, tres sentadas y una de pie. Ésta corresponde a Apolo, que está recibiendo la corona de manos de Júpiter. A la derecha de éste,



Marsias, no deja de tocar la flauta, y le sigue Midas, que exhibe largas orejas de burro por haber apoyado al sátiro y se muestra en actitud suplicante. En *Las Meninas* de Velázquez aparece este cuadro colgado en la pared de la derecha, justo encima de la figura que descorre el cortinón de la puerta del fondo. Martínez del Mazo hizo una

copia de este cuadro (181 X 223).

31. *Apolo y Marsias*, fresco de Giovanni Francesco Romanelli (1610-1662), discípulo de Pietro da Cortona. Fue llamado a París por el cardenal Mazarino para realizar un ciclo de frescos sobre las *Metamorfosis*. Este fres-

³² Cf. J.E. Bernstock, «Guercino's *Et in Arcadia ego* and Apollo flaying Marsyas», *Studies in iconography*, 11 (1987) 137-183.

³³ Cf. A. Hémeryn (ed.), *La peinture Italienne au Musée des Augustins. Catalogue raisonné*, Musée des Augustins, Toulouse, 2003, págs. 92-95.

co pertenece al Louvre, a la antecámara del apartamento de verano de Ana de Austria, madre de Luis XIV. Apolo, sentado a la derecha y apoyado en la lira, con un gesto de su brazo está indicando a un joven con cuchillo en mano que comience a desollar a Marsias, que está siendo atado de brazos a un árbol por otro joven. Marsias tiene el aspecto de sátiro: orejas puntiagudas, cuernos y patas de cabra; a sus pies descansa su siringa de siete cañas.



32-33. José de Ribera, llamado el Españoleto (1591-1652) realizó dos versiones³⁴ del mito de *Apolo y Marsias*, con diferencias mínimas entre sí. La primera es un óleo sobre tela (182 X 232) de 1637, Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte. La segunda, realizada por la misma época, se encuentra en

Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts. En ambos se representa el final de la historia con un realismo exacerbado: Marsias está tumbado en la tierra con los pies atados a un árbol y mirando al espectador de forma muy expresiva (su boca abierta refleja su terrible pasión y nos recuerda al *Desollamiento de San Bartolomé*, su equivalente cristiano). Apolo, impassible, está abriendo una profunda herida en sus zampas. En los extremos de la diagonal que atraviesa el cuadro, los instrumentos musicales de cada uno. En la esquina derecha, tres sátiros lloran la suerte de su compañero; con sus lágrimas se formará el río Marsias, como nos dice Ovidio.



³⁴ Cf. N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Electa, Milán, 2003, pág. 300.

34. *Apolo y Marsias*, 1659-1660, óleo sobre tela (205-259), Luca Giordano (1634-1705), Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte. Tiene gran similitud con las dos obras anteriores de Ribera (de hecho, se exponen juntas en Capodimonte): detalles iconográficos, estilísticos, cromáticos, composición en diagonal, expresión de Marsias³⁵. Sólo que la versión de Giordano es más difuminada. Realizó otras dos versiones: una en una colección privada de Nápoles y otra en Malta.



es más difuminada. Realizó otras dos versiones: una en una colección privada de Nápoles y otra en Malta.

35. *Apolo y Marsias*, 1687-1689, óleo sobre tela (190 X 190³⁶), Luca Giordano (1634-1705). El Escorial, Casita del Príncipe. De 1692 a 1702 el pintor permaneció en España, llamado por el rey Carlos II, para quien realizó algunos ciclos de frescos y cuadros, como

éste, que hacía pareja con el de *Aracne y Minerva*, también en El Escorial. En este caso también se ha elegido el momento del castigo. El sátiro permanece atado de manos a un árbol con las zampas apoyadas en tierra; su vientre está cubierto de dos ramas de hiedra entrelazadas y el gesto de su cara expresa un gran dolor. En efecto, Apolo, sujetándolo con un pie, ya le ha cortado un largo trozo de piel de un brazo, dejándole al descubierto los músculos (se ve gotear la sangre). A los pies de Marsias hay un pequeño sileno tocando la siringa de siete cañas y a las espaldas de Apolo un *putto* rubio parece sujetar la lira con la mano izquierda. Detrás del árbol hay dos sátiros: uno con las manos en la cabeza expresa su horror y otro mira hacia el fondo, donde se distingue la figura de Midas con su cetro y orejas de asno³⁷.



³⁵ Cf. O. Ferrari & G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa, Nápoles, 1992, págs. 269-270; M. Utili, *Museo di Capodimonte*, Touring Club Italiano, Milán, 2002, pág. 357; N. Spinosa (ed.), *Luca Giordano 1634-1705* (catálogo), Electa, Nápoles, 2001, págs. 166-169.

³⁶ Al parecer, su tamaño original fue recortado.

³⁷ Cf. O. Ferrari & G. Scavizzi, *Luca Giordano*, págs. 269-270; Spinosa, *Luca Giordano*, págs. 330-331; O. Ferrari & G. Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Electa, Nápoles, 2003, págs. 83-84; F. Checa Cremades, *Velázquez, Bernini, Luca Giordano: le corti del Barocco*, Skira, Milán, 2004, págs. 226-231, 252, 254.

