

ALGUNOS MOSAICOS DE TEMA MITOLOGICO

por

ALBERTO BALIL

*Tres fuerant Charites, sed...
Quattuor...*

(Auson., *Opusc.*, 425 Peiper)

1. «Las Tres Gracias», en un mosaico de Hypati (Lamia, Grecia)

Descubierto en verano de 1983 en las proximidades de la iglesia de Agiou Nikolau, Hypati. Trasladado al centro arqueológico de Lamia¹.

En lo que conozco este pavimento sólo ha sido objeto de una noticia preliminar en la que debo basarme.

El mosaico ocupaba una superficie de 4,15 m. de long. por 2,35 m. de anchura subdividido en dos espacios rectangulares, geométrico y figurado que ocupaban, respectivamente, una superficie de 1,43 × 1,48 m. y 1,93 × 2,19 m.²

La composición ornamental es una retícula de diamantes negros sobre fondo blanco y cruceta central. No es necesario insistir sobre este esquema que ha sido estudiado con detención recientemente³. Si, en todo caso señalar que pudo estar reservado por una *kliné* más que suponer, dado lo parcial de la excavación, un esquema triclinar.

¹ ROZAKI, *Athens Annals of Archaeology*, XVI, 1983, (texto griego con resumen inglés). En lo que conozco este mosaico no ha sido objeto de estudios ulteriores y no se alude al mismo en LIMC (*vide infra*)

² La zona excavada afectó tan solo una parte del mosaico. Del esquema de Rozaki (o. c., fig. 1) se deduce una longitud total de la parte ornamental y figurada, conjuntamente, de 4,66 m., algo menos de 17 pies áticos de 26,5 cm., y muy próxima a 16 pies romanos de 29,5 cm. Esta es la medida que parece haber sido utilizada puesto que el uso del pie romano de 29,5 cm. se ha comprobado en diversos mosaicos de Grecia.

³ FERNANDEZ-GALIANO, *Complutum*, II, 1985, 46 ss. En este trabajo se insiste adecuadamente en el origen oriental del tema y su desarrollo en los centros de Grecia y Asia Menor.

Aunque en la iconografía romana el tema de las *Gratiae Tres* pueda tener un ocasional simbolismo erótico⁴ la interpretación más asequible y aceptable es el simbolismo, análogo al de las Musas, que asocia las *Charites* con el *mousikos aner*⁵ y la asociación entre la temática musiva del pavimento y el destino de la habitación está, en algunos casos, bien establecida⁶.

La representación de las Gracias en el mosaico de Hypati aparece en doble marco, un sogueado, entre dos filetes negros y postas blancas sobre fondo negro.

Las Gracias aparecen en el esquema usual, Gracia central de espaldas mirando a su derecha, Gracias laterales mirando a su derecha (ésta apenas conservada con excepción de la calota craneal) e izquierda, respectivamente. Sin embargo el mosaico de Hipati da pie a algunas consideraciones generales sobre la iconografía helenística de las *Charites*.

No creo tenga especial significado la ausencia de *loutrophora* en este mosaico. Estas vasijas son, principalmente, un añadido más frecuente en escultura que en pintura —mosaico que aspira a justificar la desnudez de la *Charites*, a semejanza de la *Gnidia*, situándolas en el baño. Observaré que en el dibujo publicado de este mosaico se advierte una oblicuidad de las figuras que no se advierte en la fotografía. Como no he podido observarlo directamente prefiero no entrar en valoraciones en este sentido. Advertiré, finalmente, que no aprecio en el tocado el casquete que advierte *Rozaki*⁷ sino un peinado análogo al de *Afrodita* en el mosaico de *Caesaraugusta* que he

⁴ BALIL, *AEArq*, XXXI, 1958, 75, 4 (citado de ahora en adelante *Balil I*). TRILMICH, *JDAI*, XCVIII, 1983, 311 ss. (citado aquí en adelante *Trilmich*), SICHTERMANN, *LIMC*, III-1, 1986, 206, nº 48. III-2, 162, nº 48 (citado de aquí en adelante *Sichtermann*).

⁵ MARROU, MOYCIKOC ANHP, 1964² limita el tema al culto de las musas un tanto a semejanza de Boyancé (*Le Culte des Muses chez les Philosophes Grecs*, 1937. Téngase en cuenta la vinculación del culto de las *Charites* a la esfera socrática hasta el extremo de dar nombre a un cierto tipo de representaciones (FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* 1959, 59 ss. RIDGWAY, *The Severe Style in Greek Sculpture*, 1970, 114 ss. STEPHANIDOU-TIVERIOU, *NEOATTIKA*, 1979, 25 ss. 138 ss.).

Quizás sea necesario establecer una diferencia entre el culto helénico de las *Charites* y el romano de las *Gratiae*. De acuerdo con Harrison (*LIMC*, III-1, 202 ss.) existe una duplicidad, un culto popular que asimila *Charites* y ninfas junto a un culto oficial en el que la asimilación tiene lugar con las *Horai*, *Hermes* y *Apolo*, singularmente el *Apolo Délico*, alejado del nacimiento y de la muerte. Finalmente, el tipo helenístico de las tres *Charites-Gratiae*, desnudas significaría una vinculación con *Afrodita* que alcanzaría a eclipsar a *Apolo*. En el mundo romano este proceso es mucho más complejo. De una parte esta clara la asociación a *Afrodita*, p. e. en las *imagenes* de la *Afrodita de Afrodiasias* y en ocasiones con *Eros* pero se advierte la asociación con las estaciones, con *Selene*, al igual que en el viejo culto de *Hekate*, al aspecto curativo, *Asklepios*, *Juno* y *Vesta* y múltiples alusiones de simbolismos gnósticos y astrales. Un ejemplo puede ser, en el ámbito de las asociaciones del tema en sarcófagos, la presencia del grupo «*Eros* y *Psique*» (cfr. *Sichtermann*, 204 ss. nº 16 y añádate GUERRINI, *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, 1982, 208 ss., nº 56).

⁶ FERNANDEZ-GALIANO, *Tabla Redonda sobre los mosaicos romanos de Hispania*, (Fundación Pastor. Abril 1985), en prensa.

⁷ (Resumen inglés).

identificado como «despedida de Adonis y Afrodita»⁸ por lo cual considero innecesario entrar aquí en repeticiones.

El trentenio transcurrido entre la redacción de mi trabajo sobre el mosaico de las «Tres Gracias» de Barcelona y la de estas líneas ha incrementado nuestros conocimientos sobre las representaciones de modo considerable⁹. Desgraciadamente este incremento de datos no ha contribuido de modo equivalente a concretar, delimitar, precisar o resolver algunas dudas, interrogaciones o problemas.

En primer término podríamos situar el ambiente, época y lugar en que frente a la iconografía tradicional dio lugar a este tipo que pasa a ser «normal» en la representación romana de las Gracias.

Quizás el primer interrogante a plantearse sea el de «pintura *versus* escultura». No hemos ido mucho más allá de los resultados que obtuviera Becatti hace medio siglo, «una pintura que da lugar a un grupo escultórico»¹⁰. Este hecho debe ser entendido no tanto en razón del «aplastamiento» de todos los grupos escultóricos conocidos¹¹, tomando como punto de partida el Colonna-Piccolomini de Siena y que en parte, pero solo una parte, puede ser explicado en razón de adaptaciones, frecuentes ciertamente en las copias romanas, a ciertas formas de colocación y exposición como hornacinas y nichos en construcciones diversas, singularmente termales. Más evidente es la observación, formulada por Della Seta y desarrollada por Becatti, sobre la concepción monofocal del grupo. Este no puede ser «girado», se ha concebido atendiendo a una contemplación desde un solo punto

⁸ BALIL, *Tabla Redonda...* cit. Peinado análogo en un sarcófago de vía Laurentina en el Museo Nazionale Romano (BALIL, *AEArq*, XXXV, 1962, 103) (citado de aquí en adelante *Balil II*) = *Sichtermann*, 205, nº 23) y añádase el de Brocklesby Park, *Sichtermann*, nº 29, versión ambos de una esquematización de un peinado «clasicista» (cfr. GUERRINI, o. c. nº 5, l. c.). El mismo se advierte en la Gracia central de un relieve severiano del pulpitem del teatro de Sabratha (*Balil I*, 75, nº 17. *Sichtermann*, 207, nº 57). Lo mismo se diga del mosaico de esta localidad (TOYNBEE, *Art in Roman Britain*, 1962, 205, fig. 259. BUDDE, *Antiken Mosaiken in Kilikien*, II, 1972, fig. 227. TRILLMICH, o. c., 345. *Sichtermann*, 204, nº 12). Dentro de lo que cabe discernir en un dibujo decimonónico este sería también el caso de la pintura de Catania (*Balil I*, 83, nº 5. *Sichtermann*, 204, nº 7). Cfr. *Balil I*, 83.

⁹ Cfr. *Sichtermann*, *passim*. A este estudio hay que añadir el mosaico aquí estudiado y el de Anemurium (WAYWELL, *AJA*, LXXXIII, 1979, 23 ss. (citado de ahora en adelante *Waywell*) si bien su estado de conservación sólo hace posible tener en cuenta su existencia. Me limito aquí, como en *Balil I y II*, a tener en cuenta, exclusivamente, esculturas en bulto, relieves, pinturas y mosaicos sin intentar prolongar listas de referencias sobre lucernass etc.

¹⁰ *Bull. Com.* LXV, 1937, 41 ss. *Balil I*, 66 ss.

¹¹ *Balil I*, 71 ss. II, 101. *Sichtermann*, 209 ss., nº 124-139. Las nuevas piezas son un cuarto grupo de Cirene (PARIBENI, *Sculture romane di Cirene*, 1959, nº 304 = *Sichtermann*, nº 132) uno de Side (INAN, *Roman Sculpture in Side*, 1975, 158 ss., nº 85, lám. LXXIV = *Sichtermann*, nº 134) otro de Cremná (INAN, o. c., 160 = *Sichtermann*, nº 135) Perge (Museo de Antalya, inédito = *Sichtermann*, nº 137).

Hay que destacar un grupo de bronce de Aquileya (*Sichtermann*, nº 139) que, en lo que conozco es un *unicum* en la bronzística romana (*Sichtermann*, nº 139) y que parece haber pasado completamente desapercibido pese a su publicación en REISCH, *Guida del Imperiale Regio Museo dello Stato di Aquileia*, 1911, 98 (no visto). No puedo alejar la sospecha, sólo reprimida por su inclusión en *Sichtermann*, que pueda tratarse de un bronce renacentista.

de vista que, en líneas generales, se sitúa frente al dorso de la Gracia central. Ya el propio Becatti rechazaba la objeción que podía formularse aduciendo el caso del «grupo de Laocoonte», que en su restauración actual ha cobrado un volumen que no tenía ciertamente cuando Becatti redactó sus páginas. Sin embargo el grupo de «Laocoonte» sigue siendo aprehensible únicamente cuando es contemplado frontalmente. Una visión lateral u oblicua, y no solo por las características del espacio de su exposición en el Belvedere Vaticano, carece no ya de sentido sino que se hace incomprensible¹². A lo dicho por Becatti habría que añadir ahora los grupos homéricos del «Antro de Tiberio» en Sperlonga aunque se diferencie la concepción del grupo de la «Ceguera de Polifemo» y «Ulises y la nave», frontal en la primera y oblicua en el segundo¹³.

Puede caber otro argumento. Es conocida la fama del grupo de Siena en la pintura italiana a partir del s. XV fama debida no tanto a una valoración del grupo escultórico por sí mismo como a la valoración del tema. Relieve y pintura utilizan el tema en razón de un nuevo simbolismo¹⁴. Rafael y Rubens son un ejemplo a tener en cuenta de las posibilidades de variación del tema¹⁵ pero la ausencia de un equivalente escultórico es manifiesta¹⁶. ¿Significa ello una manifesta-

¹² BECATTI, *o. c.*, 56. En realidad aquí, con reservas, parcialmente la tesis de Kraemer sobre la «concepción pictórica» de algunos grupos escultóricos como el «Laocoonte» y el «Suplicio de Dirke» (KRAHMER, *Nachrichten Gessellschaft Goettingen*, 1927, 53). El caso del «Suplicio de Dirke» no me parece pueda ser objeto de estudio hasta que tengamos una edición adecuada del grupo de Nápoles. Para el estado actual del «Laocoonte» vease ahora FUCHS, en *Helbig*, I, 102 ss. nº 219.

¹³ Cfr. COARELLI, *D. d'A*, VII, 1973, 97 ss. CONTICELLO, ANDREAE, *Die Skulpturen von Sperlonga*, 1974 (= *Antike Plastik*, XIV).

¹⁴ WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1968² (cito según la trad. española, 1972) 35 ss. («Las Gracias de Séneca») 45 ss. («La medalla de Picco della Mirandola»). PANOFSKY, *Studies in Iconology*, 1962 (utilizo la trad. española, 1972), 235 ss. La idea de la asociación con Afrodita heredada del mundo romano se plantea en este momento en nuevos términos. También Boticelli en «La Primavera» asocia Afrodita, Horae y Gracias (cfr. *oo. cc.*, II. cc. y la crítica de Panofsky a GOMBRICH, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 1945, 32 ss. Ahora bien el grupo de las Gracias en Boticelli se separa notablemente del esquema del grupo de Siena. Véase en este sentido sir Kenneth CLARK, *The Nude*, 1956 (trad. esp., 1981, 101 ss.)

¹⁵ La posición de los brazos en «Las Tres Gracias» de Rafael, Chantilly, con la Gracia central apoyando los brazos en los hombros de las laterales, no es la del grupo de Siena ni tampoco, como suponía Tea, *L'arte*. XVII, 1914, 41 ss., la del fragto, de sarcófago del Campo Santo de Pisa (Balil I, 78, nº 40 = *Sichtermann*, nº 35) pero si en otras piezas (*Trillmich*, 329 ss.) que Rafael no pudo conocer. En este caso se ha sacrificado a la simetría en un grupo fundamentalmente asimétrico (WIND, *o. c.*, 52 ss.). Otras asimetrías, como en el tondo de estuco de las Stanze di Raffaello en los Palacios del Vaticano o las Gracias de Correggio en la Camera di S. Paolo de Parma son asimétricas sin adherirse ni al grupo Piccolomini y la simetría de las Gracias de Francesco Vannini va acompañada de una colocación de brazos tan distante del grupo que hace recordar el mosaico de Cherchel. Por el contrario las «Gracias» de Rubens son, en su disposición, una imagen especular del grupo de Siena. Para un reflejo del grupo en las «Cuatro Brujas» de Durero, ya apartado de nuestro tema cfr. CLARK, *o. c.*, 311, 315, fig. 263.

¹⁶ Un neoclásico como Canova prefirió, para sus «Tres Gracias» (L'Ermitage) una agrupación piramidal con un estrecho contacto entre las tres figuras. La versión de Benlliure (monumento a Castelar, Madrid) se convierte en un coro de danza que recuerda, pese a la

ción de lo vano de intentar representar este tema «en bulto» de un modo convincente? El temor, a la representación de un desnudo de dorso no parece existir en la obra de estos artistas y en este sentido las «Tres Gracias» no son un *unicum*, aunque sí como grupo, en la iconografía clásica.

