La pieza del mes. 12 de abril de 2025

Museo Arqueológico Municipal de Jerez / Asociación de Amigos del Museo

¿QUIÉN ES ESA DIOSA? EL MOSAICO DE MINERVA

Dr. Daniel Martín-Arroyo Sánchez. Arqueólogo. Universidad de Granada

1 Introducción

El mosaico de Minerva (Fig. 1) expuesto en el Museo de Jerez de la Frontera es una pieza de procedencia desconocida, asociada a la cultura romana. Por su depósito en dicho Museo, se presupone que la pieza procede de algún punto del término de Jerez o de su entorno inmediato. Manuel Esteve, director de las excavaciones de Mesas de Asta, lo inscribió en el libro de registro del Museo de Jerez como un donativo de Enrique Robredo de los Ríos, con entrada del 10 de diciembre de 1959. Identificó a la diosa como Minerva y apuntó las medidas del mosaico (0'63 por 0'43 m.). El mismo investigador anota que se trata de un "fragmento de mosaico romano de procedencia desconocida y de aspecto sospechoso". Según se desprende de las entrevistas realizadas, Enrique Robredo vivió en el poblado de Mesas de Asta y trabajó en las excavaciones de Esteve en los años precedentes. No obstante, no se ha podido registrar ninguna noticia oral del hallazgo del mosaico entre los familiares vivos del donante, algunos de los cuales siguen habitando en la misma pedanía jerezana. Esto incita a pensar en un hallazgo bastante anterior a la fecha de donación, habiéndose perdido la memoria del lugar de hallazgo, o quizás ocultándose a propósito. Las circunstancias invitan a considerar que el hallazgo se produjera en el propio yacimiento de Mesas de Asta. En tal caso, sería difícil aventurar una propuesta de datación para el mosaico, dada la prolongada existencia de la antigua ciudad que ocupaba este emplazamiento. Contrariamente, su asociación a alguna de las villas circundantes podría haber facilitado una aproximación para la datación, según el arco cronológico que ocupara la propia villa en cuestión. A las dificultades propias de la descontextualización de tal pieza, se suma cierta particularidad en la representación de la diosa. Partiendo de estas condiciones, se discute la iconografía del mosaico y su posible relación con *Hasta Regia*, para plantear así una hipótesis alternativa en la identificación de la deidad representada.

Fig. 1. Mosaico de Minerva en el Museo Arqueológico de Jerez.

2 Caracterización del mosaico

2.1- Aspectos técnicos

La presente investigación no ha podido abarcar el estudio físico-químico del mosaico. En tal sentido solo cabe señalar los avances producidos en este campo. Así pues, en la investigación deben considerarse aspectos como el examen de la sección del mosaico y sus cimentaciones, desde el suelo a través de las distintas capas de mortero, hasta alcanzar el nivel de fijación o agarre de las teselas (Flores *et al*. 2004). El estudio no-destructivo de mosaicos *in situ* podría abrirse camino y generar amplias bases de datos sin poner en riesgo o dañar tales estructuras (Saelens 2018). La datación radiocarbónica de morteros (Schrøder *et al*. 2022) se abre paso como una técnica de gran interés para el estudio de los mosaicos. El estudio de las teselas, a través de diversas técnicas de microscopía, rayos x y análisis petrográfico, puede informar sobre los procesos erosivos que sufrieron los mosaicos (Palomar 2011) y, con ellos, sobre la funcionalidad y pervivencia de los espacios que ocupaban. Además de los estudios petrográficos, la caracterización de

las teselas cerámicas (Marín *et al*. 2014) y vítreas (Navarro 2011) puede conducir a una mejora en los procesos de restauración (Pascual *et al*. 2019). Es deseable al mismo tiempo que, con la extensión de los muestreos, se puedan comprender mejor los procesos de recuperación de materias primas y su comercio. Quizás en este sentido también acabe siendo posible una mejor identificación de talleres y la datación de la actividad de los mismos, arrojando luz sobre la cronología y evolución estilísticas de los mosaicos.