3. Aquiles en Esciros³⁸

Aquiles es uno de los héroes más famosos de la mitología griega. Es conocido, sobre todo, por su protagonismo en la *Iliada* de Homero. Pero el episodio que aquí presenciemos es previo a la guerra de Troya. Era hijo de la diosa marina Tetis y de Peleo, rey de Ftía en Tesalia, con quien se había casado forzada por Zeus. Las primeras diferencias en el matrimonio llegaron con la crianza de los hijos: Tetis, que quería hacer a sus hijos inmortales como ella, los sometía al fuego para quitarle la parte mortal, pero lo único que consiguió fue matarlos. Así sucedió con seis; al nacer Aquiles y querer hacer el mismo experimento, fue sorprendida por Peleo, que le arrebató al niño, que quedó con el hueso del pie derecho quemado, y se lo entregó al centauro Quirón, experto en medicina, que se lo sustituyó por otro de un gigante, Dámiso, excelente corredor en vida, lo que explicaría la proverbial rapidez de Aquiles en la carrera. Según otra leyenda, Tetis sumergió a su hijo en las aguas del río infernal Éstige, que hacía invulnerable a quien en él se sumergía; pero, al cogerlo del talón derecho, quedó sin mojar esta parte de su cuerpo, que al final le causaría la muerte (en otra versión lo sumergió entero, pero una hoja impidió que el agua milagrosa mojara su tobillo).

En cualquier caso, Tetis, enojada, abandona al marido y se marcha de nuevo al mar a vivir con sus hermanas. Ahora es entregado el niño al sabio centauro Quirón para que lo eduque. Sin embargo, nunca dejó de ocuparse de su hijo (¡qué bien refleja este sentimiento la cercana posición de un mosaico semicircular de Tetis al lado del que estudiamos, en la misma sala del Museo!). Cuando se enteró de que se estaba organizando la expedición contra Troya y de que el adivino Calcante había dicho que ésta no caería sin la intervención de Aquiles, sabiendo que su hijo moriría si participaba en ella, lo lleva, disfrazado de niña (¡segundo caso de travestismo en la historia, tras el que experimentó Hércules, cuando estuvo al servicio de la reina Onfale!), a la corte del rey Licomedes³⁹, en la isla de Esciros, donde vivirá nueve años mezclado con las hijas del rey, que lo llamarán por el color de sus cabellos Pirra, la Rubia, que es lo que significa esta palabra en griego; precisamente con una de estas hijas, Deidamía, tendrá un hijo, Pirro (o Neoptólemo).

De nada sirvió este disfraz femenino: los griegos se enteran de su paradero y envían embajadores (Ulises y Diomedes; en otras versiones, también Palamedes) a pedirle a Licomedes que deje partir a Aquiles; el rey, que niega que esté allí, les permite que lo busquen en el palacio. Como no

³⁸ Sistemáticamente en los estudios se escribe «Scyros», que sería la transliteración del griego, cuando lo correcto es transcribirla como «Esciros».

³⁹ *Metamorfosis* XIII 162-170; Estacio, *Achill.* I 207-885.

conseguían encontrarlo, Ulises idea la estratagema de colocar en la entrada del palacio regalos propios de mujeres con armas escondidas entre ellos, ordenando al mismo tiempo que sonara la trompeta de guerra y se produjese estrépito bélico⁴⁰. Las muchachas huyen asustadas, pero Aquiles, pensando que se trata de algún enemigo, se lanza sobre las armas, rompe sus vestidos femeninos y revela de este modo su verdadera identidad. Y ésta es la escena que se representa en el mosaico de Santisteban. A continuación Aquiles se reúne en Áulide con los demás caudillos griegos y con su ejército de mirmidones parte para Troya. Su madre Tetis se resigna ante los hechos, no sin antes advertirle del fin que le aguarda: si va a Troya su fama será inmensa, pero su vida breve; si se queda, vivirá mucho tiempo, pero sin gloria. Aquiles no tiene duda de su opción. ¡Y lo que es la ironía del destino! Cuando Ulises, según vemos en la *Odisea*, visita el Hades y encuentra allí vagando la sombra del héroe, éste dice que preferiría ser criado del más humilde campesino de la tierra que rey de los muertos. Pero aún habrían de pasar más diez años para ese cambio de pensamiento.



Il. 43. *Aquiles en Esciros*, mosaico de Santisteban (parte derecha)

La parte superior del lado derecho del mosaico que representa a *Aquiles en Esciros* ha desaparecido: no se ven las caras de las figuras. Habría sido muy difícil su identificación, de no haber sido por la inscripción que la acompaña en la parte inferior. Es fácil reconocer, por las largas túnicas de los personajes, que estamos ante una escena de gineceo con cuatro mujeres. La primera, por la derecha, está de perfil, con botas rústicas, llama-

⁴⁰ Higino, *Fábulas* 96, Madrid, Editorial Coloquio, 1987; edición de Santiago Rubio Fernaz.

das *perones*; dirige los brazos, con pulseras, hacia una segunda mujer, colocada de frente y en actitud enérgica, con el brazo derecho sobre la cintura; debajo, en el suelo, hay una rueca. Podrían tratarse, respectivamente, de Deidamía y Pirra-Aquiles; la primera sujetándolo para que no marche a la guerra y la segunda en actitud de empuñar las armas, tras haber arrojado al suelo su utensilio de hilar. Hay una tercera de perfil y una cuarta de frente, en posición estática. No pensamos que ninguna de estas figuras sean Ulises o sus compañeros, como también se ha supuesto, sino las hermanas de Deidamía, por el atuendo femenino que portan. Las figuras están colocadas a diversa altura para sugerir perspectiva: parte delantera y parte trasera⁴¹.