Tanto si se sigue pensando en un prototipo pictórico como en uno escultórico es evidente en uno y otro caso la existencia de variantes múltiples, colocación de las Gracias laterales en posiciones que van desde la visión de frente a la de perfil, variedades en tipos de cabezas y peinados, variación, ya anotada, en la posición de los brazos y, finalmente, cuando se advierten, disparidad de los atributos¹⁷. En ocasiones alguna de las figuras lleva un brazalete¹⁸, en otras las figuras no están completamente desnudas¹⁹ y alguna Gracia central aparece con un *strophion*²⁰. Nuestra situación no es muy distinta de la reflejada por Pausanias. En favor de la tesis del prototipo escultórico ha aducido Trillmich el hecho que en algunas representaciones de sarcófagos las Gracias aparezcan sobre una basa, una columna, etc.²² y le hecho de observarse esta concepción del grupo escultórico como una obra de contemplación frontal en grupos cuyo tema solo conocemos en escultura sean estos el «grupo del Real Sitio de la Granja de San Ildefonso», Orestes y Antígona, etc.²³.

Para Clark la idea del grupo habría tenido su origen en un baile de dos filas de danzarinas con los brazos colocados sobre los hombros, no privativo, como podemos ver en nuestro días, de la coreografía griega, antigua o popular contemporánea. Los relieves votivos dedicados a ninfas aducidos por Trillmich ofrecen una explicación mucho más fácil que la compleja, aunque ingeniosa, de sir Kenneth Clark.

El mosaico de Hipati nos muestra el grupo asimétrico, abierto, quizás una captación del movimiento, antes de cerrarse, recién abierto

Otros mosaicos nos muestran el grupo simétrico, cerrado. También es este el caso, como destaca Trillmich, de grupo escultórico de Side. Un dato importante en cuanto nos muestra que este hecho no es privativo de relieves o mosaicos.

Cuando estudié el mosaico de Barcelona²⁵ solo pude aducir como

inversión de la colocación de los brazos, el grabado de Piero Valeriano en sus *Hieroglypica* (WIND, o. c.). No he podido ver HARTMANN, *Antike Motive bei Thorvaldsen*, 1979.

¹⁷ Trillmich, 323 ss.

¹⁸ Me remito a mi trabajo, «las joyas de Afrodita y otros ornamentos de los dioses».

¹⁹ *Balil I*, 76, nº 22. 79, nº 45, nº 67.

²⁰ BALIL, o. c., nota 8.

²¹ IX 35, 6.

²² Trillmich, 324.

²³ Trillmich, 323 ss.

²⁴ CLARK, o. c., 97l. Trillmich, 324 ss.

²⁵ *Balil I*, 63 ss. En contra de lo observado por Trillmich, 345, n. 160 no es seguro que el mosaico proceda de un edificio termal (*Balil I*, 64).

paralelos de esta disposición la pintura de Catania²⁶ y los mosaicos del Museo de Nápoles y el de Cherchel, más tarde la pintura «Isola Sacra». Hoy la cifra ha aumentado²⁷. Una de las piezas más notables es el mosaico de Sahba que, entre otros detalles, ofrece la particularidad de yuxtaponer el tema de la «cratera y las palomas». Otro hecho interesante es la generalización de representaciones que nos muestran el grupo en el interior de una cueva. Si en el caso de la pintura de Catania podía pensarse en un añadido del artesano su aparición en Sabratha y Philippopolis plantean una nueva perspectiva aún enjuiciándola en el ámbito de las Gracias Ninfas.

Hace tres decenios el material reunido acusaba un predominante origen occidental salvo unas pocas excepciones como el grupo de Tegel, el mosaico de la colección Comnos y poco más. Aun prescindiendo de los relieves votivos de Saladirnovo hoy la situación se nos muestra bastante diferente. Las «Tres Gracias» aparecen en el área oriental del Imperio con una representación que, hasta hace poco, solo cabía buscar en las representaciones de la Afrodita de Afrosiasias.

El mosaico de Barcelona ofrece un detalle, el «Achtenderahmen», u «Oxford frame», frecuente en el Oriente romano pero excepcional en Occidente²⁸. El mismo se advierte en el «mosaico de la Medusa», de Tarragona, que atribuí al mismo taller, o una parte de los componentes del equipo²⁹, que produjo el mosaico de Barcelona³⁰. El mismo marco aparece, aisladamente, en un mosaico de Martos, que forma parte de un conjunto anterior al s. IV y cuyas relaciones con mosaicos orientales ya han sido destacadas³¹.

Tampoco en Grecia, como hoy sabemos, es raro este tipo de marco³² pero aún hay más. Los pavimentos de la «Roman Villa» de Corinto muestran, habitaciones C y D, no solo este marco sino una asociación roseta y rombo que Waywell destaca como sin paralelos en Grecia³³. El tema cruciforme de esta roseta lo hallamos tanto en Barcelona como en Tarragona, donde se advierte también la asociación roseta rombo.

No pretendo con ello atribuir los pavimentos de Barcelona y Tarragona al *mismo* taller que trabajo en Corinto. El ejecutor del panel de «Perseo y Andromeda» en el mosaico de Tarragona me parece muy diferente del ejecutor de las «Tres Gracias» de Barcelona

²⁶ *Balil I*, 83, nº 98. *Schittermann*, 204.

²⁷ No he podido ver el mosaico de Portogruaro *Schittermann*, 204.

²⁸ Lista en *Balil I*, 88 ss.

²⁹ Uso este término en el sentido utilizado en BALIL, *BSAA*, LII, 1986, 143 ss.

³⁰ BALIL, *Hommages á Marcel Renard*, III, 1969, 3 ss.

³¹ FERNANDEZ-GALIANO, *Museos*, I, 1982, 23 ss.

³² WAYWELL, *AJA*, LXXXIII, 1979, 314.

³³ *O. c.*, 312.

pero estos elementos siguen siendo un hecho aislado en un área cuya musivaria conocemos bastante bien y donde no cabe hallar la serie de elementos orientales que se advierten en algunos mosaicos de la Baetica y que van mucho más allá de una aparición de letreros en griego, advertible también en otros lugares³⁴.

En mi estudio, redactado en buena parte en 1957, del mosaico de Barcelona, situaba su cronología a fines del s. II d. C. dejándome llevar por una idea entonces habitual y que tenía su origen en los trabajos de miss Blake y el peso de las dataciones de una parte de los mosaicos de Antioquía. Casi un decenio más tarde, al tratar del «mosaico de la Medusa» de Tarragona rectificué situando estos pavimentos en época severiana que, dicho sea de paso, es la que atribuye Waywell al mosaico de la «habitación D» de la «Roman Villa» de Corinto³⁵. Si bien el campo de rosetas y cuadro central puedan advertirse en pavimentos ostienses situados a fines del s. III comienzos del s. IV d. C. creo que merecen ser tenidos en cuenta tanto las diferencias de estas rosetas cuadripetalas, lisas en Barcelona, dentadas en Ostia como en el estilo de sus cuadros³⁶. Ostia, como Roma, siguió anclada en la época severiana a la tradición del mosaico bicromo y, en uno y otro caso, Ostia no nos ha ofrecido un solo ejemplar de «Achtenderahmen» frente al solitario ejemplar urbano del Esquilino³⁷.

2. «Leda y el cisne» en un mosaico de la villa romana de Quintanilla de la Cueva, Palencia

Es ya un lugar común la asociación de los musivarios activos en la villa de «La Olmeda», Pedrosa de la Vega (Palencia) y los que trabajaron en la cercana de Quintanilla de la Cueva.

Esta asociación resulta clara y precisa en cuanto se trata de pavimentos ornamentales pero no lo es tanto si se quiere extender a los pavimentos figurados.

En ambas villas se desarrollan dos programas iconográficos diferentes. En Pedrosa en torno a la gran composición de «Águiles en Skiros» se desarrolla un panel de cacería y una orla de cisnes en un esquema heráldico y medallones³⁸. El resto de las composiciones son

³⁴ P. e. en Roma en mosaicos bicromos.

³⁵ O. c., en nº 33, 310, nº 6.

³⁶ BECATTI, en *Scavi di Ostia. IV I mosaici e pavimenti marmorei*, 1961, lám. CC, nº 420 («Edificio degli Augustali»). En otro sentido, compárense las «Gracias» de Barcelona con los Dioscuros de la «Domus dei Dioscuri» (o. c., Lám. CCI, nº 216).

³⁷ Cfr., o. c., 28, l.c.

³⁸ PALOL, CORTES, *La villa romana de La Olmeda, Pedrosa de la Vega (Palencia)*, I, 1974, 37 ss. PALOL, *La villa romana de la Olmeda*, 1982 (con un nuevo plano). Los resultados publicados en 1974 se resumen en PALOL, *La mosaïque Greco-Romaine*, II, 1974

puramente ornamentales al menos en la zona excavada hasta ahora³⁹. Quintanilla de la Cueva⁴⁰ ofrece mayor número de representaciones pero, en general, en pequeños paneles insertados en composiciones ornamentales. Escapa a ello el mosaico de «Leda y el cisne» en la habitación nº 24⁴¹, en origen una gran representación aunque lo hoy conservado sea lo suficiente para poder identificar el tema y poco más.

Diferentes son las representaciones de las Estaciones en ambos lugares y estas diferencias pueden extenderse, pese a la disparidad del tema, al mosaico de Leda. Si comparamos ésta con los rostros femeninos que aparecen en Pedrosa en el gran cuadro de «Aquiles en Skiros» la diferencia no puede ser más evidente pero la misma diferencia se observa si se compara al cisne-Zeus con los cisnes afrontados de la orla del gran mosaico de Pedrosa.

Estas diferencias pueden extenderse al modo de representar el desnudo, el rostro y peinado de Leda e incluso la representación del estado anímico, del *pathos* de su rechazo a Zeus-cisne y también hay que tener en cuenta la peculiar iconografía que aquí se desarrolla.

El symplegma Leda-Zeus cisne es un tema al que estamos acostumbrados de tal modo que no está de más plantearse de nuevo sus complejidades y dificultades. Una cultura artística desvinculada del sentido de organicidad tan propio del mundo clásico no habría tenido dificultades en expresarlo recurriendo a la utilización de un cisne gigantesco, un cisne-dios, a semejanza de las luchas cuerpo a cuerpo monarca-león en el mundo mesopotámico. El mundo griego no podía utilizar este recurso que, de por sí, hubiera dado al traste con el mito. Debía dar verosimilitud a la unión entre heroína y Zeus cisne sin empequeñecer a la heroína ni alterar la aparente fragilidad del cisne perseguido por un águila en el caso de Zeus. De lo contrario la argucia del dios habría caído en lo inverosímil. La solución, o soluciones pues ésta no fue única, se alteró y modificó según épocas y sociedades y cada una supo dar su propia respuesta al problema.

El mito de la princesa etolia y su unión con Zeus substituye, a partir de Eurípides, al de la unión de Nemesis y Zeus, también en forma de cisne y aquella de oca, madre de Helena gracias al huevo fatal del que nacerían Polux y Clitemnestra y Helena y Castor. La Leda comparsa del viejo mito se transforma ahora en protagonista⁴².

³⁹ Cfr. Palol, 1982, cit.

⁴⁰ GARCIA-GUINEA, en *Segovia y la Arqueología Romana*, 1977, 187 ss. *Guía de la villa romana de Quintanilla de la Cueva*, 1986.

⁴¹ GARCIA-GUINEA, *Segovia...*, lám. IX. *Guía...*, 33, lám. XXVII s.

⁴² RUIZ-ELVIRA, *Mitología Clásica*, 1975, 62. 94. 316 s. 411 ss. ROSE, *Mitología Griega*, 1970, 245 s. traza (al tratar del origen y nacimiento de los Dioscuros) un cuadro particularmente claro: «Para el nacimiento de Helena véase *Kypria*, frg. 7 Allen (Némesis pone el huevo); Cratino en *AT.*, IX, 373 E (el huevo entregado a Leda para que lo empollase);

La *Helena* de Eurípides fue «estrenada» el a. 412 a. C., especialmente desfavorable para las armas atenienses enfrentadas con Esparta. Esposo de Leda era el espartano Tindareo y en Esparta fue donde se manifestaron las consecuencias del symplegma con Zeus. Aun en tiempos de Pausanias se exhibía en Esparta un fragmento del huevo⁴³.

Toda la historia del mito de Leda cambia a partir de este momento. Corresponde al s. V a. C. la primera representación de la unión del dios-cisne con la princesa Etolia, un grupo conservado en el Museum of Fine Arts de Boston⁴⁴.

El grupo de Boston establece, en cierto modo, las premisas de la «Leda de Timotheos»⁴⁵, la posición acurrucada, pero desconocemos la posición del brazo izquierdo, que quizás sostendría en alto el himation para proteger al cisne del ataque del águila, y el cuerpo se halla parcialmente cubierto por el pelo, que deja hombros y pecho derecho al descubierto, frente a la desnudez de la «Leda de Timotheos». De esta se ha dicho que es un grupo en el cual se halla ausente, físicamente, el personaje principal, el águila, pero, al mismo tiempo, la posición de Leda hace evidente su acometida y el afán de alejarla del cisne refugiado en el regazo de la princesa.

La «Leda de Thimotheos» no alcanza a dar la idea de la unión

EURIP., *Helena*, 17 s. (Leda visitada por el cisne) *SdA* III, 328, (Leda pone el huevo). En el último pasaje Helena y los Dioscuros nacen todos ellos de un solo huevo, MI 204 (p. 64, 28 Bode). Leda pone dos huevos de uno de los cuales nacen Pólux y Cástor, del otro Hélena y Clitemnestra (HOR., *Sat.* II, 1, 26. *A. P.* 147).

El texto de Horacio debe ser la causa de las representaciones renascentistas del mito de Leda, p. e. la pérdida Leda de Leonardo (CLARK, *o. c.* 122 ss. Comparese el gigantesco cisne con el del dibujo de Rafael, *idem* 110) o la *Leda-Noche* de Miguel Angel (CLARK, *o. c.*, 136. 370 ss. Inspirada en la Leda yacente helenística). Sobre el simbolismo cfr. WIND, *o. c.*, 170 ss. (relación entre *Noche* y *Muerte*).

⁴³ Sobre la *Hélena* de Eurípides, LESKY, *Historia de la Literatura Griega*, 1968 (basado en la edición alemana de 1963), 415 ss.

Al aludir a la situación de Atenas el a. 412 a. C. no he pretendido presentar esta obra de Eurípides como un acto de propaganda anti-espartana, la situación en Atenas no debía de necesitar de tales manifestaciones, puesto que el «huevo» unía a la vez «concordia», Dioscuros, y «discordia», Hélena y Clitemnestra, situación subrayada aún más si cabe por Horacio, subsidiario de la tradición benéfica de los Castores no ya en Roma sino en el mundo itálico. Recuérdese que a esta historia responde el mosaico de Treveris, PARLASCA, *Die Romischen Mosaiken in Deutschland*, 1959, 56 ss., con *Iobis*, como cisne, *Lyda* (= Leda), y los nombres de Castor, *Polus* y *Aelena*. Agamemnon debe aludir o sobrentender Clitemnestra.