Un examen visual de las fotografías disponibles permite apuntar que el mosaico de Minerva se conserva sobre una placa de mortero de escaso grosor, apenas unos centímetros. El mortero presenta un desgrasante fino y negro, bastante abundante. Tiene una coloración blanquecina, con aspecto un tanto grisáceo. Se observa tal coloración entre las teselas y en la parte trasera del mosaico, así como en las fracturas, particularmente en la que divide el mosaico en dos fragmentos, hacia su tercio inferior. La parte trasera del mosaico parece evidenciar un tratamiento superficial con algún tipo de mortero muy diluido y de color gris oscuro, quizá en algún intento por alisar y preservar este frente de la pieza. El conjunto también pasó puntualmente por un marco de madera para su exposición. Quizá esta circunstancia pudiera explicar la disposición rectilínea y pulida de los bordes de la placa, que habría sido objeto de una adecuación a dicho marco. Actualmente se conserva adherido a un cristal y sostenido a la pared por siete enganches metálicos.

La ficha de inventario 482 del Museo Arqueológico de Jerez consigna que "Por su tosca ejecución y lo rígido de la figura, debe con ser considerada obra de un taller local de momentos imperiales tardíos", dándole una cronología general del siglo IV d.C. Otra ficha de inventario (nº. 260) recoge un fragmento de mosaico con vides, procedente del lugar conocido como Plaza de Armas (Mesas de Asta) y datado en los siglos I-III d.C. Valorando una posible pertenencia de ambos fragmentos de mosaico a una misma obra, las diferencias se hacen patentes. En primer lugar, este segundo fragmento ingresó en el Museo con fecha de 1936. El mortero y las teselas son marcadamente diferentes. La placa sobre la que se conserva es también de escaso grosor, pero presenta un reverso irregular y unos rebordes sin escuadrar. Sin embargo, otro fragmento de mosaico con vides se presenta escuadrado, adaptándose a un marco de madera, según se aprecia en la fotografía consultada. Dicho fragmento pertenece a la colección de Juan de Mata y López de Meneses, en Jerez, y es con mucha probabilidad parte del mismo mosaico antes referido. Con esto se remite a la presentación recortada del mosaico de Minerva, en un posible contexto de coleccionismo, anterior a su depósito en el Museo.

2.2- Esquema compositivo

La pieza es un emblema de mosaico, que responde a las características técnicas del *opus tessellatum* con *vermiculatum* de delimitación. Puede entenderse en tal sentido que se trata de una sección bien delimitada dentro de un pavimento o de una composición musivaria mayor. La pieza parece haber sido extraída de una forma muy precisa, acorde a una delimitación exterior configurada por una línea de teselas negras. La ausencia de otras teselas más allá de esta línea impide hablar sobre la posible continuidad original del mosaico. Después de esta línea de demarcación, hacia el interior, se encuentra una cenefa de dos cabos. Los cabos utilizan teselas de distintos colores que también se hallan en el tema central del mosaico. Uno de los cabos se compone por tres líneas de teselas de color negro, marrón claro y verdoso respectivamente. Este color verdoso es igual al de la túnica de la diosa representada. En el otro cabo, esta última línea se sustituye por otra con un tono diferente de marrón. Hacia el interior, una nueva línea de teselas separa la cenefa respecto al fondo blanco en el que se dibuja la imagen de la diosa.