Todo está enmarcado en un frontón, del que sólo restan los cortinones recogidos de los lados. Junto al de la derecha hay una pequeña casa con tejado. En otros mosaicos y pinturas con la misma escena aparecen también cuatro mujeres; en el de Pedrosa de la Vega (Palencia), en cambio, hay seis, además de Aquiles.

La inscripción —que parece adelantarse a los modernos «pies de fotos», con un claro valor pedagógico— nos disipa cualquier duda que tengamos en cuanto a la identificación del tema:

PIRRA/ FILIUS/ TETIDIS / [C]IRCE DEIDAMIA/ MOEDIA. ISTE
ENIM OMNES VIRGINES QUE SUNT MU/ LIERES FILIAE SUNT SOLIS.
NAM [---]EDIS FILIUS PRIAMI

La traducción sería: *Pirra, hijo de Tetis, Circe, Deidamía, Medea. En efecto todas estas vírgenes, que son mujeres, son hijas del Sol. Pues [---] hijo de Príamo*

Ya De Palol (1975) planteaba las enormes dificultades que contiene la inscripción. Gómez Pallarès (1997: 100 ss.) comenta que es una interpretación ‘particular’ sobre personajes del ciclo troyano. En este trabajo intentaremos precisar al máximo el sentido de este enigmático texto.

En primer lugar, lingüísticamente, observamos algunas corrupciones, propias de la época, respecto al latín clásico: «e» en lugar de «ae» en *iste* y *que* en lugar de *istae* y *quae*, *Moedia* en lugar de *Medea*. El masculino «filius»

⁴¹ Cf. F. Ghedini, «Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica. Iconografie e iconologia», pág. 695.

aplicado a «Pirra⁴²» en lugar del esperado «filia» revela el verdadero sexo del personaje.

En segundo lugar, algunas incoherencias de contenido: de los cuatro personajes femeninos citados como hijas del Sol, las únicas verdaderas son Circe (hija) y Medea (nieta); los otros dos, Pirra y Deidamía, está claro que no: Pirra es Aquiles, hijo de Tetis, y Deidamía es la hija del rey Licomedes y enamorada del héroe. No existen, de todas formas, en los textos literarios listas de las hijas de Licomedes, con las que podríamos contrastar la veracidad de estos nombres. Parece más creíble que haya habido una interpolación con otros temas literarios: bien con la *Odisea*, bien con *El viaje de los argonautas*, en los que aparecen tratados los personajes de Circe y Medea. Por otro lado, la oración de relativo «que son mujeres» parece ser especificativa: restringe el número de «vírgenes» a las que son verdaderamente mujeres y no hombres, como es Pirra; es decir, a tres.

Y en tercer lugar, la laguna delante de «hijo de Príamo» es la que más complicaciones crea. No tiene sentido hablar ahora de un hijo de Príamo, cuando se trata de la vida de Aquiles, a no ser que se trate de Paris, el que lo mató de un flechazo en el talón (sintácticamente no encajaría un genitivo PARIDIS en lugar del nominativo PARIS que le correspondería). Ruiz de Elvira, el autor de la erudita obra *Mitología Clásica*, no encuentra solución plausible para el nombre de este hijo de Príamo; propone tres: Hippodisus, Polymedon y Lisides⁴³; éste último es el que más se acerca, pero más bien leemos –EDIS que –IDIS⁴⁴, y, en realidad, éste era un nombre femenino. Marc Mayer, profesor de latín de la Universidad de Barcelona, sugiere que el hijo sea el mismo Aquiles; para ello suple la laguna con TETIDIS y cree que por error el musivario escribió PRIAMI en lugar de PELLEI. Esta explicación daría hilazón a toda la inscripción y no se rompería el contexto: si en la frase anterior se hablaba de «las vírgenes verdaderamente mujeres», en la siguiente frase sería lógico que se refiriera a Aquiles, que justificase o explicase su ausencia del grupo anterior. Y, en efecto, éste es el sentido de la conjunción coordinada explicativa NAM ('pues'), que inicia la frase, y que aclararía —pues la inscripción se nos queda a medias— que «el hijo de Tetis y Peleo» sería un varón. ¿Cometió el musivario un error o dejó inacabado algún texto de mayor extensión, de los muchos que

⁴² Es más frecuente «Pyrrhus» y «Pyrrha». Cf. C. González Román, & J. Mangas Manjares, *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*. Jaén (vol. 3, t. 1), Junta de Andalucía, Sevilla, 1991, pág. 283.

⁴³ Citado en Higino, *Fábulas* 90.

⁴⁴ J.M. Blázquez, «Mosaicos hispanos de tema homérico» y M. Guardia Pons, *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania. Estudio de iconografía*, PPU, Barcelona, 1992, proponen: ...IDES FILIUS PRIAMI.

circularían en el mundo antiguo sobre el personaje de Aquiles y que la tradición no nos ha conservado? Posiblemente ambas cosas a la vez.