⁴⁴ COMSTOCK, VERMEULE, *The Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts Boston. The Sculpture in Stone*, 1976, 29, nº 37. La escultura, fechada algo antes del 400 a. C., pudo ser una parte de un *naiskos*, una metopa o, más probablemente debido a su tamaño, parte de un frontón.

Vermeule ha señalado su posible vinculación, dado que se trata de un original, con el templo de Nemesis en Rhamnous. Este no parece haber sido concluido en lo que a decoración frontonal y metopas se refiere (DINSMOOR, *Hesperia*, XXX, 1961, 179 ss.). Aunque concebida para una visión lateral parece excluirse se trate de una acrótera.

⁴⁵ La escultura es considerada uno de los términos de referencia «fijos» para el estudio de la plástica griega del s. IV a. C. Conocemos, entre estatuas, torsos y cabezas, ventiocho copias romanas, generalmente versiones classicistas que no hacen posible una reconstrucción adecuada del prototipo original (RIEGHE, *Antike Plastik*, XVII, 1978, 21 ss.).

amorosa sino de la protección, en cuanto a reludio de la misma. En este sentido podría compararse con el tema del «Rapto de Europa»⁴⁶. El tema de Timotheos aparece aún en una versión pictórica de la «Casa dei Vetti» o, con Leda en pie, en otra de la misma ciudad⁴⁷. Sin embargo la escena dominante es la del beso sin dejar de recurrir al cisne-gigante⁴⁸ y raramente la Leda intentando huir del cisne cuyas intenciones se hacen demasiado evidentes⁴⁹. Si a ello unimos el tema de Leda yacente, grato al mundo helenístico y quizás alejandrino tendríamos representado en la pintura de la ciudad vesubiana, la totalidad de los tipos que hallamos representados en el mosaico. En este, como en la propia pintura pompeyana, cambian detalles, singularmente en la posición del manto de Leda que alcanza a convertirse en una figura *velificans*, no ya en el himation tendido a modo de protección como en el grupo de Timotheos. El pintor, como el musivario, recuerda más situaciones e intenciones, que amplía bocetos y esquemas⁵⁰.

El temario musivo ha sido estructurado recientemente por Dimas Fernández-Galiano al estudiar un mosaico de Alcalá de Henares, la antigua Complutum⁵¹.

⁴⁶ JOHNS, *Sex or Symbol*, 1982, 107.

⁴⁷ REP. PEINT., 17, 7 («Casa dei Vetti»). 16, 7 (= *Helbig*, 145). «Cisne-gigante», *Rep. Peint.*, 16, 8, 17, 1 (de Herculano. *Helbig*, 148). *Rep. Peint.*, 17, 6 (= *Helbig*, 147) puede relacionarse en cuanto postura con una visión especular de *Rep. Peint.*, 16, 7.

Rep. Peint., 17, 8. Ofrece un especial interés puesto que la escena se desarrolla ante un templo y Leda aparece de modo análogo al tipo de «Pudicitia» (cfr. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, I, 1947, 2.090. Obsérvese que junto a Leda y en un segundo término aparece el tema de la «crátera y las palomas».

⁴⁸ El tema del «cisne gigante» que cubre con sus alas a una Leda inclinada aparece en un relieve del British Museum, JOHNS, *o. c.*, lám. XXI, y, con menor detalle y tamaño en la lucerna Q 871 de la misma colección (JOHNS, *o. c.*, 107, fig. 88, un erote completa la escana al igual que en *Rep. Peint.*, 16, 8, donde, al contrario del relieve y lucerna que muestran a la heroína desnuda, Leda aparece parcialmente cubierta por el *himation*. La citada lucerna en BAILEY, *A Catalogue of Roman Lamps in the British Museum*, II, 1980, 10 (para los diversos ejemplares). 163. Al contrario que en otras con el mismo esquema en el ejemplar citado tras Leda aparece el huevo.

⁴⁹ La única pintura interpretable claramente en este sentido, para los mosaicos *vide infra*, es *Rep. Peint.*, 17, 5 (= *Helbig*, 141).

⁵⁰ *Velificans* parece la pintura *Rep. Peint.* 17, 4, no sin cierta posible relación con el mosaico de Quintanilla de la Cueva.

Leda yacente aparece en la pintura, *Rep. Peint.*, 17, 4 (= *Helbig*, 1901), de Herculano y cubría la posibilidad de que se tratara de una representación de Afrodita.

La vinculación a Alejandría del tema de Leda recostada fue advertida por STRZY-GOWSKI, *Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria*, 1902, 45 y confirmada por un modelo en yeso (ADRIANI, *Divvagazioni sú una coppa paesistica del Museo Greo-romano di Alessandria*, 1958). El tema aparece con gran detalle en una lucerna del Agora de Atenas (PERLZWEIG, *Roman Lamps*, 1961 (THE ATHENIAN AGORA, VII) y en versiones chipriotas (BAILEY, *Opuscula Atheniensia*, VI, 1965, 54 ss.). La representación del tema en entalles y sarcófagos este en el origen de la *Leda-Noche* de Miguel Angel (Cfr. WIND, *o. c.*, fig. 3. 4. Este último es copia de un dibujo, conservado en Coburg Castle, de un relieve romano). Los sarcófagos aducibles en este caso son ROBERT, *Die antike Sarkophagen* II, 1897, 8 s. n^o 4-6. 8. El de Kefisia, *idem*, n^o 9, muestra el tema del «cisne gigante» y Leda de pie.

El tema de Leda recostada y el del «cisne-gigante» se documentan en entalles. Cfr.

En realidad los tipos de Leda parecen muchas veces trasuntos de variantes y variedades del tema de la «Afrodita Púdica», lo cual puede explicar alguna tendencia «escultórica» en las representaciones. Valga para ello tanto el caso de aquellos mosaicos que nos muestran la escena como un tema en sí mismo como aquellos que nos muestran éste como un episodio más de los «Amores de Zeus».

No era fácil, salvo el recurso del cisne-gigante, situar a una misma altura cisne y princesa. La huidiza Leda de Alcalá de Henares se enfrenta con un cisne sobre un poyo⁵², la «ingenua» de Baccano se inclina para acariciar al cisne posado en el suelo⁵³. Pero el cisne puede compensar esta diferencia de tamaños volando como es el caso del mosaico de Beyruth⁵⁴, en el de Nea Paphos⁵⁵ se compensa este hecho aumentando el tamaño del cisne, de nuevo un cisne gigante, en un conjunto que no deja de llamar la atención por sus poco frecuentes variantes⁵⁶. En esta línea hay que situar el mosaico del «edificio A» del «piazzale della Vittoria» en Palermo⁵⁷, dentro de la serie de mosaicos de los «amores de Zeus». El mosaico bícromo de Ostia se relaciona más, como ha observado Dimas Fernández-Galiano, con el de Alcalá de Henares hasta el extremo que podría decirse que este mosaico⁵⁸ sería el «fotograma siguiente» a la representación complutense.

Leda aparece recostada en el mosaico de los «amores de Zeus» de Itálica, colección de la condesa de Lebrija⁵⁹. El mismo caso se advierte en El-Djem⁶⁰.

Cabría la posibilidad de que el mosaico de Quintanilla de la Cueva respondiera a este esquema iconográfico pero dadas las

MAASKANT KLEIBRINK, *Catalogue of the engraved gems in the Royal Coin Cabinet the Hague*, 160, nº 288., nº 547.

⁵² FERNANDEZ-GALIANO, *Complutum*, cit., 210 ss.

⁵³ LEVI, *o. c.*, 509. Para la discusión de la interpretación Fernández-Galiano, *o. c.* en nota anterior, 209, nº 4 cuya opinión comparto.

⁵⁴ CHEHAB, *Mosaïques du Liban*, 1959, lám. VIII (cfr. LEVI, *o. c.*, 209, n.) (= *Bulletin du Musée de Beyrouth*, XV).

⁵⁵ NICOLAU, *AJA*, LXVII, 1973, 52, lám. IX, fig. 9.

⁵⁶ La figura de Leda, de dorso, acaso podría considerarse uno de los «esquemas reversibles», según la nomenclatura de Bianchi-Bandinelli. Este es el único caso en la iconografía de Leda en la que esta lleva el *strophion*. Para los elementos paisísticos compárese su aparición en el mosaico de Antioquía. Recuérdese que según Antifilo la unión tuvo lugar en las orillas del Eurotas (*Anth. Pal.*, V, 36).

⁵⁷ Para este conjunto véase ahora BOESELAGER, *Antike Mosaiken in Sizilien*, 1983, 177, fig. 123, campo nº 8. El esquema es semejante al de Nea-Paphos. La a. (*o. c.*, 178) fecha este mosaico hacia el 220 d. C.

⁵⁸ «Domus Fulminata» BECATTI, *o. c.*, nº 201. Bícromo debió ser el mosaico de Pesaro, MARCONI, *Boll. Arte*, XXVI, 1932-33, 445 ss. (*non vidi*). No se menciona en MARCONI, SERRA, *Il Museo Nazionale delle Marche in Ancona*, 1934. Lo cita pero no reproduce BLAKE, *MAAR*, XIII, 1936, 180. De aquí y de su reproducción de las representaciones de las Estaciones se basa mi interpretación de este mosaico como bícromo.

⁵⁸ *o. c.*, 211.

⁵⁹ BLANCO, *CME* III, nº 1.

⁶⁰ De la «Sollertiana Domus». FOUCHER, *Decouvertes archeologiques a Thyssrus en 1961*, 1961, 23, lám. XXV, c.

dimensiones de la parte destruida y la posición del torso de Leda, que no parece sugerir una figura recostada, me inclino por el tema de la figura de pie y el «cisne gigante». Prescindiendo ahora del mosaico de Sousse-Hadrumetum y no siendo aducible el de Oued Agla, que de tener una representación de Leda se hallaría en la zona destruida situada a la derecha de Zeus⁶¹ me inclinaría por un tipo análogo al de la Leda con nimbo de Herculano o, por el tipo del peinado y la colocación del manto, más que por el cisne por un ejemplar pompeyano⁶². En todo caso, y esto no es un hecho nuevo en la musivaria hispanorromana, el mosaico de Quintanilla de la Cueva ofrece una serie de elementos que escapan de lo habitual.

3. «Meleagro y Atalanta» en un mosaico de la villa romana de Cardeñagimeno (Burgos)

La villa romana de Cardeñagimeno⁶³ fue descubierta como resultado de la expansión del área industrial de la ciudad de Burgos y objeto de excavaciones de urgencia. Los resultados no se han publicado, hasta la fecha.

Consecuencia de estas excavaciones fue el descubrimiento de un mosaico hoy trasladado al Museo Provincial de Burgos y colocado en uno de los muros del patio del edificio ocupado por la «Sección de Arqueología» de dicho museo⁶⁴.

A poco de su colocación fue dado a conocer en una obra de reducida difusión⁶⁵ e interpretado, correctamente, como representación del tema de «Meleagro y Atalanta» en la cacería del jabalí de Calydon.

⁶¹ El mosaico de Hadrumetum (FOUCHER, *Inventaire des Mosaïques... Sousse* 1960, 21, lám. IX b. *Hadrumetum*, 1963, 296) muestra un grupo escultórico, análogo al del «cisne-gigante» en las lucernas, colocado en un pedestal, junto el mismo y a la derecha una figura sedente.

Para el mosaico de Ouled Agla (bibl. compl. en FERNANDEZ-GALIANO, *Complutum*, cit., 211, n. 19) buena fotografía en LAVIN, *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963, 284, fig. 131.

⁶² *Rep. Peint.*, 17,1 y 17,4. Para la continuidad tardía del esquema en el vaso de Concesti, LEVI, *o. c.*, 209.

Sobre el mosaico de Keynsham (Inglaterra) debo indicar que he llegado a los mismos resultados que FERNANDEZ-GALIANO, *Complutum* cit., 211. Excluyo totalmente la representación de Leda y la de Aquiles en Skyros que, con múltiples reservas, transmite Smith. Creo sin embargo que la identificación del tema de esta mosaico no es un problema insuperable, pese a su mal estado y escasa calidad de las reproducciones publicadas.

⁶³ ABASOLO, en *Historia de Burgos*, I, 1984, 387 ss.

⁶⁴ Las circunstancias del hallazgo no han sido publicadas. La colocación en circunstancias y modo actual parece ser provisional pues el mosaico, troceado en veinte paneles, no ha sido restaurado. Debo agradecer al dr. Abásolo y a ña. Rosario G.^a Rozas, en la actualidad conservadora del museo de Zamora, haberme facilitado fotografías de este mosaico. Igualmente al dr. Elorza, director del museo de Burgos, y a ña. Belén Castillo, conservadora del mismo.

⁶⁵ *o. c.*, n. 64. Un estudio del mismo, en colaboración con A. Bartolomé-Ariza, director de las excavaciones, fue anunciado por J. Lancha.

Más recientemente se sostuvo que la escena representada correspondía a Venus y Adonis, basándose en una supuesta imposibilidad de una representación de Atalanta desnuda⁶⁶ y, finalmente, ha sido objeto de una nueva edición en la que nuevamente se interpreta como alusión a la cacería de Calydon⁶⁷.

El mosaico posee dos orlas de cierto interés, una, con tema de *venatio* y la otra una «peopled scroll». La primera llama la atención en cuanto muestra que el musivario se sentía más a gusto al representar un tema mitológico que uno secular y la representación del cazador o las convenciones sobre la carrera del caballo le eran más familiares que la carrera de la presa, el tema del «carnicero que ataca a un herbívoro» o la de los elementos paisísticos.

No es mi propósito entrar aquí en el análisis de estas orlas⁶⁸ y menos aún discutir si deben ser atendidas como antecedente o consecuencia de la escena mitológica central puesto que me parece un tema eminentemente subjetivo y la valoración de villas y mosaicos de la Meseta Norte se ha venido desarrollando hasta fechas recientes

⁶⁶ El tema se planteó en la discusión a mi trabajo citado en n 8.

⁶⁷ BLAZQUEZ, ELORZA, BARTOLOME-ARRAIZA, *Latomus*, XLV, 1986, 555 ss.

⁶⁸ No es mi propósito entrar en el estudio de estos elementos. El «peopled scroll», tema sobradamente conocido y al que dedique un estudio hace un trentenio (BALIL, *RAMB*, LXIV, 1958, 297 ss.). En Cardeñagimeno aparecen mascarones de tipo «oceánico» y genéricos protomos de felinos.

El friso de caza muestra, de un lado una fauna africana, leones y leopardos atacando antílopes y ciervos, de otra un jinete cazando jabalíes, en un tercer lado dos grupos de cazadores, con túnicas ornadas con *clavi*, dispuestos simétricamente, se enfrentan con dos jabalíes, en paisaje abrupto, aparentemente llano en el friso del jinete. La representación de vegetación y arbolado son diferentes aunque me parece vano intentar identificar especies arbóreas aunque diferentes en ambos sectores.