La diosa se representa de pie sobre un pequeño basamento rectangular. La disposición oblicua de los laterales menores de este basamento, así como los propios pies de la divinidad, ofrecen una mínima sensación de profundidad. La composición parece muy marcada por una serie de líneas verticales paralelas que vienen dadas por la lanza, los pliegues de la vestimenta y una de las nervaduras interiores del escudo. Esta tendencia a la verticalidad es interrumpida puntualmente por algunas pequeñas líneas horizontales bien marcadas, tales como el collar, el cinturón y el reborde inferior de la túnica. Destaca

también la horizontalidad de la prenda que va desde la axila izquierda al codo derecho. De hecho, el brazo derecho de la diosa se contrapone de una manera particular. En efecto, al apoyarse en jarra sobre la cadera, este brazo se proyecta con líneas oblicuas respecto al resto de la composición y capta la atención, dispuesto sobre buena parte de la mitad izquierda del mosaico. La mayoría de la figura queda desplazada hacia el lado derecho de la línea marcada por la lanza. El brazo derecho queda representado sobre un amplio espacio vacío. De tal forma, el autor tuvo que alargar el basamento inferior y compensar el vacío creado con la incorporación de lo que parece una planta con flor, esquemáticamente representada y surgiendo del basamento. Tal disposición asimétrica de la figura representada contribuye a reforzar la atención sobre la pieza de vestimenta que recubre el brazo derecho y sobre la que volveremos más tarde.

2.3- *Sacra* y vestimenta de la diosa.

Los *sacra* o elementos definitorios de la deidad son, en este caso, la lanza, el escudo y el casco. Aunque los tres están presentes en muchas de las representaciones de Atenea-Minerva, no siempre aparecen de manera conjunta. Otros símbolos de la divinidad quedan ausentes, destacando en particular la falta del *gorgoneion*.

En orden descendente, se comienza por la descripción de la lanza, cuya punta aparece en tonos metálicos y con nervadura rojiza. Un cabo suelto parece indicar la atadura de la punta en el asta. Algunas teselas rojizas marcan el regatón, en el extremo inferior.

El casco es bajo, con una cimera poco pronunciada y vertical, con posible penacho o ensanche marcado por teselas laterales de color rojizo. Al igual que en otras partes en el dibujo de la diosa, los márgenes se diferencian del relleno. En este caso destaca el uso de teselas de pasta vítrea verde en la cimera, azules en la cubierta del casco, sobre fondo marrón oscuro, y de nuevo verdes a ambos lados de la frente. El uso de teselas verdes se repite en el collar o remate del vestido, en torno al cuello, y singularmente con una tesela única bajo la mano derecha. Se trata de un casco bajo, a diferencia del modelo corintio que vemos en algunas representaciones. En la piel del rostro y otras partes del cuerpo los rebordes del dibujo se marcan con teselas rojizas. El pelo negro cae a ambos lados del rostro y por detrás del cuello, incluyendo un bucle y otras irregularidades que representan su caída natural.

Si a continuación se considera la superposición de los ropajes, se debe comenzar por el equivalente al *peplos* griego, en este caso una túnica o estola romana. De ella se vería únicamente la parte que cubre las piernas y sería de un tono verdoso claro. Cubriendo la parte superior del tronco, se halla una prenda que podría corresponder al *himation* griego o la *palla* romana. Esta prenda cuenta con mangas hasta el codo. Se plasma de color marrón y con unos pliegues muy marcados, sobre todo en la parte baja. Estos detalles podrían recordar a una *lorica squamata* o armadura de escamas. En este punto cabe señalar que el pecho de la diosa Atenea estaría cubierto por la égida o coraza de la piel de la cabra Amaltea, que mostraría la cabeza de Medusa, regalada por Perseo a la diosa. En los bronces de Sigüenza, Ciudadela y Daimuz Alto, comentados más adelante, la égida se representa no solo como una pieza de aspecto rígido, sino también escamado. No obstante, salvo en la pieza de Ciudadela, la égida parece cubrir solo el pecho y no alcanzar el vientre. Esta prenda se ciñe mediante un cinturón de color anaranjado, formado con teselas cerámicas