Algunos paralelos

Como el de Apolo y Marsias, el tema de Aquiles en Esciros fue también muy representado en el arte. En el artículo «Aquiles» del *Lexicon Iconographicum* (vol. I 1, 1981) nuestro mosaico ocupa el núm. 100 de las 922 imágenes que recoge de este personaje (de su etapa de Esciros hay 92), y le dedica 12 líneas en alemán (error de Sanisteban por Santisteban); afirma que la inscripción aún no se ha interpretado con seguridad. Para la época moderna el diccionario de Oxford recoge 44 pinturas y una escultura. Nuestro José de Ribera tiene otro *Aquiles entre las hijas de Licomedes* en el Teylers Museum, Haarlem. Beltrán (1984, pp. 103-118) cita 103 obras de arte protagonizadas por Aquiles (pinturas, grabados, aguafuertes, tapices). En el Palacio de El Pardo había una serie de frescos con la historia de Aquiles, perdidos hoy, de Vicente Carducho (1609-1612).

Veamos algunas ilustraciones:

1. *Aquiles en Esciros*, mosaico de Zeugma, (s. III d.C., Gaziantep Museum), ciudad a orillas del Eúfrates, excavada hace unos años (1987-1999), antes de ser sepultada por una gran presa. Los mosaicos hallados son de una calidad artística excepcional. De éste, en concreto, hay que destacar la utilización de la perspectiva y la expresividad de los rostros. Las figuras se disponen en forma rectangular, delante de las columnas de un patio. No hay ninguna inscripción que identifique a las figuras, pero está claro que Ulises, a la derecha, y Diomedes, a la izquierda, flanquean la escena. En el centro, Aquiles, que ha perdido parte de sus vestiduras femeninas (acaba de perder una zapatilla), muestra una actitud enérgica con lanza y escudo en las manos; Deidamía,



desesperada, intenta retenerlo; detrás, otras figuras femeninas; las dos que llevan la cabeza cubierta podrían aludir a las nodrizas de la reina⁴⁵.

2. *Aquiles en Esciros*, mosaico de Pedrosa de la Vega (Palencia), s. IV d.C. La escena, repleta de personajes (11), tiene lugar ante las puertas del gineceo, marcado por las columnas y las cortinas. Aquiles aparece en el centro, sujetando una lanza con la mano derecha y un escudo con la izquierda, en una actitud muy similar a la del mosaico de Zeugma, aunque con la posición invertida. A derecha e izquierda está rodeado de figuras femeninas (6), vestidas suntuosamente, las hijas de Licomedes: una lo sujeta por la pierna, otra por la cintura; la del ángulo superior izquierdo es probablemente la madre. Ulises, vestido con traje corto de mercader y empuñando una espada, y dos soldados trompeteros ocupan la parte derecha.



3. *Aquiles en Esciros*, sarcófago realizado en Atenas en torno al 240 d.C., Louvre. Llegó a París en 1807, procedente de la villa Borghese de Roma, donde sus cuatro paneles estaban encastrados en las fachadas oeste y sur de la mencionada villa. En el Louvre fue reconstruido. Aquiles con el escudo en mano ocupa el centro de la composición, rodeado de tres jóvenes. Las figuras de los extremos derecho e izquierdo son simétricas.



⁴⁵ J.-P. Darmon, «Le programme idéologique du décor en mosaïque de la maison de la Télète dionysiaque, dite aussi de Poséidon, à Zeugma (Belkis, Turquie)», *La mosaïque gréco-romaine X*, Roma, 2005, págs. 1279-1300, pp. 1290-1291.



4. *Aquiles descubierto*, pintura de Rubens (1577-1640) en colaboración con Van Dyck (1599-1641), Museo del Prado (n.º. 1661), 1618. Aquiles, en el centro, vestido aún de mujer, blande una espada en el aire con gesto enérgico y, entretanto, las hijas de Licomedes —entre ellas, Deidamía, vestida de blanco y con gesto de asombro— examinan las joyas, las telas y perfumes que les presentan Ulises y Diomedes. Éste detiene al héroe por un brazo y Ulises no puede ocultar su sorpresa. El escenario es suntuoso. Rubens trajo este cuadro a España en 1628 y adornó El Alcázar de Madrid.

5. *Aquiles descubierto*, pintura de Rubens, Museo del Prado (n.º. 1592), 1616. La disposición de la escena es muy similar. De nuevo, Deidamía y sus hermanas examinan las mercancías ofrecidas por Ulises, y Aquiles vuelve a armarse; esta vez se está encajando un casco guerrero, que también venía oculto entre los regalos. Ulises y Diomedes muestran el mismo gesto de sorpresa que en el cuadro anterior.



6. *Aquiles en Esciros*, 1649-1650, óleo sobre tela (97,5 X 131,1), Poussin, Boston, Museum of Fine Arts. Poussin realizó dos versiones de este mito.

La escena se desarrolla al aire libre. Se narran los inicios de esta historia. Los mercaderes griegos acaban de llegar. Aquiles ha descubierto una espada entre los regalos y está desenvainándola; el casco aún permanece en el suelo junto a Ulises. Son tres las hijas de Licomedes presentes: en primer término agachada, Deimadia, que se gira sorprendida hacia



Aquiles; otra, de pie, está recogiendo de manos del Diomedes un espejo. Poussin prefiere representar el drama psicológico al físico.