El jinete aparece en el clásico gesto de aclamación victoriosa omnipresente en los temas de caza al menos desde la generalización de los sarcófagos de cacería y que hallamos aún en el s. VI d. C., mosaico de Cartago en el British Museum (HINKS, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, 1933, 145, nº 57, lám. XXXII. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, 1978, p. 59.62)

El atalaje del caballo puede compararse con el de un mosaico, hoy perdido, de la villa leonesa de Campo de Villavidel, también con escena de cacería (cfr. AVELLO, AMOROS, *La villa romana del Campo de Villavidel*, 1986). Como en ambos casos se trata de caballos de silla no me parece válido extender, aunque se trate de un pretal, la búsqueda de paralelos a atalajes de caballos de tiro aunque se trate de representaciones de caballos circenses. Las observaciones que formulara Ferri hace medio siglo a propósito del «confronto genérico» siguen siendo válidas pues el estudio de un mosaico de un tema, caza en este caso, no es una lista de representaciones. Esto será, en el mejor de los casos, un fichero a emplear en un estudio sobre la iconografía de la caza, cosa que ya hiciera Lavin hace un cuarto de siglo, del mismo modo que el estudio de un mosaico «con» peltas no es una lista de mosaicos en los que «aparecen peltas» y que entra de lleno en lo que Collingwood denominara metodología de «scissors and glue».

La indumentaria de los cazadores con *clavi* aparece, en numerosos lugares, y quienes la visten no son únicamente cazadores. Cazadores con túnicas decoradas con *clavi* los hay en Centelles, pongamos por caso, pero toda relación entre Centelles y Cardeñagimeno se agota en género, caza, y circunstancia, indumentaria. *Clavi* y *orbiculi* se generalizan, ciertamente, en el Bajo Imperio pero no son una invención de este momento en su significado cronológico, cultural, político, económico y social.

apelando en exceso a los argumentos *ad hominem* o conceptos oscilantes entre la extrapolación y el subjetivismo⁶⁹.

El mosaico era, en origen, el pavimento de una habitación de planta octogonal, con un campo de escamas en el que se inscribe, centrándolo, un panel figurado, con sus orlas, sensiblemente cuadrado. El planteamiento, dentro de las dificultades que puede ofrecer la decoración de una superficie octogonal me parece muy poco ingenioso. No se ha recurrido a las posibilidades tales como la fragmentación en paneles trapeziales, me limitaré a citar —dentro del ámbito peninsular, el mosaico de «las Musas» en Arroniz (Navarra)⁷⁰, un friso, como en el «mosaico I de la Vega Baja de Toledo»⁷¹ o su organización en *Lacunaria* como reflejo de una decoración casetonada de cúpula, caso del mosaico II de la citada zona de Toledo⁷².

Este modo de decorar lo hallamos también en el pavimento de una habitación, también de planta octogonal, de la villa romana de Almenara de Adaja, parcialmente excavada. Planta y modo de entender la superficie a decorar y la existencia de un panel de tema mitológico son, a mi juicio los únicos puntos de contacto y relación entre ambas localidades y mosaicos⁷³. La función de esta habitación

⁶⁹ En unas circunstancias, como las actuales, de mitificación de una historiografía regional instrumentalizada al servicio de un hecho contemporáneo me parece muy peligroso seguir una línea de opiniones trazadas al compás de unas elaboraciones coyunturales (PALOL, *Castilla la Vieja entre el Imperio Romano y el Reino Visigodo*, 1970) que fueron válidas a tenor del momento y estado de los conocimientos pero insostenible tres lustros más tarde (BLAZQUEZ, en *Historia de España Antigua*, II Hispania Romana, 1985 (publ. 1986) 499 ss. Hablar de «ejercitos particulares hace dos decenios podía ser una explicación o una hipótesis de trabajo en los primeros 60 pero cuando tales hipótesis de trabajo son utilizadas de segunda mano y acriticamente se concluye por inventar un «dimes de Torozos». Del mismo modo la opinión de Grabar, 1964, sobre un «ciclo de los latifundistas» ha desencadenado una serie de divagaciones alrededor de «arte y sociedad en los mosaicos de...». Habría que tener en cuenta, aparte lo saduceo del término «latifundista», que la Península Ibérica no produjo ningún Ausonio, y que este es posterior a los hechos hispánicos que intentan explicarse a la luz del mismo, que caza o representaciones mitológicas, independientemente del peso y significado de la cacería como motivo de reunión-diversión en una sociedad rural acomodada, tiene su equivalente en diversos lugares, por lo cual parece un tanto inútil la consabida repetición de la *Hispanorum cupiditas* por la caza (cfr. SYME, *Ammianus and the Historia Augusta*, 1968) y no estará de más recordar que el más apasionado cántico a la caza en Hispania, en el páramo leonés, lo compuso un itálico (CIL II 2.660).

En realidad este repertorio se extiende a los lugares más diversos, rurales o urbanos, hasta alcanzar el palacio imperial de Constantinopla o las orfebrerías de los talleres imperiales (cfr., KITZINGER, *Bizantine Art in the making*, 1977, 29 ss.). Hay que preguntarse si podemos continuar viendo en ello la manifestación de un «gusto», o un temario de clase o de una sociedad y no limitarnos a un estereotipado atribucionismo o una esterilizadora discusión sobre el origen de los «cartones», término que por lo equivoco debería dejar de utilizarse definitivamente.

⁷⁰ HERNANDEZ-IÑIGUEZ, o. c., en nº 8, en prensa.

⁷¹ BALIL, *Studi in onore di Achille Adriani*, III, 433 ss.

⁷² BALIL, en *Simposio sobre Carpetania romana. Toledo 1986*, en prensa.

⁷³ BALIL, *BSAA*, LII, 1986, 152 ss. 160 s. (donde estos aspectos se desarrollan con el detalle aquí innecesario).

Sin entrar en otras áreas peninsulares adviértase la existencia de una habitación de planta

en Cardeñagimeno me es desconocida, en el caso de Almenara forma parte de un «complejo ceremonial» según una nomenclatura de relación función-espacio que me parece válida»⁷⁴.

Si hay otros elementos que permitan establecer esta relación en el caso de Cardeñagimeno no me corresponde a mí decirlo. Si insistir en el distinto modo de hacer y ver del musivario de Almenara y el de Cardeñagimeno. Este concibe su obra como un dibujo coloreado, de tintas planas, singularmente en los desnudos⁷⁵. El musivario de Almenara intenta introducir tonos, gama de colores y reflejos con el propósito de crear una ilusión de espacio, corporeidad y volumen. Esto apenas se consigue en Atalanta, salvo en el escorzo abdominal para indicar la torsión de la figura hacia Meleagro, en cuyo hombro apoya la mano y antebrazo izquierdos mientras el brazo derecho se dirige hacia él. Sin embargo esta representación contrasta con la abstracta de los senos, un círculo. Mientras los paños, junto a hombros y cuello, de la túnica del cazador situado a la izquierda de Atalanta han sido indicados con teselas más claras la representación del *himation* que cubre los hombros de Atalanta dejando su cuerpo desnudo, es puramente dibujística, líneas negras que separan los elementos y pliegues, no un tratamiento cromático e ilusionístico de los paños. Estas diferencias bastarían para establecer la ausencia de relaciones, aparte las meramente geográficas y de pura coincidencia de excavación, con los paneles mitológicos que se han intentado relacionar con este mosaico. Ninguna relación hay entre estos escasos paños y los paños «metálicos» del «mosaico de Aquiles» en Pedrosa de la Vega. Pero esta comparación se ha querido extender incluso a los rostros y, naturalmente, el rostro de Atalanta se asemeja al del «Invierno» en Pedrosa en cuanto se pueden parecer dos rostros femeninos y en ello empieza y termina toda posible relación, lo cual

octogonal en la villa romana de «La Olmeda» (PALOL CORTES, *La villa romana de «La Olmeda», Pedrosa de la Vega*, 1984, plano desplegable.

⁷⁴ CERRILLO, en *Coloquio sobre el microespacio*. Teruel 1986, IV, 1986, 121 ss. (= *Arqueología Espacial*, 10).

⁷⁵ En o. c., nº 66, fig. 1 el dibujo de Atalanta y Meleagro falsea la disposición de las figuras hasta el extremo que ni se advierte la colocación de los brazos de aquella ni se aprecia el desnudo, más parece que Atalanta se envuelva en una hopalanda, y la túnica del cazador se convierte en un incomprensible traje talar. Cfr. la ilustración de color en o. c., en nº 63. Tampoco se dibuja el pie del cazador, visible en fig. 3. Falsa la colocación del perro que parece apoyar tres de sus patas en una línea curva que, posiblemente, indique un desnivel en el terreno. La conservación del mosaico no es buena ni el montaje actual facilita el estudio pero no hasta el extremo de incurrir en estos descuidos, simplificaciones en el atalaje del caballo o la incomprensión de la pata delantera izquierda del jabalí, etc...

En otro orden de cosas no se me alcanza la ausencia de escala en dicho dibujo ni el troceo del mosaico para su extracción según cabe ver en el dibujo superpuesto a la fig. 1 y en el propio mosaico. Pese a las discusiones hoy candentes sobre las técnicas de extracción de mosaicos y su ulterior montaje (AA. VV., *Mosaics, IV. Soria 1986, 1987*, passim) sigue en pie el consenso en utilizar las líneas de rotura antiguas y evitar cortar las figuras cosa que, evidentemente no se ha hecho en este caso (o. c., fig. 2-4.12.15).

puede extenderse también a la pretendida semejanza con el rostro femenino del medallón nº 13, el siervo podrá relacionarse con el medallón nº 2 y el Meleagro con el nº 14 en cuanto se trata de rostros de varones pero, aparte este detalle no creo que pueda verse mucho más que el escasamente significativo, desde un punto de vista de vinculación artesanal, «ojo egipcio», como tampoco lo es que Atalanta lleve un collar que es extensible a la casi totalidad de las representaciones de diosas y heroínas en la musivaria tardorromana y que entran más en el grupo de las coincidencias que en el de los paralelos, tema harto más complejo.

El atalaje del caballo es distinto del de los caballos de los cazadores de Pedrosa, donde no aparece el *balteus*, o pretal ni tampoco es aducible el (*equus*) *Amoris* de Dueñas (Palencia) en el que se detalla muy bien el atalaje. Hay elementos comunes a otros mosaicos⁷⁶ que no son menos indicativos y, en cambio, habría que plantearse el significado del asta rematada en un hierro de forma en creciente que aparece tras la cabeza de Meleagro. Por descontado carece de relación con el equipo de éste y si debió tenerla con una figura, probablemente otro cazador, situado en la zona perdida tras el caballo.

Este elemento, singularmente cuanto se está viviendo en un juego de vacilaciones, un tanto artificial, de «Oriente o Africa» hasta parecer, en ciertos momentos que se juega a la «huida hacia adelante» podría haber merecido algo más de atención que una simple descripción como «un palo que termina en media luna». Mi experiencia venatoria es escasa y por ello no me atrevería a negar que «es un instrumento sin duda de caza» aunque nunca lo he visto representado como tal en una cacería. Sin embargo, como demostró en su día Salomón son al estudiar el llamado «Fancy-dress banquet mosaic» es el emblema de un equipo de *venatores*, no de cacería propiamente dicha sino de *ludus*, que tuvo en la Proconsular numerosos seguidores. Este es un elemento que por sí mismo merece ya un estudio detenido por su doble significado aunque desde el punto de vista de la representación puramente mitológica resulte secundario y de relleno frente a los tres protagonistas, Atalanta, Meleagro y jabalí muerto. El resto es simple ambientación. La presencia del caballo puede hacer evocar las representaciones, Halicarnaso o de la «villa del Nilo» en Leptis Magna, con caza a caballo, como en la orla de este mosaico,

⁷⁶ En *o. c.*, nº 66, pasim no se alude a la disposición en «escamas imbricadas, en tiempos llamada también «en abanico» de las teselas de los fondos. Este hecho ha dado lugar, en ocasiones, a interpretaciones no aceptables cfr. BALIL, *BSAA*, LII, 1986, 160 (mosaicos dispares como los de «San Juan de los Panetes» en Zaragoza, Milla del Río o Cardeñagimeno muestran igual técnica en los fondos y su origen es muy antiguo, documentado ya en el s. I. d. C., no invención del «Bajo Imperio». En la misma área esta ausente en otros, p. e. la ambiciosa escena de caza del Campo de Villavidel y se manifiesta en «La Olmeda»).

pero esta no es la única explicación. Dejando aparte que el caballo pudiera utilizarse como acémila para el transporte de la presa, pero en las representaciones de cacería esta acémila es un mulo, caben otras posibilidades. Una la caza a caballo alanceando al jabalí de marcada tradición oriental y otra, como vemos también en los mosaicos de la «despedida de Adonis» o los sarcófagos del mismo tema, que los cazadores utilicen el caballo como medio de transporte hasta la zona de ojeo. La cacería de Calydon tuvo un notable peso, desde un punto de vista temático, como para influir en el establecimiento de la iconografía romana de la cacería, genérica y no mítica del jabalí y, desde este punto de vista puede tenerse en cuenta un intercambio de esquemas secundarios con el mito de Adonis.

Existe una diferencia fundamental entre ambas cacerías. En el caso de Adonis el punto crucial es su herida y muerte, en la reunión de Calydon la elaboración del mito convierte la muerte del jabalí en uno de los episodios finales, pero no el último, de una compleja intriga de pasiones y vanidades humanas, historias románticas y gestos caballerescos⁷⁷.

La iconografía del mito no puede comprenderse si no se tiene un concepto claro del mito y éste no es un hecho estático, como en los manuales escolares, sino un hecho dinámico, modificado, alterado y enriquecido en una dinámica de la sociedad. Sí «un cambio de iconografía debe entender como un cambio de la sociedad», como señalaba Bianchi-Bandinelli, este cambio significa muchas veces el cambio del propio mito. La fuente textual documenta este cambio pero no es posible establecer hasta qué punto es este documento literario el motor del cambio o, por el contrario, un fedatario de su existencia. Quizás en este caso sería mejor hablar del «ciclo de Calydon» que de mito de Meleagro y Atalanta. Por ello no cabe una estereotipia iconográfica ni, como señalaba Levi, la derivación de un «Vorbild» pues lo que se representa no es solo un acontecimiento sino diversos momentos, o diferentes lecturas del mismo⁷⁸. Cabe incluso diferenciar dos concepciones venatorias, no sólo la caza a pie o la montería sino aquellas que nos muestran a Atalanta con el arco, y no con la lanza o venablo, resultado, quizá más que de una tradición venatoria oriental que de un tema amazónico⁷⁹. Tampoco es novedad

⁷⁷ Sobre la cacería de Calydon en el mito, RUIZ-ELVIRA, *oo. cc.*. ROSE, *o. c.* Para el orden de los acontecimientos me remito a la secuencia establecida en mi estudio del *tondo* de Fuente-Tojar y su vinculación a la iconografía de la cacería de Calydon y la «historia» de Atlanta y Meleagro sin entrar en la probable existencia, bajo el nombre de Atalanta, de distintas heroínas protagonistas de diversos *athloi*. En BALIL, *Minerva*, I, 1987, 3 ss.