En última instancia se superpone otra pieza de vestimenta, de utilidad para la batalla. Se trata de un cubre-hombro, representado a partir de múltiples teselas que oscilan entre el tono rojizo y los marrones claros o anaranjados. Una banda ancha parte de la axila izquierda para abrirse hasta cubrir el hombro derecho y colgar ampliamente por encima del codo. Está sujeta desde la axila al hombro por una cuerda o similar, representada por una hilera de teselas grisáceas. Pero el elemento más curioso podría ser un apéndice rígido y apuntado, que sobresale a la altura del codo, señalando hacia arriba. No se han encontrado paralelos para esta pieza. El apéndice señalado hace pensar en formaciones de tipo hoplítico, sirviendo para el apoyo de la lanza del soldado que avanza en una posición posterior de la formación. En cualquier caso, esta prenda protegería el lado derecho, mientras que el izquierdo quedaría protegido por el escudo. En el

caso de esta última arma, solo se vería la cara interna de la misma. Se representa mediante tres círculos concéntricos con una nervadura central en forma de cruz. Puede presuponerse que se trata de un escudo redondo, cuya forma queda afectada en un intento de representar la tercera dimensión y dar profundidad a la composición.

3 Comparativa con diversas representaciones de Minerva.

Con cierta frecuencia, las divinidades aparecen representadas en los mosaicos como bustos. Sin embargo, el caso jerezano induce a una comparativa con reproducciones de cuerpo entero. Así, en el contexto hispano, se remite a tres mosaicos en los que Minerva aparece en la conocida escena del juicio de Paris. Se trata del mosaico de *Castulo* (provincia de Jaén), datado entre finales del siglo II y principios del III d.C. (Fig. 2); el mosaico de la villa romana de El Alcaparral (Casariche, Sevilla), datado en la segunda mitad del siglo III d.C. (Fig. 3); y el mosaico de la villa de Noheda (provincia de Cuenca), del siglo IV d.C. (Fig. 4) (Neira, 2021). El esquema compositivo reitera los mismos componentes en la caracterización de la diosa. Sin embargo, se ofrecen ciertas variantes en la vestimenta y disposición del armamento. La altura del casco y su cimera parece condicionada por el marco del mosaico. La lanza se toma con la mano derecha y el escudo con la izquierda, salvo en el caso de El Alcaparral, puesto que tanto Minerva como Juno usan su derecha para realizar un gesto. Solo la figura de Noheda porta una prenda por encima de la túnica y por debajo del manto, aunque la similitud con la del mosaico jerezano es reducida. En este caso de Noheda se podría decir que sustituye la égida, puesto que el rostro de la Gorgona se inserta en dicha prenda. En todos los casos el rostro de la Gorgona aparece identificable de una forma clara, suponiendo un esfuerzo en la representación a pequeña escala de ese detalle. Algo que se observa también en un mosaico del Juicio de Paris aparecido en Antioquía (Turquía) y datado en la segunda mitad del siglo II d.C. Tan solo las pequeñas dimensiones del mosaico jerezano podrían justificar quizás la ausencia de este elemento identificativo.

Fig. 2 . Mosaico del Juicio de Paris en *Castulo* (https://www.europeana.eu/es/item/2020738/3DICONS_8647

Fig. 3 . Mosaico del Juicio de Paris en la villa romana de El Alcaparral (Casariche, Sevilla)(https://ceres.mcu.es).

Se han examinado otras 9 representaciones de la diosa Minerva a pequeña escala y procedentes de contexto hispano. Se trata de un conjunto de 9 figurillas en bronce asociables al culto doméstico. Cabe considerar una revisión de las dataciones ofrecidas en la bibliografía consultada, puesto que los contextos de hallazgo no son aclaratorios o no

Fig. 4 . Detalle del mosaico del Juicio de Paris en la villa romana de Noheda (provincia de Cuenca) (Neira, 2015, fig. 5).