7. *Aquiles en Esciros*, 1656, óleo sobre tela (100,33 X 133,35), Poussin (1594-1665), Richmond (EE.UU.), Virginia Museum of Fine Arts. En este



cuadro se recoge un momento posterior de esta historia, con respecto al de Boston. La escena también se desarrolla al aire libre, pero con más perspectiva de paisaje. Aquiles, a la izquierda, semiarrodillado y armado con casco y espada, se mira en un espejo con expresión severa. Las hijas de Licomedes, igualmente tres, están absortas en el hallazgo de los

regalos. Ulises y Diomedes aguardan, al fondo, expectantes. Poussin trató de volver a la simplicidad más clásica; en esa mezcla de tonos azules y rojos estuvo quizá más cerca de la práctica griega de lo que él suponía.

8. *Aquiles entre las hijas del rey Licomedes*, 1643, óleo sobre tela (220 X 240), Erasmus Quellinus II (1607-1678), Brujas (Bélgica), Groeninge Museum. Este pintor flamenco participó, junto con Rubens, en el ciclo de pin-

turas mitológicas que Felipe IV encargó para la Torre de la Parada (seis se hallan en El Prado). En el centro Aquiles se está poniendo el casco mientras mira a Ulises, ataviado como un mercader, que le está hablando; Diomedes mira al espectador. A la derecha, cuatro jóvenes están enfrascadas en sacar



los regalos de la cesta; cuatro más las observan con semblante preocupado. Encima de Aquiles hay un pavo real, que nos recuerda a Hera, partidaria de los griegos y de que esta guerra comience.

9. *Aquiles entre las hijas del Licomedes*, c. 1668, óleo sobre tela (82,5 X 61.5), Erasmus Quellinus II (1607-1678) o algún seguidor. En esta segunda versión la disposición cambia. Las mujeres, que suman un grupo de doce, se hallan a la izquierda,

9. *Aquiles entre las hijas del Licomedes*, c. 1668, óleo sobre tela (82,5 X 61.5), Erasmus Quellinus II (1607-1678) o algún seguidor. En esta segunda versión la disposición cambia. Las mujeres, que suman un grupo de doce, se hallan a la izquierda,

destacando la que está cubierta con un manto blanco, que debe de ser Deidamía. Aquiles se está poniendo un sofisticado casco y con la mano derecha empuña una espada corta. A él se dirige Ulises, acompañado de Diomedes. La cesta de los regalos tiene la misma textura que la del cuadro anterior.

10. *Aquiles entre las hijas del rey Licomedes*, c. 1685, óleo sobre tela (138 X 190), Gérard de Lairesse (1640-1711), La Haya, Mauritshuis. Este pintor holandés dedicó a la mitología y a la antigüedad numerosos cuadros. Las mujeres ocupan la parte derecha de la composición y los hombres, la izquierda. Las mujeres están absortas en los regalos, entre los que se incluyen también estatuillas. Las hijas de Licomedes deben de ser las figuras principales. Al fondo hay una mujer con un manto sobre la cabeza y, al principio de la escalera, una joven de corta edad. Deidamía aparece en primer plano con el pecho al descubierto. Aquiles, al que Ulises intenta agarrar del brazo, se sujeta el casco con una mano y con la otra sostiene una espada. Un soldado señala hacia las naves griegas, que esperan al fondo.



11. *Aquiles entre las hijas del Licomedes*, 1685, óleo sobre tela (150 X 181), Gérard de Lairesse (1640-1711), Estocolmo, Nationalmuseum. En el Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig hay una tercera versión. La acción se desarrolla aquí en el mismo escenario que en la anterior versión. Las mismas mujeres (hay una niña más), pero dispuestas de forma diferente. Una mesa, en la que se han colocado los regalos, separa a Aquiles, que ya se ha puesto el casco y sostiene un puñal, de Ulises y sus dos acompañantes. Al fondo se ven guerreros.

12. *Aquiles entre las hijas de Licomedes*, óleo sobre tela (274,4 X 179,7), círculo de Lairesse. En 1997 se vendía en Christie's. La escena se desarrolla bajo una logia entre edificios clásicos. Aquiles, de rodillas, se pone el casco y sujeta la espada con la mano derecha. De un cajón dos hijas de Licomedes sacan regalos: una, tela, y otra, en primer término, un espejo, en el que

se mira (¿Deidamía?); otras tres permanecen de pie, más retiradas. A la izquierda, Ulises, acompañado de Diomedes, con el gesto del brazo, quiere dar a entender que Aquiles se ha descubierto.



13. *Aquiles y las hijas de Licomedes*, 1746, óleo sobre tela (158,5 X 126,5), Pompeo Battoni, Florencia, Galleria degli Uffizi. Junto con *La educación de Aquiles*, fue encargado por el noble de Luca Francesco Buonvisi. El pintor, apasionado de la ópera, parece inspirarse en la de Pietro Metastasio, *Achille in Sciro*. Aquiles está sacando la espada de la vaina, como en la versión de Poussin de Boston. Deidamía es la joven que está cogiendo una joya. Detrás, Ulises y Diomedes, que por los gestos de las manos acababan de reconocer a Aquiles⁴⁶.



14. *Ulises descubre a Aquiles entre las hijas de Licomedes*, óleo sobre tela, Louis Gauffier (1762-1801), pintor neoclásico. Aquí la acción se desarrolla al aire libre, en un patio con logia. Como en algunas de las escenas anteriores, aún Aquiles no es consciente de la trampa que le ha puesto Ulises: alegremente se mira en el espejo que le ofrece Deidamía.



⁴⁶ Cf. L. Barroero & F. Mazzocca (eds.), *Pompeo Battoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milán, 2008, págs. 216-217.