⁷⁸ LEVI, *o. c.*, 236 ss.

⁷⁹ BOARDMANN, LIMC, II-1, 942 ss. Caza a caballo, mosaico de Leptis Magna BOARDMANN, 944, nº 50 (añadir AURIGEMMA, *L'Italia in Africa*, I-1, 1960, lám. LXVII) (A. lleva arco), fines s. III - comienzos s. IV d. C. (DUNBABIN, *o. c.* 264. Mosaico de Halicarnaso, cit. (A. con arco), s. VI d. C. Mosaico de Apamea BOARDMANN, 944, nº 48,

que Atalanta aparezca desnuda⁸⁰ o semidesnuda⁸¹ o la presencia de otro u otros cazadores⁸². El esquema de Meleagro, en el que no es

BALTY, *Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea* 6, 19-69, 126, segunda mitad s. V d. C. (A. con arco). Tejido egipcio del Textile Museum de Washington, BOARDMANN, 944, nº 52. WEITZMANN, *Age of Spirituality*, 164 s., nº 142 (A. con espada). Patera de la colección Brummer. BOARDMANN, o. c., 944, nº 53. LEVI, o. c., 238 fecha esta pieza (A. con lanza o venablo) en los s. I-II d. C. De ser cierta esta cronología este vaso sería la representación más antigua de Atalanta a caballo. El pecho descubierto reflejaría también la tradición del tipo amazónico. Atalanta aparece a pie pero sosteniendo la brida de su montura en una patera del Ermitage. BOARDMANN, o. c., 944, nº 54 (añadir LEVI, o. c. 209. BECWICK, o. c., fig. 21. KITZINGER, o. c., fig. 191 y 196 (detalle que permite ver la semejanza de la representación de la cabeza de Meleagro con el mosaico burgalés).

La tradición de Atalanta armada con arco es más antigua. Aparece en un vaso ático fechado h. 370 a. C. (BOARDMANN, 941, 9 para algunos se trata de Artemis) pero en realidad se documenta en un kantharos beocio del s. VI a. C., en una hydria caeretana y en vasos (BOARDMANN, o. c., l. c., nº 10.11.13 14). Estos últimos se fechan h. el 350 a. C. y podrían relacionarse con el friso del *heroon* de Gjolbaschi-Trysa h. 400 a. C. (BOARDMANN, o. c., l. c., nº 18. KLEINER, *Antike Plastik*, XV, 1972, 7 ss.).

En el mundo etrusco, que tan bien documenta la iconografía de Atalanta en los s. III-II a. C. no aparece el tipo con arco, aunque sí con armas menos usuales en el mundo griego como el hacha de combate. En el mundo romano lo encontramos de nuevo en mosaicos orientales como el antioqueño de Daphne o el de Zanthos (BOARDMANN, o. c., 944 nº 46 ss.) Ambos mosaicos se fechan en el s. IV d. C. y habría que relacionarlos con el tema de la caza a caballo. Para los sarcófagos áticos, BOARDMANN, 942, nº 22-25

⁸⁰ Atalanta, de pie, sin otros indumentos que el calzado y sus joyas, quizás pueda relacionarse con la «desacralización» del mito en la pintura de Parrasio (SUET., *Tib.*, XLIV,2) pero el ejemplo más antiguo que conocemos es un stamnos del «grupo Clusium» hallado en Perugia y fechado h. 300 a. C. (BOARDMANN, o. c., 942, nº 28) y, para Atalanta sentada en un espejo etrusco de los Museos de Berlín, fechado h. el 320 (*idem*, l. c., nº 29). El tipo de Atalanta de pie, desnuda, es frecuente en los espejos etruscos del s. III a. C. Puede añadirse algún caso de marcado realismo como un espejo que fue de la colección Curtius (BEAZLEY, *JHS*, LIX, 1939, 29).

⁸¹ El desnudo aparece parcialmente velado por un girón del himation o con el chiton que deja al descubierto los pechos. Para este último tipo las urnas etruscas, s. II a. C., que reúne BOARDMANN, o. c., 942, nº 21. El himation cubre las piernas de Atalanta en una pintura pompeyana de la «casa delle Danzatrici» (BOARDMANN, o. c., 943, nº 36). Para el primer caso cfr., con variantes, de pie y sentada, los espejos BOARDMANN, nº 30. 31 (relacionable con el tipo con himation que cubre las piernas) 32, 33, fechables en el s. III a. C.

Prescindiendo aquí de las representaciones que he llamado de «tipo amazónico» que muestran a Atalanta con chitoniskos, o chiton, y un pecho al descubierto.

Durante el Alto Imperio esta tradición parece mantenerse en los sarcófagos que muestran la heroína con el torso desnudo, sedente y las piernas cubiertas por el himation (BOARDMANN, o. c., 945, nº 57 = *Ant. Sark.* III-2, nº 219. XII-6, nº 168).

Una vieja tradición mostraba a Atalanta, como atleta, desnuda o con *strophion* (BOARDMANN, 945 s. nº 61 ss.) pero las representaciones romanas (*ibidem*, nº 82 ss.) muestran el «tipo amazonico».

Las dos *foemina fatales*, Atalanta y Helena, del templo de Lanuvio que Plinio (XXXV, 17) describe como *nudae*, aunque no sepamos si eran figuras sedentes o estantes (cfr. BOARDMANN, o. c., 948, nº 93), deben de relacionarse con el tipo de A. desnuda de los espejos etruscos al igual que el particular «juicio de Paris» de una cista prenestina que muestra Atalanta (= *Ateleta*) Hlene y Alsir desnudas (BOARDMANN, o. c., l. c., nº 92). No me atrevo a interpretar esta representación con la de Atalanta-Meleagro y Afrodita-Adonis en el grupo ya citado de espejos BOARDMANN, o. c., 942, nº 29.

⁸² Prescindiendo de Meleagro y de los episodios de la cacería para ceñirnos a las representaciones que muestran la victoria sobre el jabalí hay que recordar el citado stamnos del «grupo Clusium» de Perugia los espejos nº 30.31, las pinturas nº 34, el mosaico de la «House of the Red Pavement» de Antioquía, nº 37, o la obra del pintor de Meleagro» (BOARDMANN, o.

raro ver un reflejo del grupo scopásico⁸³ tiene equivalentes⁸⁴, en ocasiones especulares como en la pátera bizantina del Ermitage⁸⁵ pero es un tanto más novedoso el *symplegma* cuyo esquema compositivo puede apreciarse en la corriente escultórica, clasicista, del «grupo de los esposos» como Ares y Afrodita⁸⁶. Este tipo de unión aparece frecuentemente entre los «danzantes», generalmente miembros del cortejo dionisiaco o adeptos a su culto, de algunas pinturas del «IV Estilo»⁸⁷. El esquema Perseo-Andromeda tras la muerte del *Ketos*, igualmente un esquema «heroina-héroe vencedor» es susceptible de una presentación semejante⁸⁸, quizás un estado psicológico⁸⁹.

Es evidente que este mosaico corresponde al Bajo Imperio pero precisar en este sentido es difícil. Se han aducido semejanzas entre el peinado de Atalanta y el de algunas figuras, *domina*, nereidas, etc., de Piazza Armerina pero el equivalente más próximo es genérico pues el peinado más próximo no corresponde a los característicos «en turbante», o «en yelmo» del s. IV, los más frecuentes. Figuras, rostros, desnudo, posición del ojo, etc., harían más fácil aproximar las Nereidas de la «Villa del Cercado de San Isidro» (Dueñas, Palencia) con las de la villa propiamente dicha. Solo de un modo muy relativo se puede intentar aproximar al desnudo, según aparece representado en una nereida de las «Piccole Terme» con el de Atalanta. Una relación semejante podría buscarse en algunos elementos del «mosaico de

c., 944, nº 41) y la citada patera del Ermitage. En el mosaico de Leptis solo una figura podría ser identificada con Meleagro. En ninguno de los casos citados, excepto el mosaico de Leptis, es seguro que los acompañantes no sean otros de los héroes que tomaron parte en la cacería de Calydon. Es dudoso el caso del tejido del Textile Museum de Washington (D. C.) pero en el mosaico de Cardeñagimeno el cazador responde a la iconografía de la «cacería señorial» (LAVIN, *o. c. passim*).

⁸³ Cfr. ahora STEWART, *Skopos of Paros*, 1977, 60 ss.

⁸⁴ Algunos elementos recuerdan al primer Lisippo, cfr. FREL, *The Getty Bronze*, 1982.

⁸⁵ Cfr. nota 79.

⁸⁶ Véase ahora KLEINER, *Latomus*.

Este componente erótico puede tener su punto de partida en el «Meleagro» de Eurípides que relega a un segundo término, o al olvido, a Melainion (BOARDMANN, *o. c.*, 949 ss.) y la creciente carga de las representaciones en el componente erótico que triunfa en el mundo etrusco (*idem passim* 1950, muy especialmente).

Las relaciones entre urnas y espejos etruscos y modelos pictóricos se consideran un hecho aceptado y el tipo etrusco de Atalanta desnuda, con su insistencia contrastante en tocado, joyas y botas, parece proceder de un modelo común que no deber ir más allá de la segunda mitad del s. IV a. C.

Lo que es poco explicable es la interrupción de este filón aunque puedan verse grupos semejantes en algunas escenas de *hierosgamos*.

⁸⁷ REINACH, *Rep. Peint.*, 140 s. El paralelo es, en realidad genérico. Tampoco cabe un supuesto uso de un esquema de «despedida de Adónis». Una relación entre la pareja «Afrodita-Adónis» y «Atalanta-Meleagro» cabe solo desde el punto de vista del *fatuum* de ambos cazadores, pero también de Atalanta, como en el citado espejo nº 29. y ninguno de los héroes, al contrario de Adonis, se beneficia de una resurrección periódica.

⁸⁸ REP. PEINT., 205, 8.

⁸⁹ ¿Contemplación y gozo de la victoria o consciencia del peligro pasado?

Aquiles en Skiros» con detalles de Piazza Armerina y la independencia con respecto a Baños de Valdearados es absoluta.

Volvemos pues al hecho de encontrarnos ante tres conjuntos cuyos autores trabajan y conciben la figura humana de modo muy distinto pero no resulta tan claro hasta qué extremo esta diferencia implica una seriación cronológica. El desnudo, no el rostro, puede recordar la figura de Afrodita y las centauresas de Elles⁹⁰, la Diana de Timgad⁹¹, algo las nereidas de Setif o la Afrodita de Djemila, en la que pudiera buscarse cierta semejanza de peinado y diadema⁹². Es decir una serie de composiciones que se sitúan entre el 350-400, o algo más tarde, con unas orlas, «peopled scroll» y cubos en perspectiva que cubren y sobrepasan este periodo. En un área más cercana podría establecerse una relación entre el cazador y los «coperos» del mosaico de la «casa de Baco» en Alcalá de Henares pero, pese a sus conexiones con Quintanilla de la Cueva, este mosaico me parece posterior. Una afinidad semejante cabe verla con la «Leda» de la misma localidad. Es posible que uno de los elementos a tener en cuenta en este sentido sea el de las imbricaciones de escamas que nos llevan a situar el mosaico a fines del s. IV d. C. pero no sin reservas en lo que se refiera a otros mosaicos figurados de la zona.

4. El «Juicio de París» según un mosaico de Casariche (Sevilla)

Este mosaico, descubierto en verano de 1985⁹³ me es conocido solamente por fotografías y en condiciones no óptimas. La razón de incluirlo aquí es por cuanto de contrapunto tiene con respecto al mosaico de Cardañagimeno y a la necesidad de destacar algunas peculiaridades que, a mi juicio, no han sido interpretadas de modo muy adecuado⁹⁴.

⁹⁰ DUNBABIN, *o. c.*, 261, 1 (a).

⁹¹ *idem*, 275, 2.

⁹² *idem*, 268, 1 (b), 256, 1 (c). Para otras representaciones de Atalanta con corona BOARDMANN, *o. c.*, nº 40 y 57.

Prescindo ahora de una valoración de los tipos «longuilíneos» (*vide infra*) a propósito de la Afrodita de Casariche). La aparición de joyas no tiene, por sí misma valor cronológico. Personajes con *clavi* aparecen aún en S. Vitale de Ravenna (h. 540-47) y en S. Cosma e Damiano de Roma (h. 526-30) en el abside del monasterio de Sta. Catalina en el Sinai (h. 550-565 d. C.) y en alguno de los donantes de S. Demetrio de Salonica (h. 650 d. C.). Lleva *orbiculi* en la tunica uno de los siervos del citado plato de l'Ermitage (S. VII d. C.) el contemporáneo David de un plato de Chipre hoy en el Metropolitan lo cual, por mucho que haya de «Renacimiento helenístico» en el arte oriental del s. VII d. C. basta para invalidar estos elementos como piezas de juicio o indicaciones cronológicas.

⁹³ *ABC*, 23.17.1985 (edición de Sevilla). *AEArq*, LVIII, 1985, 115.124 fig. 113 (la misma reproducida aquí).

⁹⁴ Agradezco a dn. Manuel Jesús Florencio, director de *ABC*, de Sevilla, haberme facilitado la fotografía aquí publicada y debida al sr. Díaz Japón. Debo agradecer a dña. Gloria Mora haberme facilitado el acceso al trabajo de Clairmont (*infra*).

Si el mito de París antes de su reconocimiento como hijo de Priamo, su exposición en el monte, su crianza por una osa, su vida como pastor y su boda con Enone muestran según las distintas fuentes bastantes contrastes y variantes⁹⁵, en el caso del juicio pudiera hablarse de cuasi unanimidad⁹⁶. Las tres diosas intentan sobornar con promesas y ofrecimientos al juez, con el resultado ya conocido. Posan, por separado, ante París. No se nos dice, hasta Propercio, como aparecen ante el juez. Solo en este momento se habla de desnudez o de telas semitransparentes. En general puede decirse que sólo se atestigua parcialmente e incidiendo en Afrodita. Ni siquiera en este caso se habla, generalmente, de desnudo integral, la diosa se limita en algunos casos a mostrar los pechos o la desnudez de Afrodita es un trasunto de la desnudez de Frine en su juicio. Una epigrama platónico prefiere la desnudez de la Gnidia a la desnudez de Afrodita en el juicio⁹⁷.