aparecen especificados. Aunque ha perdido brazos y cabeza, la figura hallada en Sigüenza (Castilla - La Mancha) destaca por su cuidada estética y sus dimensiones (67 cm de altura). Data del siglo I d.C. En los restantes casos predominan los cascos altos de tipo ático y las cimeras aún más destacadas. Otro conjunto de cinco estatuillas ha perdido los atributos que portaban en ambas manos. Se trata de los ejemplares depositados en el Museo Lázaro Galdiano, un ejemplar de Palma del Río (Córdoba, 13'8 cm, siglo I-II d.C.), otro de Regina (Casas de Reina, Badajoz; 13'5 cm y hallada en contexto de la segunda mitad del siglo IV d.C.) y un último de la antigua Conimbriga, en Portugal. La propuesta de restitución de estas piezas resultaría sencilla si se ajusta al patrón observable en otras evidencias arqueológicas. Así, cabe señalar la Minerva de Daimuz Alto (Granada, 8'9 cm, 150-300 d.C.), la Minerva de Insua (cerca de Ciudadela, Lugo) y la de Braga. Estas tres bajan su mano derecha, mostrando una pátera, mientras que la izquierda se eleva en actitud de sostener una lanza, que en todos los casos se ha perdido. Este modelo se observa en una acuñación adrianea del 121-123 d.C. (RIC II, 3 (segunda edición) Hadrian 579-581). También portaría pátera la figurilla de Regina y una de las depositadas en el Museo Lázaro Galdiano (12 cm, siglo II-III d.C.). Por el contrario, otras figurillas muestran la mano derecha alzada en actitud de sostener la lanza y la mano izquierda bajada en actitud de portar un escudo. Así, una de las figurillas del Museo Lázaro Galdiano (12 cm, siglos I-II d.C.) quizás sostuviera el escudo en el aire, mientras que la figurilla de Conimbriga parece haberlo tenido apoyado en tierra. También portarían escudo las figurillas de Sigüenza y Palma del Río.

Una primera aproximación a la escultura mayor remite al tipo de la Atenea Lemnia. Su imagen actual está supeditada a las reconstrucciones efectuadas a finales del siglo XIX (Gallipoli, 2022). El original habría sido una escultura en bronce de Fidias (s. V a.C.). La reconstrucción se efectuaría a partir de fragmentos de copias más recientes. Se partió de dos cuerpos escultóricos muy similares, que estaban depositados en Dresde (Alemania), ambos provenientes de Roma en el siglo XVIII. A estos cuerpos se añade una cabeza de una colección de Bolonia. La representación grabada en una gema sirvió para proponer la reconstrucción de un brazo derecho que sostenía el casco y un brazo izquierdo alzado que sostenía la lanza. Nuevamente conviene fijar la atención sobre la égida, que en este caso se sujeta al hombro derecho y cae hasta la cadera por el lado izquierdo, atándose a la cintura con cordel (Fig. 5). La representación de las vedijas o mechones en la piel de cabra se hace en forma de escamas idénticas y regularmente dispuestas en filas. Podría cuestionarse la naturaleza de la égida representada, puesto que extraña su esquematismo en una representación que, por lo demás, resulta naturalista. Así pues, podría proponerse la hipótesis de que se trata de una representación de escamas de cuero, confeccionadas al modo de una *lorica squamata*. En los rebordes superiores aparecen restos de posibles serpientes, al modo que se reconstruyó en la Atenea de Velletri (Museo del Louvre). La cabeza de la Gorgona aparece en una posición más baja de lo habitual, situada bajo el pecho izquierdo. Si se considera la reconstrucción de la escultura, mira hacia una dirección diferente que la propia diosa y no dejaría de ocupar una posición más o menos central, en la diagonal que formarían ambos brazos.