15. *Aquiles entre las hijas de Licomedes* (?), dibujo (490-705 mm), Franz Caucig (Gorizia 1755-Viena 1828), Gorizia, Fondazione Palazzo Coronini. Ha sido expuesto varias veces: en Gorizia (1978 y 1995) y en Lubiana (2010). El escenario es un estanque con una cascada al fondo, en el que se están lavando cuatro bellas jóvenes. Tres están sin

ropa —apenas un manto las cubre— y la cuarta, vestida, que es la única pista que nos llevaría a identificarla con Aquiles. Éste le está echando agua de un jarro a la joven del centro. Tanto el peinado como la jarra (lécito) son de inspiración clásica. El único defecto de tan proporcionado cuerpo es la pierna excesivamente larga de la joven de la izquierda⁴⁷.

4. Conclusiones

Por último, querría anotar lo extraño de la ejecución de dos mitos (*Apolo y Marsias* y *Aquiles en Esciros*) —¡si no tres!— tan diferentes en un mismo espacio. Tal vez el taller ambulante que actuara por la península ibérica innovó con respecto a los cartones que le sirvieran de modelo, si es que no actuaba «de memoria». Los dos mitos citados eran muy populares y se representaban mucho por separado, ya desde la misma antigüedad. Marsias era símbolo de la libertad entre los atenienses (en la Acrópolis había un grupo escultórico de *Marsias y Atenea* de Mirón), y la figura de Aquiles, a partir del Bajo Imperio, tuvo gran aceptación como modelo moral entre los gobernantes⁴⁸, superando incluso a la de Alejandro Magno (un *Aquiles en Esciros* decoraba un techo del palacio de Nerón, la *Domus Aurea*). No sería descabellado pensar que el propietario de la villa de Santisteban se sintiese también fascinado por ambas figuras y, en especial, por Aquiles, que ante la llamada de la patria no duda en tomar las armas y renunciar a su propia vida⁴⁹. Además, entre los dos mitos de nuestro mo-

⁴⁷ K. Rozman, *Franc Kavcic/Caucig. Themes of Antiquity*, National Gallery of Slovenia, Ljubliana, 2010, págs. 64-85.

⁴⁸ F. Ghedini, «La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo repubblicana ed imperiale», *Latomus*, 53 (1994/2) 297-316.

⁴⁹ L. Neira Jiménez, «Aquiles y la guerra de Troya. La asunción del destino heroico», en L. Neira Jiménez (ed.), *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos*, Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid, 2012, págs. 167-183. Según otra interpretación

saico se podría establecer una asociación más de tipo moralizante⁵⁰: a la *hybris* («soberbia») personificada por Marsias se le opondría la *virtus* («valor») de Aquiles, el héroe por excelencia.

Los terratenientes hispanos tenían un buen conocimiento de la mitología clásica. Aunque bien es cierto que desde finales del siglo IV d.C. la legislación de Teodosio censuraba cualquier manifestación religiosa que no fuese la cristiana, la realidad es que los dueños de las villas seguían sintiéndose atraídos por los temas mitológicos, que en esta época ya habían perdido su valor religioso y se habían convertido en meros símbolos de valor decorativo y cultural, y, por tanto, no eran nada sospechosos para la religión oficial. Esta afición por la decoración mitológica volveremos a verla, *mutatis mutandis*, a partir del Renacimiento, en los propietarios de palacios, en la monarquía y en la aristocracia, de casi toda Europa, que se identificaban con los dioses y héroes que hacían pintar en sus techos⁵¹.

Pero, si no a nivel artístico, a nivel literario, al menos, hemos encontrado un testimonio de la asociación de las dos historias que desarrolla nuestro mosaico: en las *Imágenes* de Filóstrato el Joven⁵², escritor del siglo II d.C., se describe una pinacoteca de época romana. Pues bien, los dos primeros cuadros que aparecen en ella son ¡*Aquiles en Esciros* y *Marsias*! Seguramente la disposición sería fruto de la casualidad, pero esta coincidencia no dejar de ser un hermoso colofón —o guiño del destino— para cerrar nuestro trabajo.

(Ghedini, «Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione»; J. Bermejo Tirado, «Análisis Contextual de la Iconografía de Aquiles en los Mosaicos Hispanos de Época Bajoimperial», en *Actas del VI Encuentro de Jóvenes Investigadores*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007, pág. 49) la escena de Esciros, que relata uno de los amores del héroe, entra más en la esfera de lo íntimo y sentimental que en la de lo público o social.

⁵⁰ F. Ghedini, «Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica. Iconografie e iconologia», pág. 695.

⁵¹ Los exponentes más claros en España son los reyes Felipe II, Felipe IV, Carlos III y Carlos IV, en las decoraciones de sus palacios reales, y el noble renacentista don Álvaro de Bazán y su palacio de Viso del Marqués (Ciudad Real).

⁵² Filóstrato el Viejo, *Imágenes*. Filóstrato el Joven, *Imágenes*. Calístrato, *Descripciones*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993; edición de L. A. de Cuenca y M. Á. Elvira.

Bibliografía

Mosaico romano

Arce, J., *El último siglo de la España romana: 284-409*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

Arce, J., *España entre el mundo antiguo y el mundo medieval*, Taurus, Madrid, 1988.

Arce, J., *Bárbaros y romanos en Hispania (400-507 A.D.)*, Marcial Pons, Madrid, 2007.