Hasta aquí la posición de las fuentes textuales. Hasta fines del s. V a. C. las tres diosas aparecen vestidas⁹⁸. Los ejemplos más antiguos que muestran a Afrodita mostrando los pechos son un vaso de Kertsch y un ánfora panatenaica lucana⁹⁹ así como una lekythos ápula del tercer cuarto del s. IV a. C.¹⁰⁰. Hasta este momento los ceramógrafos parecen limitarse a la tradición postfidiaca de la Afrodita de Frejús y, una vez más, la desnudez, en mayor o menor grado, aparece por vez primera en los espejos etruscos. La vieja tradición se mantiene en la escultura arcaística, o neoática que muestra un dios, Hermes, Apolo, Dionisos, guiando a tres «ninfas», Charites, Horai o «Euménides»¹⁰¹. El mundo clásico, al contrario del

⁹⁵ Cfr., RUIZ DE ELVIRA, *o. c.*, 399 ss.

⁹⁶ Sobre las bodas de Tetis y Peleo, la intervención de Eris y la «disputa de las bellezas» RUIZ DE ELVIRA, *idem*, 397 ss.

La introducción del tema de la «manzana» por Apolodoro, s. II a. C., (LESKY, *o. c.*, 817 s.) frente a las abundantes referencias a la «disputa» en la tradición literaria anterior. En todas las referencias Hermes acompaña al cortejo. Otros acompañantes se mencionan ocasionalmente, Eros (Teognis, 1231 ss.), Dioscuros, erotes, etc. (APUL, *Metam.*, X 31,3. 32,1-3) pero las representaciones figuradas ofrecen un repertorio mucho más numeroso especialmente en las representaciones griegas (CLAIRMONT, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, 1951, 112 ss.).

⁹⁷ CLAIRMONT, *o. c.*, 21.61. Para la desnudez de Afrodita, en general, LIMC, II, s. v. «Aphrodite». RUIZ DE ELVIRA, *o. c.*, 402 s. (para Afrodita en *Metam.*, cit., *vide infra*). Afrodita desvela sus pechos en Coluto, vv., 154 ss. Las relaciones con el juicio de Friné en RUIZ DE ELVIRA, 403). El epigrama atribuido a Platón en Planudea, XVI, 181.

⁹⁸ CLAIRMONT, *o. c.*, 13 ss. En realidad fuera difícil que se diera el caso contrario si se tiene en cuenta la fecha relativamente tardía de la aparición de «Afrodita desnuda», tras el abandono de la iconografía orientalizable y el olvido de la relación Afrodita-Astarté. Ninguna relación existe entre este hecho y la presentación del desnudo femenino que se documenta, sin solución de continuidad, en la pintura vascular desde el s. VI a. C. (JOHNS, *o. c.*, *passim*. MOUNTFIELD, *o. c.*, *passim*).

⁹⁹ CLAIRMONT, *o. c.*, 60, n^o K 185. «Vaso de Kertsch», *idem*, 58 s., n^o K 180.

¹⁰⁰ CLAIRMONT, *o. c.*, 60, n^o K 186.

¹⁰¹ Lista en CLAIRMONT, *o. c.*, 117 s.

renacentista jamás se plantea la representación de las tres diosas desnudas sometidas al escrutinio de Paris¹⁰², del mismo modo que el mundo clásico no se planteó este tema en la lectura «moralizante» del orfismo renacentista¹⁰³. En el mundo imperial romano el tema puede adoptar un claro simbolismo propagandístico por el doble papel de Afrodita como madre de Eneas y muestra del origen divino de los Julios¹⁰⁴, aunque ello no significa que deba aparecer como un trasunto de la Venus *Genitrix*. Sin embargo, este hecho fue escasamente explotado en este sentido. Con pocas variantes, como la multiplicación de los acompañantes de las diosas, los elementos paisajísticos, etc. las representaciones obedecen a un mínimo, las tres diosas y Paris, suficientemente divulgado hasta convertirse, muestra de su popularidad, en punto de partida para las versiones caricaturescas¹⁰⁵.

En el mundo etrusco el punto de partida de la elaboración de una

¹⁰² CLARK, *o. c.*, 320 s. (Cranach. Hermes se ha convertido en un viejo escudero y Paris en un joven caballero cuyas armaduras y actitudes contrastan con el desnudo y actitudes de las diosas. Cierto es que no cabe hablar aquí de «desnudo integral» pero joyas y jirones transparentes más que atenuar el desnudo lo subrayan) 341 (grabado de Marcantonio de un dibujo de Rafael).

¹⁰³ WIND, *o. c.*, 198 ss. (interpretación del «Juicio» según Ficino, Giordano Bruno y el desarrollo de la idea órfica de la *discordia concors*. Para la idea de la «Verdad desnuda» *vide supra*).

¹⁰⁴ Este potencial fue escasamente utilizado en el instrumento que más podía haber sido utilizado como vehículo de transmisión ideológica, el tipo monetario. Lo encontramos únicamente en algunos tipos de las series «imperiales griegas» acuñados en Alejandría y Tarso durante el reinado de Antonino Pio (CLAIRMONT, *o. c.*, 85, n^o K 276 s.) No parece sin embargo que a las acuñaciones de Alejandría debe concederse una especial importancia propagandística en este sentido. Cabe, ciertamente, recordar la alusiva Paris-Alexandros en el caso de las emisiones alejandrinas. El programa de los tipos alejandrinos de Antonino Pio intenta reflejar un ideario muy amplio y plural (VOGT, *Die alexandrinischen Münzen*, 1976²) Roma, Atenas, Egipto, el emperador como dios solar y un repertorio de tipo astronómico pero junto a éste hallamos mitos como este de Paris, como en el mimo de Apuleyo, y otras historias novelescas como Orfeo y los animales, Perseo y Andrómeda, Licurgo y las Ninfas. Alejandría había visto la primera «escenificación de la pompé dionisiaca, y la caballeresca historia amorosa de Perseo y Andrómeda o la *paideia* de Aquiles iban a ser temas gratos al helenismo oriental. Es el ambiente que pudo conocer Apuleyo y que en parte recogerá en *Metam.*, *Apol.* y *Peri tou oikou* (22., cuadro con la liberación de Andrómeda).

Por otra parte Paris no era ni una novedad ni un forastero en Alejandría. Una serie de vasos de época tolemaica tratan del tema (CLAIRMONT, *o. c.*, 77 n^o K 232-234) o la de coración de un altar (*idem* K 233). Quizás quepa recordar en este sentido el mito del *Dionysalexandros* (RUIZ DE ELVIRA, *o. c.*, 403 ss.)

¹⁰⁵ Pintura de Pompeya, HELBIG 1554. CLAIRMONT, *o. c.*, 84, n^o K 269 (con observaciones sobre el posible origen literario de esta parodia). Reproducción en MOUNT-FIELD, *o. c.*, 64 de un relieve con el mismo tema.

La conocida pintura que muestra a Eneás, Anquises y Ascanio como cinocéfalos hace no inverosímil la interpretación ya apuntada. No es necesario insistir aquí sobre la tradicional vinculación de los temas de caricatura o transposiciones de realidad míticas o humanas que pasan a ser ejercidas por animales al ambiente alejandrino.

Los elementos idílico-pastoriles que ambientan la escena del juicio en muchas representaciones y que tienen como propósito subrayar la actuación de Paris como pastor aparecen en muchas representaciones alejandrinas o que han sido relacionadas con Alejandría. Véase en este sentido ADRIANI, *Divagazioni su una coppa paesistica del Museo di Alessandria*, 1958, *passim*.

iconografía, que es en realidad un préstamo griego de relativa *interpretatio etrusca* cuando no calco de la misma, es la identificación Afrodita=Turan y ésta, a su vez, en territorio latino o etrusco romanizado aparecerá en el bilingüismo Turan-Venus¹⁰⁶.

En un ánfora «póntica» hallada en Vulci, Turan aparece vestida, seguida de Hera y Atenea y precedida por un anciano¹⁰⁷. En el pie del vaso del «pintor de Micali» Turan viste chiton, esta acompañada por dos erotes y precedida por Uni-Hera y Minerva-Atenea. Cierre el cortejo Tums-Hermes¹⁰⁸. Este vaso, al igual que el *pinax* conocido con el nombre de «lastra Boccanera», B. M.¹⁰⁹ y la «bilingue» cista Barberini¹¹⁰. La aparición de Turan como última en el cortejo es un elemento que diferencia, entre otros, la interpretación etrusca del mito de la romana que siempre coloca en primer lugar a Afrodita-Venus. En cuanto al desnudo hay que observar que en el espejo Campana-Louvre 1734 Turan aun aparece vestida, sentada junto a Paris y dispuesta a recibir la manzana. Menerva se halla de pie y Huni sentada¹¹¹, al igual que en otras variantes de este espejo. El espejo de Todi, conservado en Villa Giulia¹¹² muestra una Turan, desnuda en parte y ricamente enjoyada como es habitual en la serie de representaciones etruscas de Turan tan vinculadas al *mundus muliebris*. Este espejo, del que no conocemos variantes, se fecha en el s. III a. C. precediendo una serie de representaciones de fines del mismo siglo como el de Oberlin College¹¹³ en el cual Turan aparece totalmente desnuda y entre Uni y Minerva junto con Elanxstre. En otros casos los personajes son Paris, Hermes, Hera y Atenea agrupadas de modo análogo.

Esta serie de espejos puede considerarse concluida con el ejemplar Chigi de Siena¹¹⁴, que corresponde a principios del s. III a.

¹⁰⁶ BLOCH, *LIMC*, II, s. v. «Afrodite-Turan». CLAIRMONT, *o. c.*, 65 ss., nº K 203-232 bis. Me limito aquí a tener en cuenta únicamente aquellas piezas en las cuales Afrodita-Turan-Venus, el bilingüismo se advierte especialmente en el caso de una localidad no etrusca, pero de singular importancia militar y comercial como vía alternativa de comunicación Etruria-Campania, como es Palestrina.

¹⁰⁷ CLAIRMONT, *o. c.*, nº K 9 = BLOCH, *o. c.*, 171, nº 13.

¹⁰⁸ CLAIRMONT, *o. c.*, nº K 9 = BLOCH, *o. c.*, 171, nº 14.

¹⁰⁹ CLAIRMONT, *o. c.*, 128 = BLOCH, *o. c.*, 171 s., nº 15.

¹¹⁰ CLAIRMONT, *o. c.*, K 231 = BLOCH, *o. c.*, 172, nº 16.

¹¹¹ CLAIRMONT, *o. c.*, nº K 206 = BLOCH, *o. c.*, 172, nº 18.

¹¹² CLAIRMONT, *o. c.*, nº K 203 = BLOCH, *o. c.*, 172, nº 17. De nuevo Turan, acompañada Snenath-Turns, aparece tras Uni y Menerva. El anciano que se apoya en el hombro de Paris debe ser Teukros = Techrs. Merece destacarse la ausencia de Hermes. Turan aparece semi-vestida.

¹¹³ Este espejo de Oberlin College, procedente de Tarquinia (CLAIRMONT, *o. c.* K 207 = BLOCH, *o. c.*, 172 nº 19) se relaciona con una serie de variantes en las cuales no aparece Turan. Un tipo muy parecido al de Oberlin College es el de Bolsena, BLOCH, *MEFRA*, LXIII, 1950, 33 ss. = BLOCH, *o. c.*, 172.

¹¹⁴ CLAIRMONT, *o. c.*, nº K 22. BLOCH, *o. c.*, nº 20, p. 162. Para estas representaciones véase también HAMPE, *LIMC*, I. s. v. «Alexandros». *EAA*, ss. vv. «Paride»

C. Turan, totalmente desnuda, tras abrir su *himation*, parece corresponder al citado tema del juicio de Frine y puede ser considerada el precedente más antiguo de la Afrodita de Casariche, independientemente de gestos análogos de otros personajes femeninos. Turan aparece entre Hermes, a la izquierda y Uni Menerva a la derecha. En otras representaciones contemporáneas de Turan, aunque independientes del mito del «juicio de Paris», la diosa aparece desnuda en otros temas pero no en esta actitud.

La descripción que traza Apuleyo, hacia la segunda mitad del s. II d. C., del mismo celebrado en Corinto representando el «Juicio de Paris» nos da una idea bastante detallada de cómo se concebía entonces el juicio en cuanto a protagonistas, comparsas y escenografía. Resulta muy próxima al mosaico de Casariche y, al mismo tiempo, diferente de algunas de las representaciones que conocemos. Quizás no sea inútil incluir aquí la traducción de algunos párrafos de la misma.

«... se retiraron los bastidores para dar paso al decorado de la escena. Era una montaña de madera que recordaba el celebre monte Ida... De dimensiones gigantescas, se habían plantado en él enramadas y verdaderos árboles de hoja perenne; la mano del artista había hecho brotar en su cumbre una fuente que derramaba agua a raudales. Un hatajo de cabras pacían en el tierno cesped; un joven representaba al pastor frigio Paris: llevaba una hermosa túnica y manto oriental colgando a su espalda con abundante vuelo; una tiara de oro cubría su cabeza: y hacia como que guardaba el ganado. De pronto apareció un jovencito muy llamativo, desnudo, o, mejor dicho, con una clámide de efebo que solo le cubría el hombro izquierdo; su rubia cabellera atraía todas las miradas, y de entre sus rizos sobresalían unas alitas de oro dispuestas con perfecta simetría; su varita permite reconocer en él a Mercurio. Se adelanta, bailando, con una manzana de oro en la mano derecha y la entrega al joven que hacía el papel de Paris; le da a entender por señas el mensaje de Jupiter y, retirándose enseguida con gracioso ademán, desaparece. Viene luego una joven de aspecto majestuoso; representaba el papel de Juno. Una diadema blanca ceñía su cabeza; además llevaba un cetro. De pronto salió otra en la que era fácil reconocer a Minerva por el casco... la corona de olivo que, a su vez, envolvía el casco, iba con el escudo en alto y blandiendo la lanza en su conocida actitud combatiente.

Tras ellas apareció una tercera... Venus... Su cuerpo proclama la belleza y perfección de un escueto desnudo; es cierto que una leve gasa de seda difumina sus secretos... pero el viento... tan pronto oreaba caprichosamente este velo para dejar visible la flor de los años, como la ceñía con impertinencia al cuerpo para marcar la... línea de sus miembros. Había un sensible contraste de colores en la aparición de la diosa: sobre la blancura de su cuerpo... destacaba el azul de su manto...»¹¹⁵.

La evocación del juicio de Friné puede aparecer forzada pero las fuentes, con trastantes, sobre el mismo demuestran la generalización y permanencia de su conocimiento.

¹¹⁵ APUL, *Metam.* X, 29, 5-X 31. Trad. L. Rubio, 1978. Habría que plantearse hasta que extremo el mimo pudo ser una de las vías de difusión del conocimiento y popularización del mito, y a su vez de detalles iconográficos gracias a la complejidad de sus decorados y ambientación.

Esta descripción es válida para una serie de representaciones romanas, muy anteriores y se aparta de otras. La semejanza con las primeras incluye, entre otras piezas, el mosaico de Casariche en cuanto lugar de acción, orden de aparición de los personajes principales, de nuevo Venus es la última en hablar y formular sus promesas a Paris mientras las otras diosas atienden el veredicto. Hermes, que ha guiado el cortejo, se mantiene, en el momento del juicio, un tanto aparte.