Fig. 5 . Detalle de la Atenea Lemnia

Por fortuna, existe un paralelo más cercano a la representación de la égida en el mosaico jerezano. Se trata del cuerpo escultórico (1'34 m) hallado en la Plaza de Colón, Córdoba (Fig. 6) (Baena, 2008). Es una pieza en mármol blanco de espejuelo grueso y de cierta calidad técnica, observable en el tratamiento de los paños. Algunos restos conservados de su mano izquierda muestran cómo sostendría en parte dichos paños. El brazo derecho, que se ha perdido, se elevaría para sostener la lanza. La égida se colocaría sobre ambos hombros, inclinándose hacia el lado izquierdo y cubriendo el brazo de este lado en apariencia hasta el codo, en la medida que la imagen consultada ha permitido constatarlo. La Gorgona aparece claramente representada bajo el cuello, ligeramente desplazada hacia la derecha para acomodarse al esquema compositivo de la escultura. Como se ha observado en estudios precedentes, "se han esculpido sus vedijas más como plumas que como escamas". Quizá tal variante se podría relacionar con la intención de representar mechones de pelo en la piel de cabra, a diferencia de lo observado para la Atenea Lemnia.

Fig. 6. Detalle de la Atenea de Plaza de Colón, Córdoba

Como recuerda la pátera de Lameira Larga (Museo Nacional de Arqueologia, Lisboa), el episodio de la ayuda de Atenea a Perseo, en la lucha contra la Gorgona, es un episodio fundamental en la iconografía de Minerva. En esta pátera, la diosa utiliza su escudo para reflejar a las gorgonas y permitir la victoria del héroe.

Fig. 7 . Pátera de Lameira Larga (Museo Nacional de Arqueologia, Lisboa) (Barata, 2018, fig. 2).

Las estatuillas, pese a sus pequeñas dimensiones, no suelen olvidar este hecho. En la medida que las imágenes consultadas lo han permitido, se puede identificar a la Gorgona en la égida de la diosa, representada con mayor o menor éxito. Solo está claramente ausente en la figurilla de Regina. Incluso la acuñación adrianea antes señalada refleja este detalle, pese a los reducido de sus dimensiones. Distanciándose de las representaciones en otros mosaicos hispanos, la égida de la Minerva jerezana tiene sus paralelos más cercanos en la Atenea Lemnia o, con mayor proximidad formal y geográfica, en la escultura hallada en Córdoba.

4. La identificación de la deidad en función del contexto de hallazgo.

Habida cuenta de las dificultades señaladas en relación al hallazgo de la pieza y las discrepancias iconográficas respecto a otras representaciones de Minerva, cabría plantear una hipótesis alternativa en la identificación de la deidad. Esta hipótesis considera la probabilidad de que el hallazgo sea una pieza procedente de Mesas de Asta y que la deidad representada se ajustara a la idiosincrasia religiosa de la zona. En concreto, se plantea la posibilidad de que en el mosaico se representara a Juno Regina. En un artículo precedente (Martín-Arroyo, 2017) se expone la idea de que el nombre de la *colonia Hasta Regia* pudiera ser resultado de un proceso de *interpretatio*. Al igual que sucediera en otras ciudades, como *Ilici*, la comunidad local se identificaría con alguna deidad tutelar y explicaría de tal forma su relación con ella, en función de una mitología común que serviría de nexo con el resto del Mediterráneo. En concreto, *Hasta Regia* se podría haber vinculado al mito heracleo del robo de los ganados de Gerión. La antigua geografía sagrada a la que nos remiten algunos textos clásicos muestra esta su duplicidad de cultos a Hércules y Juno en la zona. La relación de enfrentamiento y reconciliación entre ambas deidades ha sido estudiada en contexto etrusco (González, 2021). Desde este entorno itálico y por influencia de la inmigración, se pudo ir trasladando el culto a una advocación que, quizás, también encontró una posibilidad de sincretismo entre los cultos locales previos. En última instancia, este proceso cultural se plasmaría en la titula cívica adoptada por la comunidad. Al igual que sucedería con otras ciudades y divinidades, una serie de comunidades con estatuto privilegiado asumiría nombres tales como *Regina* (una en el *conventus Gaditanus*, otra en el *Cordubensis*) o *Laepia Regia* (*conventus Gaditanus*). Más tarde, ya en época alto imperial, la epigrafía constata el culto a Juno Regina y a la Domina Regia en el *conventus Hispalense*.