Balil, A., «Algunos mosaicos hispanorromanos de época tardía», *Príncipe de Viana*, 26 (1965) 281-293.

Bermejo Tirado, J., «Análisis Contextual de la Iconografía de Aquiles en los Mosaicos Hispanos de Época Bajoimperial», en *Actas del VI Encuentro de Jóvenes Investigadores*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007.

Blázquez, J.M. & González Navarrete, J., «Mosaicos hispánicos del Bajo Imperio», *Archivo Español de Arqueología*, 45-7 (1972-4) 419-440.

Blázquez, J.M., *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1981, pp. 66-72.

Blázquez, J.M. & López Monteagudo, G. y otros, «La mitología en los mosaicos hispanorromanos», *Archivo Español de Arqueología*, 59 (1986) 111-162.

Blázquez, J.M., «Mosaicos hispanos de tema homérico», *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*, Palencia-Mérida, 1990, págs. 279-292.

Blázquez, J.M. *Mosaicos romanos de España*, Cátedra, Madrid, 1993 (capítulo IV, «Mosaicos mitológicos», págs. 363-375).

Bowersock, G., *Hellenism in Late Antiquity*, Cambridge, 1990.

Chavarría Arnau, A., *El final de las villae en Hispania (siglos IV-VII D.C.)*, Brepols Publishers, Turnhout (Bélgica), 2007.

Darmon, J.-P., «Le programme idéologique du décor en mosaïque de la maison de la Télète dionysiaque, dite aussi de Poséidon, à Zeugma (Belkıs, Turquie)», *La mosaïque gréco-romaine X*, Roma, 2005, págs. 1279-1300.

De Palol, P., «Los dos mosaicos hispánicos de Aquiles: el de Pedrosa de la Vega y el de Santisteban del Puerto», *II Colloque International sur la Mosaïque Gréco-Romaine*, París, 1975 (celebrado en Viena del 30 de agosto al 4 de septiembre de 1971), págs. 227-240.

Fernández Castro, M^a.C., *Villas romanas en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.

Gómez Fernández, F.J., «El mosaico mitológico tardorromano en la Hispania del siglo V: estudio e interpretación», *Scripta antiqua in honorem Ángel Montenegro Duque et José María Blázquez Martínez*, 2002, págs. 793-802.

Gorges, J.-G., *Les villas hispano-romaines. Inventaire et problématique archéologiques*, Centro Pierre Paris, Burdeos, 1979.

Guardia Pons, M., *Los mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania. Estudio de iconografía*, PPU, Barcelona, 1992.

Ghedini, F., «La fortuna del mito di Achille nella propaganda tardo republicana ed imperiale», *Latomus*, 53 (1994/2) 297-316.

Ghedini, F., «Achille a Sciro nella tradizione musiva tardo antica. Iconografie e iconologia», en *Atti del IV Colloquio dell' Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna, 1997, págs. 687-704.

Ghedini, F., «Achille nel repertorio musivo tardo antico fra tradizione e innovazione», en *La mosaïque gréco-romaine VIII: ACIM, Cahiers d' archéologie romand*, Lausanne, 2001.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Artemis, Zürich-München, 1981-1997 (8 vols. en 14 tomos).

Gómez Pallarès, J., *Edición y Comentario sobre las Inscripciones sobre Mosaico de Hispania. Inscripciones no Cristianas*, L' Erma di Bretschneider, Roma, 1997.

González Román, C. & Mangas Manjarres, J., *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*. Jaén (vol. 3, t. 1), Junta de Andalucía, Sevilla, 1991.

Lancha, J., *Mosaïque et culture dans l' Occident romain I-IV s.* (Biblioteca Archaeologica, 20), Roma, 1997.

Liebeschuetz, J.W., «Pagan Mythology in the Christian Empire», *International Journal of the Classical Tradition*, 2 (1995) 193-208.

Ling, R., *Ancient Mosaics*, Princeton University Press, 1998.

Navarrete Orcera. A.R., «Estudio bibliográfico y mitológico del mosaico romano de Santisteban del Puerto», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 189 (2004) 131-150.

Navarrete Orcera. A.R., «El mosaico romano de Santisteban del Puerto», *Pascuamayo. Feria y Fiestas en honor de la Virgen del Collado*, 2006, pp. 52-55.

Neira Jiménez, L. (ed.), *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, Ediciones JC, Madrid, 2010.

Neira Jiménez, L. (ed.), *Civilización y barbarie. El mito como argumento en los mosaicos romanos*, Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid, 2012.

Olivares Barragán, F., «Hallazgos ibero-romanos en Santisteban del Puerto», *XII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza 1973 (celebrado en Jaén del 6 al 9 de octubre de 1971), págs. 657-660.

Pita Mercé, R., «Mosaicos romanos tardíos en las comarcas del Segre y Cinca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 34-35 (1994) 31-61.

Torres Carro, M., *Mosaicos romanos mitológicos de la Península Ibérica*, Universidad de Valladolid, 1985.

Tradición iconográfica

Bernstock, J.E., «Guercino's *Et in Arcadia ego* and Apollo flaying Marsyas», *Studies in iconography*, 11 (1987) 137-183.

Barroero, L. & Mazzocca, F. (eds.), *Pompeo Battoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Milán, 2008.

Beltrán Noguer, M^a T., «El mito de Aquiles en el arte», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1-2 (1984) 97-114.