Faltan aquí los acompañantes, el séquito de las diosas pero hay que anticipar un aspecto. Apuleyo describe los distintos momentos de una representación y los monumentos figurados captan uno en concreto, la argumentación de Afrodita-Venus que decidirá el juicio. De aquí que la ausencia-presencia del séquito sea secundaria y hay que observar que este afán sintetizador llega incluso a prescindir de los aspectos, como el perro y el rebaño, que caracterizan la actividad de Paris como pastor pero ello no significa que se prescinda de ciertos detalles. Afrodita-Venus es la única figura que aparece descalza, la única que lleva joyas y a quien basta para identificarla su desnudez. Lleva solo unas ligeras sandalias frente a las botas de Paris y, quizás, Atenea o los *perrones* (?) de Hera. Esta lleva un cetro, Atenea una lanza e incluso se indica el gorgoneion en la égida. Paris esta de frente y las diosas de tres cuartos. Hera y Atenea hacen un claro signo apotropaico con los dedos de la mano derecha que parece alusión previa, adelantando los acontecimientos, a su furor e ira tras su derrota en el juicio.

Si se analizan las listas de representaciones reunidas por Clairmont¹¹⁶ se ve de antemano que hay que prescindir de algunas representaciones como las decoraciones de los sarcófagos, una serie muy numerosa y homogénea, que responde a una concepción diferente. Bastará señalar la presencia de Paris, a la izquierda, desnudo y de espalda contemplando el cortejo que se aproxima¹¹⁷.

Disposición, composición y concepción se alejan de la que aparece en la «Atrium House» antioqueña. Paris, a la izquierda, sentado en una roca junto a un árbol, inmerso en un paisaje rocoso, lejos del «Sakrallandschaft», Atenea y Afrodita, vestidas, en pie, flanqueando a Hera, sentada, Eros y Psique coronan dos altos farallones. Es una concepción majestuosa que lleva de inmediato a presuponer un prototipo de la gran pintura helenística y, cuanto menos, dos pinturas de Pompeya pueden relacionarse, pobremente, con el mosaico de Antioquía¹¹⁸.

¹¹⁶ o. c., 78 ss.

¹¹⁷ o. c., 79, nº K 241-K 244. Añádase, CAGIANO DI AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici*, 1951, 68 ss., nº 54.

¹¹⁸ Como no es mi propósito incluir aquí la totalidad de las representaciones, cfr. las oo. cc. en nº 114, me limito a insistir preferentemente en aquellas más afines al mosaico de

Si prescindimos de un fragmento de mosaico de Cherchel, muestra de que el tema, en contra de lo que se ha dicho, era conocido en la musivaria africana¹²⁰, las versiones más próximas las hallamos en pintura de Pompeya¹²¹ que parece antecedente del esquema del perdido mosaico de Transilvania¹²², que es una versión especular de aquella, y es relacionable con este una segunda pintura de Pompeya¹²³.

Estas tres composiciones, sin entrar ahora en representaciones análogas en otros materiales, no muestran como el Hermes heralduguía va situándose tras un Paris vestido a la oriental y tocado con tiara¹²⁴. La colocación de las diosas, vestidas en el mosaico de Transilvania, varía pero en las dos pinturas, vinculadas a un mismo prototipo, la disposición del manto de Afrodita-Venus, con su *aura*

Casariche pero ello no puede implicar el silenciar tradiciones iconográficas diferentes como es el caso de este mosaico de Antioquía sin intentar tampoco acometer aquí la iconografía del mito de Paris en su totalidad para lo cual habrá que esperar previamente a la publicación de «Paris» en *LIMC*. Véase también PENKOVA, *idem*, s. v. «Athena», 992. CIANCIANI, *idem*. «Athena/Menerva», 1.071 s. 1.105 s. Sería de desear sin embargo, y hasta tanto llega el momento, un estudio equivalente al de RAAB, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*, 1972.

¹¹⁹ Mosaico de Antioquía, LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, I, 1947, 14 ss. (con un estudio de la iconografía del tema del juicio de Paris). CLAIRMONT, *o. c.*, nº K 272. BARATTE, *Mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, 1978, 87 ss., nº 43. DEMARGNE, *LIMC*, II, s. v. «Athena», 993 s. nº 423. Algunas semejanzas se advierten con la pintura, perdida, de la «Tomba dei Nasoni», con elementos que recuerdan el relieve Ludovisi, cfr. CLAIRMONT, *o. c.*, 83, K 263. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, 1963, 124 s. CIANCIANI, *o. c.*, 1.105, nº 426. Contemporáneo o algo posterior al mosaico de Antioquía.

Las pinturas pompeyanas citadas son *Rep. Peint.*, 163,9 («Strada di Holconius») 164,2 (Reg. V, ins. 2,14) y SOGLIANO, *Le pitture murali campane, scoperte negli anni 1867-1879, 1879*, nº 561 («Casa di L. Caecilius Iocundus»). Citada por LEVI, *o. c.*, 17, nº 7) que no me ha sido asequible. Cfr. CLAIRMONT, *o. c.* K 260.266.267, del tipo del mosaico de Transilvania.

Para el mosaico de Antioquía compárense las pinturas *Rep. Peint.*, 163,3 (= HELBIG 1283 b = CLAIRMONT, *o. c.* K 258). *idem*, 163,5 = HELBIG 1.285 = CLAIRMONT, K 265. En *Rep. Peint.*, 163,6 la escena se desarrolla en el interior de un «recinto sagrado» (cfr. Helbig nº 1.286 = CLAIRMONT, *o. c.*, K 266).

¹²⁰ ALBERTINI, *BAC*, 1921, LVIII ss. DURRY, *Musée de Cherchel*, 1924, 40. DUNBABIN, *o. c.*, 4.254 («Maison des Graces»). Este notable conjunto musivo, para el pavimento de las Gracias *vide supra*, se desarrolló entre el 200-220 («mosaico de la vendimia») y el s. IV avanzado). CIANCIANI, *o. c.* 1.108, nº 427. LEVI, *o. c.*, 21, nº 31. CLAIRMONT, *o. c.*, 85, nº K 274.

¹²¹ Cfr. nº 118.

¹²² Descubierto en 1823 en Várhel y dado a conocer en 1851. *Rep. Peint.*, 164,1. LEVI, *o. c.* 17, nº 6. CLAIRMONT, *o. c.*, 85, K 273 (comparándolo con K 267). Un dibujo y estudio en BERCIU, *Studii si Comunicari*, IV, 1961, 158 ss. (con la copiosa bibl. local). El mosaico apareció con otro representando a Priamo, postrado a los pies de Aquiles, suplicando la devolución del cadaver de Hector. El dibujo de Dery permite observar más detalles que en el Reinach y confirmar que las tres divinidades aparecen vestidas.

Para un fragmento de mosaico, de Tarragona, con posible representación de este tema *vide infra*.

¹²³ Para el origen de la indumentaria oriental de Paris véase HAMPE, *o. c.*, *passim*. Para el término tiara frente al frecuente, pero inapropiado, «Gorro frigio», VERMASEREN, *The Legend of Attis*, 1966, 33. LE ROY CAMPBELL, *Mithriac Iconography and Ideology*, 1968, *passim*. VERMASEREN, *Mithriaca I*, 1971, *passim*. Hay que señalar que, en ocasiones, Vermaseren se limita a utilizar el término «cap».

velificans que descubre el cuerpo es preminente con respecto a sus rivales y en todas ellas Paris aparece de perfil y las diosas de frente o escorzo.

Estas relaciones se advierten en una serie de relieves romanos. Es el caso del «Ara Casali» de los Museos Vaticanos¹²⁵. Un friso en estuco de la «tomba dei Pancrazi» en Via Latina muestra una disposición general análoga pero con Hera sentada y un Hermes cuya postura, como señalara Doro Levi¹²⁶, recordaría a la de Apolo en el frontón W del templo de Zeus en Olimpia, la postura de Paris, meditando, entra en lo establecido pero el desnudo de Afrodita, en trance de despojarse por completo del manto es distinto como distintas son las miradas convergentes de las perdedoras. Tampoco el fondo arquitectónico que se advierte aquí, resabio de algo que se nos muestra en otras pinturas, más o menos relacionadas con la tradición del paisaje «idílico-sacro» cuaja por completo con el lugar de los hechos. Doro Levi señalaba el carácter «clásico» de este relieve frente a las pinturas vasculares pero en mi opinión más que una traslación de un relieve en piedra clásico lo que hallamos aquí es más bien un «pasticcio clasicista»¹²⁷. Establecer las relaciones de este relieve en estuco con el relieve que fue de la colección de los principes Ludovisi-Boncompagni o el grupo de un vaso Drag. 37 centro-gálico de la colección Plicqué-Oswald¹²⁸ puede ser de interés para explicar el propósito real del gesto de Hermes pero poco para nuestros propósitos puesto que el relieve Ludovisi, obra adrianea-antoniniana, se relaciona con un modelo pictórico común al de una pintura de Villa Adriana¹²⁹. Establecer una relación con el relieve del pulpitem del teatro de Sabratha nos aproxima más a los tipos de pinturas y mosaicos o el propio relieve de estuco que decoraba el monumento de

¹²⁵ AMELUNG, *Vat. Kat.*, II, 236 ss. n.º 87. TOYNBEE, *The Hadrianic School*, 1934, 235 s. CLAIRMONT, *o. c.*, 78, n.º K 327. SIMON, en *Helbig*⁴, I, 1963, 216 ss. n.º 268. Epoca severiana (adriano para Toynbee).

¹²⁶ *o. c.*, 17 ss.

¹²⁷ WADSWORTH, *MAAR*, IV, 1924, 74, lám. XXVII (con bibl. prec.). LEVI, *o. c.* 17. CLAIRMONT, *o. c.*, 78, n.º K 240. ANDREAE, *o. c.*, 124, n.º 140. *EA*, cit. 911, fig. 1.162. MIELSCH, *Römische Stuckreliefs*, 1975, 171, K 115. CIANCIANI, *o. c.*, 1.106, n.º 428. Epoca antoniniana.

¹²⁸ Relieve Ludovisi, ROBERT, *Ant. Sark.*, II, 17, (con bibl. ant.). SIEVEKING, *Festschrift f. Paul Arndt*, 1925, 32. LEVI, *o. c.*, 18. CLAIRMONT, *o. c.*, 78, n.º K 239. ANDREAE, en *Helbig*⁴, III, 253 ss. n.º 2.336. SICHTERMANN, KOCH, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, 54, n.º 56. *Römische Sarkophage*, 1982, 172.264 (forma parte del HANDBUCH de Otto-Müller). PALMA, *I marmi Ludovisi. Storia della Collezione*, 1982, 20 (= *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I-4), LACHENAL, en PALMA, LACHENAL, *I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*, 1983 (= *idem*, I-5). CIANCIANI, *o. c.*, 1.106, n.º 429 (dada su fecha de redacción no incluye los trabajos anteriores).

Para el vaso Drag. 37 de la colección Plicque, DECHELETTE, *Les vases céramiques ornées de la Gaule romaine*, I, 1903, 151. Para los punzones OWALD, *Index of figure-types in Terra sigillata*, I, 1937, in loco.

¹²⁹ GUSMAN, *La villa Imperiale de Tibur*, 1904, 216, fig. 307. CLAIRMONT, *o. c.*, 84, n.º K 268.

los Anicii Pancratii que al relieve paisajístico de la colección Ludovisi aunque también en este caso Hermes muestre a Afrodita.

Algunos objetos menores, como el tondo cerámico de Komarom (Hungría), y tipos monetales se pueden relacionar con esta composición¹³⁰. No me parece, entre otros, el caso del relieve de Treveris¹³¹, donde Hera aparece sentada. Caso aparte es un relieve en hueso, hoy perdido, donde aparece el juicio y una difícilmente interpretable asociación, Priamo, Hécuba, Eris¹³².

Tema e iconografía no ofrecen, en este caso, especiales dificultades de identificación. Se advierten distintas tradiciones, modelos o prototipos. Es indicativo que la iconografía de los sarcófagos, para la que ya Robert suponía un prototipo pictórico, responda a un modelo que no se repite ni utiliza en otro tipo de objetos pero tampoco hay que olvidar que la producción de los sarcófagos y la organización de los talleres responde a unas condiciones diferentes de las de la actividad de los musivarios o ésta lo es de los decoradores pompeyanos.

Si en una serie de casos el tipo monetario puede ser un instrumento de difusión de un conocimiento iconográfico no cabe aducirlo en lo que se refiere a este tema con unas acuñaciones cuya circulación se restringía a ámbitos muy concretos y de la que se ha dicho tenía un carácter más conmemorativo que de instrumento económico.

Es posible que esta reducción a las cinco figuras protagonistas, en esquema paratáctico, sea una simplificación que prescinde de los complementos paisajísticos y de los acompañantes. Acaso el Hermes tras Paris substituya o sea recuerdo del Eros sugeridor situado junto al hombro del mismo. Quizás el paso de la pintura en tabla, pintura mural, mosaico implique un cambio de superficie pasando del cuadro al rectángulo-friso pero esto es demasiado genérico y los ejemplos aducibles pueden ser forzados por suponer un cambio de marco geográfico, época y talleres. El afán epitomizador, tan frecuente en cierto momento, puede obedecer a múltiples razones y una de ellas es la claridad al suprimir cuanto pueda haber de superfluo, accesorio y por ello motivo de distracción o confusión pero el hecho es que tenemos que ceñirnos a los hechos.

Con la excepción del mosaico de Antioquía este mosaico de Casariche muestra el mismo esquema que el perdido de Transilvania y el mosaico de Cherchel sigue inédito en cuanto reproducciones.

¹³⁰ ALFOLDI, *Tonmodel und Reliefmédailles aus den Donauländern*, 1938, 332 (= *Dissertationes Pannonicae*, II-10). CLAIRMONT, *o. c.*, 81, nº K 253.

Para las monedas CLAIRMONT, *o. c.*, 85 s. nº K 276-281. Para K 280 cfr. *LIMC*, II, s. v. «Aphrodite», 138, nº 1.444.

¹³¹ ESPERANDIEU, VI 5.090 = CLAIRMONT, *o. c.*, 80, K 249.

¹³² CLAIRMONT, *o. c.*, 81, nº K 254.

Quizás el fragmento de Tarragona con Hermes pueda corresponder a una representación del juicio pero lo conservado es tan reducido que difícilmente puede ser aducido salvo constancia de su existencia. El mosaico de Casariche tiene que ser estudiado por sí mismo y no en función de sus semejanzas-diferencias con otros mosaicos.

En primer lugar se nos plantea la composición. La ladera rocosa, ambiente y recuerdo, puede ser, y así se advierte en ciertos casos, justificación de la postura tradicional de Paris sentado y con las piernas cruzadas. No en vano alguna representación muestra a Paris en igual postura pero sentado en un trono, lo cual puede considerarse también advertencia de su, aún desconocida para él, condición principesca. Aquí Paris se nos muestra con la casi habitual indumentaria oriental¹³³, las no menos frecuentes piernas cruzadas y con *pedum*. Ganado, perro y el no menos frecuente atributo pastoril, la *syrinx*, faltan aquí. El gesto de Paris cuya mano derecha tiende la manzana a Afrodita señala el momento cumbre del juicio. La decisión ya ha sido tomada, Afrodita es la vencedora en el pleito...