Tanto la historia heraclea como otros vínculos con el carácter lunar de Juno Regina permiten aventurar una explicación económica para su culto en *Hasta Regia*. Así pues, dado que los gaditanos acudían con frecuencia a esta ciudad, se plantea la idea de la realización de mercados periódicos regidos por el calendario lunar. Además de este contexto comercial, la inmigración itálica temprana pudo beneficiarse de una ganadería extensiva en amplios espacios de influencia marismeña, en torno al *lacus Ligustinus*, dentro de una red más amplia de rutas trashumantes que conectarían los valles del Guadalquivir y el Guadiana. En tal dirección parecen apuntar hechos como la existencia en el Guadiana de una *praefectura Ucubitanorum* o la realización de pactos de hospitalidad entre ciudades como *Ucubi* e *Iptuci* o *Ugia* y *Emerita Augusta*. En este contexto, Juno sería una divinidad capaz de controlar la naturaleza y conducir a los animales de una manera segura. Tanto alguna de las inscripciones referidas para la Bética como las acuñaciones dedicadas a Juno Regina (por ejemplo, *RIC* V Carus 341, del 283-285 d.C.) muestran una pervivencia del culto a esta advocación hasta al menos finales del siglo III d.C. La imagen de la diosa se había transformado para entonces, apareciendo velada, con una pátera en la mano derecha y un cetro en la izquierda, acompañada ocasionalmente por un pavo real en las acuñaciones. No obstante, si se aduce una fecha tardía para el mosaico jerezano, podría argumentarse que una imagen más arcaica, como diosa armada, fuera el reflejo del mantenimiento de un culto propio. De hecho, la representación de la égida se encuentra más cercana a modelos escultóricos, antes que a los musivarios, como se ha expuesto anteriormente. Por tanto, resulta sugerente argumentar que el modelo original fuera una escultura de culto local.

5. Conclusión

El mosaico de Minerva del Museo Arqueológico de Jerez es una pieza controvertida. Su estudio ha sido desatendido por la investigación, tratándose solo del emblema de una composición perdida y que se ajusta poco a los tipos de otras representaciones musivarias. Las circunstancias de su depósito en 1959 son oscuras y plantean serias dudas sobre la pieza. A nivel iconográfico, sobresale la que debiera ser la égida de Minerva, cuyo paralelo más cercano está en una escultura poco conocida de Córdoba. Lo más desconcertante en este caso es la ausencia de la Gorgona, que aparece de manera generalizada en las representaciones de Minerva, como uno de sus símbolos más representativos. Las particularidades del mosaico jerezano se podrían achacar a la manifestación de realidades religiosas locales, pero estas resultan muy difíciles de demostrar. En principio, todas las incertidumbres sobre este mosaico siguen en pie y solo la investigación futura podrá aportar alguna novedad. En primer lugar, sería interesante la datación del mortero mediante las nuevas analíticas que se van abriendo camino en la metodología arqueológica. Quizás un buen trabajo de archivo y la encuesta a los descendientes y allegados del donante puedan esclarecer de algún modo las circunstancias y procedencia del hallazgo. Finalmente, sería deseable la prosecución de los trabajos arqueológicos en Mesas de Asta y su entorno, probable lugar originario de la pieza, con la expectativa de hallar el contexto del que un día fue arrancado este mosaico.

Daniel Martín-Arroyo Sánchez

Descripción
Fragmento de mosaico con un emblema de una composición mayor. Representa a Minerva armada. La imagen se encuadra por un nudo continuo.
Materia
Mosaico de piedra, cerámica y ¿vidrio?
Dimensiones
Longitud conservada; 63 cm. Anchura máxima; 43 cm.
Procedencia
Desconocida ¿Mesas de Asta? Jerez de la Frontera. Cádiz. Donación de Enrique Robredo de los Ríos. Fecha de ingreso 10-12-1959.