Bristot, A., «Dedicato all' amore per l'antico: il camerino di Apollo a Palazzo Grimani», *Arte veneta*, 58, 2001 (2003) 42-93.

Bristot, A., *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restaurati*, Scripta edizioni, Verona, 2008.

Brown, D.A., «An Apollo and Marsyas by Anselmi», *Antologia di Belle Arti*, 1 (1977) 2-6.

Checa Cremades, F., *Velázquez, Bernini, Luca Giordano: le corti del Barocco*, Skira, Milán, 2004.

Cieri Via, C., «Da Urbino a Roma: sapienza humana e sapienza divina nella Stanza della Signatura», en M. Sambucco Hamoud (ed.), *Studi sul Raffaello*, QuattroVenti, Urbino, 1987.

Cieri Via, C., *L' arte delle Metamorfosi. Decorazioni Mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma, 2003.

De Marchi, A. G., «Francesco Salviati's ceiling painting for Palazzo Grimani rediscovered», *Apollo*, 159, n^o 503 (2004) 8-13.

Ferrari, O. & Scavizzi, G., *Luca Giordano. L' opera completa*, Electa, Nápoles, 1992.

Ferrari, O. & Scavizzi, G., *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Electa, Nápoles, 2003.

Freedberg, S.J., «Il musicista punito», *FMR*, 45 (1986) 139-152.

Frommel, C.L. (ed.), *La Villa Farnesina a Roma*, 2 vols., Franco Cosimo Panini, Módena, 2003.

Gentili, A., *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Feltrinelli, Milán, 1980.

Hémeryn, A. (ed.), *La peinture Italienne au Musée des Augustins. Catalogue raisonné*, Musée des Augustins, Toulouse, 2003.

Hess, C., *Italian ceramics. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, Getty publications, Los Angeles, 2002.

Hirst, M., «Three ceiling decorations by Francesco Salviati», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 26 (1963) 146-165.

Mason Rinaldi, S., *Palma il Giovane. L' opera completa*, Electa, Milán, 1984.

Mongeig Goguel, C. (ed.), *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera* (catálogo), Electa, Milán, 1998.

Navarrete Orcera, A.R., «La mitología a través de la pintura: estado de la cuestión», *Estudios Clásicos*, 109 (1996) 93-130.

Navarrete Orcera, A.R., «La mitología a través de la pintura: nueva re-
censión bibliográfica», *Estudios Clásicos*, 114 (1998) 77-118.

Navarrete Orcera, A.R., «Alegorismo y evemerismo en Juan Pérez de Moya», *IV Congreso sobre Humanismo y Renacimiento*, UNED, Úbeda, 1998, págs. 111-119.

Navarrete Orcera, A.R., «La Cultura Clásica a través de imágenes», *Capsa*, 1 (2000) 35-53.

Navarrete Orcera, A.R., «Crónicas mitológicas», *Capsa*, 1 (2000) 93-110.

Navarrete Orcera, A.R. (coord.), *Guía de pintores mitológicos*, CEP, Úbeda, 1992.

Navarrete Orcera, A.R., *La mitología en el palacio de Viso del Marqués*, Áurea Clásicos, Madrid, 2001.

Navarrete Orcera, A.R., *La mitología en los palacios españoles*, UNED, Jaén-Úbeda, 2005.

Pope-Hennessy, J., *Paradiso: The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*, Thames and Hudson, Londres, 1993.

Rawson, P.B., *The myth of Marsyas in the roman visual arts: an iconographic study*, B.A.R, Oxford, 1987.

Rozman, K., *Franc Kavcic/Caucig. Themes of Antiquity*, National Gallery of Slovenia, Liubliana, 2010.

Salerno, L., «A Domenichino series at the National Gallery: the frescoes from de Villa Aldobrandini», *The Burlington Magazine*, 105 (mayo 1963) 199-204.

Schulz, J., *Venetian painted ceilings of the Renaissance*, University California Press, Berkeley, Los Angeles, 1968.

Spilke, J.T., *La fabola di Apollo e Marsia di Agnolo Bronzino*, Polistampa, Florencia, 2000.

Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday, London, Phaidon, 1959.

Spinosa, N. (ed.), *Luca Giordano 1634-1705 (catálogo)*, Electa, Nápoles, 2001.

Spinosa, N., *Ribera. L' opera completa*, Electa, Milán, 2003.

Tempestini, A., «Apollo e Marsia nel Camerino di Apolo del Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa», en M. Gaier, (ed.), *Der unbestechliche Blick: Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, Porta-Alba-Verlag, Trier, 2005, págs. 383-386.

Utili, M., *Museo di Capodimonte*, Touring Club Italiano, Milán, 2002.

Walter, H.-Horn, H.J. (eds.), *Die Rezeption der «Metamorphosen» des Ovid in der Neuzeit: Der Antike Mythos in Text und Bild*, Berlín, 1995.

Van Keer, E., «The myth of Marsyas in ancient Greek art: musical and mythological iconography», *Music in Art*, XXIX 1-2 (2004) 21-37.

Watson, W., *Italian Renaissance Maiolica from the William A. Clark Collection (catálogo)*, Londres, 1986.

Weiss, A., «Marsyas I», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich-Munchen, Verlag, 1992, vol. VI 1, págs. 366-378.

Wyss, E., *The myth of Apollo and Marsyas in the art of the Italian renaissance: an inquiry into the meaning of images*, Associated University Presses, Londres, 1996.