En ninguna de las representaciones romanas vistas hasta ahora aparece Paris de frente, aunque con ligera torsión del tórax, frente a la línea oblicua convergente de las diosas formando, en cierto modo un ángulo obtuso.

La disposición de figuras sedentes con piernas cruzadas, ha venido considerándose una invención de la escuela escultórica de los discípulos de Lysippos, «Tyche de Antioquía», «muchacha sentada», el retrato sedente del poeta trágico Moschion, etc...¹³⁴ Respecto a la postura frontal pudiera pensarse que el musivario trasladara un tipo con indumentaria oriental bien conocido pero no es necesario recurrir forzosamente a este tipo de explicación¹³⁵. El juicio de Paris con litigantes y juez, sentados y de frente es un tema introducido y desarrollado en la pintura vascular italiota durante el s. IV a. C.¹³⁶. Esto no significa sin embargo que la presentación de la figura de Paris en el mosaico de Casariche deba explicarse forzosamente por el mantenimiento de una tradición iconográfica italiota, mediante un «filón» más o menos subterráneo, sino al hecho frecuente y a la explicación más fácil de lo que puede hallarse de modo manifiesto y que pudiera considerarse como una huida de la representación de

¹³³ Para la tradición de Paris en traje oriental, evidente en Egina, cfr. HAMPE, o. c. Existe una tradición paralela de Paris-Alexandros con armas que, para algunos, tendría su expresión en el «Ares Ludovisi» (véase mi artículo «Ares Ludovisi y Gallacia», en prep.).

¹³⁴ Un planteamiento general en FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, 1980² (utilizó la trad. italiana, 1982), 239 ss. Para obras en concreto DÖRHN, «Die Tyche von Antiochia», 1960. FUCHS, en *Helbig*⁴, nº 548. Para la muchacha de Conservatori, VON STEUBEN, *Helbig*⁴, II, nº 1.480. Para el retrato de Moschion, cfr. RICHTER, *Greek Portraits*. II, 1965, 242 ss.

¹³⁵ Ganymedes o, con mayor posibilidad Attis.

¹³⁶ CLAIRMONT, o. c., K 184. Añádase el abundante repertorio en cistas y espejos etruscos, o. c., K 239 ss.

perfil no, o no tanto, por su mayor o menor dificultad sino por su fácil lectura, la posibilidad de mostrar, sin confusiones ni problemas de escorzo todos y cada uno de los elementos y símbolos y este es un fenómeno que alcanzó un amplio desarrollo en la industria artística romana a partir de la segunda mitad del s. IV d. C. independientemente, o paralelamente, del desarrollo de la introducción de elementos clasicistas¹³⁷.

La representación de Paris lleva, independientemente de su tipología, a tener en cuenta la representación de las diosas. Su aparente escorzo, que en realidad es un compromiso entre la presentación frontal y la lateral, en un esquema lineal, cuando el tema tenía una sobrada tradición de una representación de ilusionismo espacial en el grupo «mosaico de Antioquía-relieve Ludovisi-pintura de villa Adriana» y que ya no es, como en el «Ara Casali» aducible como aceptación en la esfera aúlica de ciertos modos de representación y presentación procedentes de la denominada por Bianchi-Bandinelli, y entre nosotros tan mal comprendida¹³⁸, «corriente plebeya». En cierto modo la disposición de las divinidades es comparable a la que se advierte en la *lanx* de Corbridge¹³⁹.

Una disposición muy distinta, pese a su proximidad cronológica, se advierte en las menades y personajes del cortejo báquico en el gran plato de Middenhall¹⁴⁰. No es necesaria una amplia extrapolación en este caso para recordar las analogías tipológicas entre el Paris de Casariche y el Attis de la patera de Parabiago en relación con los coribantes¹⁴¹.

Ahora bien, si se prefiere aducir casos y ejemplos de un único ciclo iconográfico según representaciones en diversos lugares, ambientes y materiales bastará recordar las composiciones y ciclos de la *paideia* de Aquiles sin entrar ya en otros ciclos tardo-antiguos¹⁴².

Si Paris se nos muestra en un tipo habitual, la diversidad de tradiciones iconográficas en las tres diosas, incluso en el grupo de representaciones con una iconografía más afín ya destacado, es evidente. Si las diosas se distinguen y diferencian es por sus atributos de igual modo que las distinguía el Lucius de Apuleyo en su descripción del mimo de Corinto y no en la disposición, salvo la desnudez de Afrodita, de mantos paños y ropajes, peplos o chitones.

¹³⁷ KITZINGER, *o. c.*, 28 ss.

¹³⁸ KITZINGER, *o. c.*, 29 ss.

¹³⁹ BRENDDEL, *JRS*, XXXI, 1941, 100 ss. KITZINGER, *o. c.*. Para otras piezas ténganse en cuenta los dos cofrecillos y el espejo del «tesoro del Esquilino».

¹⁴⁰ PAINTER, *The Middenhall Treasure*, 1977.

¹⁴¹ Reproducida en KITZINGER, *o. c.*, fig. 66.

¹⁴² Tal es el caso del homónimo libro de Mazza. Otros ciclos fueron aducidos ya por Guerrini. Las nuevas aportaciones parecen recrearse en los aspectos «pre-homéricos» de la vida de Aquiles y en especial de su infancia y adolescencia. Este no es el caso del *judicium Paridis* ni, si se quiere, la «cólera de Aquiles».

El artesano, que más parece recordar un esquema que disponer de un modelo¹⁴³, sabe que tiene que introducir en escena las tres diosas de modo tal que sean identificables, y a ello podrá sacrificarse todo lo sacrificable, pero no se propondrá repetir, transcribir podría decirse, unos tipos iconográficos, concretos, precisos e invariables. No hay que asombrarse por ello. En una obra tan alejada de nuestro concepto de «artesanía» y «artesano» como pueda ser la espiral figurada de la Columna de Trajano se ha señalado ya como, consciente o inconscientemente, se ha utilizado una técnica de «collage» no tiene que desembocar forzosamente en un «pasticcio», aunque en ocasiones llegue a ello como en una obra tan admirada por la crítica neoclásica como es el friso de las «Nozze Aldobrandine» o por lo actual como el «Salone Rosso» de Villa dei Misteri¹⁴⁴.

El musivario desarrolla aquellos tipos iconográficos que recuerda como característicos de una divinidad. Se sentirá, como señalaba Lippold a propósito de la pintura pompeyana, más cómo si un esquema, al modo de los viejos santeros, cambia de significado con un simple cambio de atributos, preferirá aquellos que menos cambios exijan, bien pocos en el caso del juicio de Paris, y tratará éstos.

Lo dicho no significa en modo alguno una solución del problema, cosa poco asequible en el mundo de la Arqueología Clásica, sino plantearlo debidamente sin olvidar que este problema es en el fondo el de la vieja, pero no por ello inexistente, «Motifwanderungen». Como y por qué se efectúa esta difusión o, mejor dicho, cómo y por qué unos temas y tipos eran más conocidos que otros? Puede aducirse el *perpetuum mobile* de las copias de originales pictóricos y escultóricos, de las piezas costosas a las artes menores y las actividades industriales. En diversas etapas culturales la sociedad europea ha vivido fenómenos semejantes pero la recepción y difusión no fueron análogos, y no por una incomunicación espiritual o material más acusada, que bajo el Imperio Romano¹⁴⁵. Aunque el hecho se ha planteado con detención para algunos temas¹⁴⁶ no han sido precisamente el mito y sus

¹⁴³ La descripción del mimo de Corinto nos plantea la importancia de este tipo de representaciones teatrales y su escenografía como fuente para la difusión del conocimiento del mito y su iconografía en ciertos ámbitos alejados de los grandes centros.

¹⁴⁴ Las «Nozze Aldobrandini» tras sus múltiples intentos de identificar como copia de un original perdido, unas «bodas de Alejandro y Roxana», ha quedado como un *hierogamos* neoático (cfr. ANDREA E. Helbig⁴, I, n^o 466).

En el caso de villa dei Misteri bastará remitirse a BIANCHI-BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, 1973³, 257 ss., que contiene una serie de Observaciones de interés sobre «collaggio» e «pasticcio» (p. e. la derivación de los desnudos del «Dejuner sur l'Herbe» de Manet de dibujos del sarcófago, ya citado, de Villa Medici, con el *judicium Paradis*).

¹⁴⁵ Es indicativo el caso de las «chinerías». Aunque con un ambiente más reducido se puede plantear este hecho también en el caso del mundo mesopotámico.

¹⁴⁶ P. e. el de las representaciones de los meses, los símbolos científicos etc.

intérpretes los más favorecidos en estos estudios¹⁴⁷. Quizás haya intervenido en ello una postura de rechazo para ciertos patrimonios iconográficos en beneficio de otros¹⁴⁸...

Queda fuera de lugar en este caso jugar con elementos iconográficos tan poco significativos como pueden ser ciertas joyas, p. e. brazaletes y pulseras, tan habituales como pueda serlo el *strophion* en un desnudo de dorso. Estos elementos son tan significativos iconográficamente y, tan poco significativos para quien esté a la «caza del paralelo» que pueden compararse al medallón con colgante que puede buscarse, cuanto menos, desde la pintura vascular de fines del s. V. a. C. hasta el s. VI d. C. No es en realidad «joya corriente» en el s. IV d. C.¹⁴⁹, sino en todo momento, y algo parecido puede desarrollarse, aunque no sea este el lugar más adecuado en lo que respecta al *nymbus*.

Se olvida demasiado, aun entre nosotros, que lo definitorio no son los elementos, sean peltas o brazaletes, sino el modo de combinarse. Una lista de representaciones femeninas con brazaletes, medallones es tan inútil, si solo se limita a ésto, como las consabidas listas de lugares con mosaicos donde aparecen peltas sin entrar en el aspecto, bastante más importante, del como aparecen. Al fin y al cabo este pseudo-método estaba ya periclitado cuando Cechelli lo aplicó a Aquileya¹⁵⁰.

Si hiciera falta ulterior aclaración bastaría la lectura de Apuleyo para comprender que Afrodita no «sujeta el manto» sino en cuanto «descubre el cuerpo» en una simple, clara y sencilla alusión a la seducción que tiene aquí su finalidad inmediata en el concurso pero que es más frecuente como escena de seducción. De aquí que la semejanza con la del mosaico de Low Ham, Afrodita para miss

¹⁴⁷ Indudablemente han primitado factores de tipo ideológico, Wind, Panofski, o temático, Gombrich, sir Kenneth Clark. P. e. es alusivo a estos aspectos, relativamente, reciente identificación del tema mitológico de las «Hilanderas» velazqueñas y en este sentido habría que plantearse las relaciones entre el Marte de Velázquez, el torso de Belvedere y el *Ares* Ludovisi.

La inclusión de la corriente neo-platónica en este caso es aceptable como difusión de una iconografía que es utilizada con un propósito muy personal. La separación entre el conocimiento literario del mito y su traducción gráfica fue ahondándose considerablemente aunque ciertas imaginerías tengan bastante de «pasticcio» —cabe preguntarse hasta que punto la de Artemi estante no pudo influir en la de S. Isidro Labrador y es conocido el peso del tipo Eros-Hércules-Hipnos en la iconografía de Jesús Niño-S. Juan Bautista.

¹⁴⁸ Sin entrar en obras menos recientes bastará tener en cuenta el caso de buena parte de los artículos de *EAA* en los que se pasa como sobre áscuas todo lo referente a los s. IV a. C. y siguientes. Difícilmente se podía hablar de transmisiones cuando no estaba muy claro lo que era susceptible de transmitirse.

En otro sentido habría que tener en cuenta no solo el fenómeno de la adaptación de una iconografía como la clásica a un fenómeno religioso como el cristiano sino también el tanto más descuidado de su adopción en comunidades anicónicas como las del Occidente Peninsular o Britania.

¹⁴⁹ Me remito a mi trabajo, *Las joyas de Afrodita*, citado anteriormente.

¹⁵⁰ En AA. VV., *La basilica di Aquilea*, 1933.

Toynbee, es una semejanza de situación y no de época o indumentaria¹⁵¹. Las representaciones de Afrodita mostrando su cuerpo, asociadas o no al mito del juicio, son bastante numerosas y aparecen tan tempranamente que no tienen otro significado o valor que la simple constatación del conocimiento de tipo y tema por parte del musivario. Respecto a Atenea el tipo es trasunto del escultórico de la «Atenea Rospigliosi»¹⁵². Por consiguiente el musivario, o su recuerdo de una hipotética pintura, nos dan aquí un 'collage', o 'pasticcio', de tema y tipos de muy diversa cronología, *mutatis mutandis* comparable al que exhiben las 'Nozze Aldobrandine' o el 'Salone Rosso' de «villa dei Misteri», «pasticci» todos ellos pero no carentes de ingenio, si más no el suficiente para que hayan sido considerados trasposición de «originales perdidos» cuando no creación de un anónimo «maestro».

Quizás el viaje alrededor de este mosaico andaluz haya sido considerablemente largo para alcanzar lo que pudiera resumirse en una ficha de unas pocas líneas pero, como señalaba el conde Bianchi-Bandinelli, en este singular oficio nuestro muchas veces se hace necesario un largo viaje para poder redactar una ficha de cuatro líneas¹⁵³.

¹⁵¹ TOYNBEE, *Art in Britain under the Romans*, 1964, 241 ss. Afrodita muestra su cuerpo en la cratera apula TRENDALL, *RVApul*, I, 415,1 (del «pintor de Licurgo»), HERRMANN, *Antike Kunst*, XVIII, 1975, 85 ss., *LIMC*, s. v. «Aphrodite», 141 n^o 1.493. Prescindiendo de aquellos tipos que podrían indicar, como los de «Afrodita en el baño» una escena de vestición tenemos un grupo de estatuillas en mármol y terracotta del helenismo tardío, *LIMC*, II, cit., 86 s., n^o 774 ss.

¹⁵² SCHLORB, *Timotheos*, 1965, 60 ss. BORBEIN, *Marburgs Winkelmanns programm*, 1970, 29 ss. *LIMC*, s. v. Athena, n^o 257. s. v. Athena/Minerva, n^o 155.

Más difícil es vincular a un tipo concreto la figura de Hera dados los problemas y carácter reversible de la iconografía de esta divinidad (cfr. HOMMAN-WIDEKIND, en *EAA*, s. v. «Hera») aparte su habitual aparición *capite velato*

¹⁵³ BIANCHI-BANDINELLI, *Archeologia e Cultura*, 1979², 276.



Conjunto y detalle del Mosaico de las Tres Gracias de Hypani.



Leda. Museo Archeologico Nazionale. Nápoles.



1. Meleagro y Atalanta, Cardeñajimeno (Burgos).— 2. Juicio de Paris, Casariche (Sevilla).