Bibliografía

Baena del Alcázar, L. (2008), "Estatua romana de Minerva en el Museo Arqueológico de Córdoba", *Anales de Arqueología Cordobesa* 19, 157-164.

Barata, M.F. (2018), "O Tesouro da Lameira Larga", *Ebvrobriga* IX, 53-60.

Flores-Alés, V., Alejandre, F.J., Enríquez, C., Martín del Río, J.J. (2004), "Restauración de un mosaico romano. Caracterización y análisis constructivo, sus materiales y cimentación", en M.J. Feliu Ortega, J. Martín Calleja, M.C. Edreira Sánchez, M.C. Fernández Lorenzo, M.P. Martínez Brell, A. Gil Montero y R. Alcántara Puerto (eds.), *Avances en Arqueometría 2003*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 260-264.

Gallipoli, M. (2022), "Cuando el alumno moderno supera al maestro antiguo. La *Atenea Lemnia* de Fidias, la reconstrucción de Adolf Furtwängler y la reproducción de August Gerber", *Stylos* 31, 179-194.

González Estrada, L. (2021), "El contexto mítico de Iuno Sospita en Etruria. Un análisis iconográfico", *Klio* 103(2), 608–636, https://doi.org/10.1515/klio-2020-0034

Marín Díaz, P., Dorado Alejo, A. (2014), "Aportaciones al estudio de la cadena operativa del mosaico romano: análisis tecnológico de teselas cerámicas de la villa de los Vergeles (Granada). *Antiqvitas* 26, 227-234.

Martín-Arroyo Sánchez, D.J. (2017), "*Interpretatio* de la titulatura cívica de *Hasta Regia* a partir del culto a Juno Regina", *Dialogues d'histoire ancienne* 43/1, 175-211.

Navarro, J.V. (2011), "Aplicaciones de la microscopía electrónica de barrido al estudio de los vidrios arqueológicos: las teselas vítreas de los mosaicos de la villa romana de Noheda (Cuenca)", en *La Ciencia y el Arte III Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*, Ministerio de Cultura, 105-120.

Neira, L. (2015), "Medusa en los mosaicos romanos: de la mirada que petrificaba a una mirada apotropaica", *Ars & Humanitas* 9(1), 32-57, https://dx.doi.org/10.4312/ars.9.1.32-57

Neira Jiménez, L. (2021), "El programa iconográfico de los mosaicos de la villa romana de "El Alcaparral" (Casariche, Sevilla) en el *conventus Astigitanus*", *Gerión. Revista de Historia Antigua* 39(1), 303-336, https://dx.doi.org/10.5209/geri.74794

Pascual Sánchez, M.Á., Bernal-Casasola, D., Domínguez-Bella, S., Durante Macías, Expósito Álvarez, J.Á., Díaz Rodríguez, J.J., Millán Salgado, M.L. (2019), "El mosaico de las termas marítimas de *Baelo Claudia*: contexto, iconografía, arqueometría y restauración". *Anales de Arqueologia Cordobesa* 30, 209-256.

Palomar, T. (2011), "Estudio arqueométrico de muestras procedentes de mosaicos romanos de Itálica y Carmona (Sevilla)", Instituto de Historia, *Estrat Crític* 5.3, 53-60.

Saelens, D. (2018), *In-Situ Analysis of Roman Mosaics at Cástulo, Linares (Jaén, Spain): a Comparative and Non-Destructive Study*, Mestrado em Arqueologia e Ambiente (Erasmus Mundus – ARCHMAT), Universidad de Évora, Évora.

Schrøder Daugbjerg, Th., Lichtenberger, A., Lindroos, A., Michalska, D., Raja, R., Olsen, J. (2022) "Radiocarbon dating of lime plaster from a Roman period cistern in ancient Gerasa, Jerash in Jordan", *Journal of Archaeological Science: Reports* 42, 103373, https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2022.103373