

## Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (V)<sup>1</sup>

PAU FIGUERAS<sup>2</sup>

### Resumen

Como complemento a los temas estudiados en los cuatro artículos anteriores de la serie, en este último se han recogido los motivos de origen pagano en mosaicos bizantinos orientales que no pertenecían a iglesias o sinagogas sino a casas señoriales, villas rústicas y oficinas de administración civil. Algunos de los motivos son personajes que podemos interpretar como simples personificaciones de conceptos abstractos, como "el tiempo". Otros son seres o escenas mitológicas, algunas de ellas con posible significado o aplicación moral, tal vez refiriéndose al destino de la sala. Las escenas dionisiacas expresan artísticamente un deseo o augurio de felicidad en la vida. Como apéndice, se discute la difícil inscripción «Obra de Alejandro», y una conclusión final resume en cinco puntos los resultados de todo el estudio.

### Abstract

This article completes the themes discussed in the four preceding articles of the series. It deals with pagan motifs in Eastern mosaics that belonged not to churches or synagogues, but to mansions, rustic villas and offices of civil administration. Some of the motifs here discussed are human figures that can be interpreted as simple personifications of abstract concepts, such as the time. Others are mythological beings or scenes, some of them with a possible moral meaning, others conveying a moral lesson linked to the destination of the hall in question. The Dionysiac scenes are to be seen as an artistic expression of a wish for happiness in life. The inscription «Alexander's work» is discussed in appendix, and a five point resume concludes the results of the whole study.

<sup>1</sup> Con este trabajo finaliza la serie de artículos publicados con idéntico título en los tres números anteriores de esta misma revista, t. 13 (2000), pp. 261-320, t. 14 (2001), pp. 129-169, y t. 15 (2004), pp. 43-85.

<sup>2</sup> Departamento de Biblia y Próximo Oriente Antiguo de la Universidad Ben-Gurion del Néguev (Beer-Sheva, Israel).

## INTRODUCCIÓN

Hasta aquí hemos revisado y comentado los temas relacionados con la mitología pagana que aparecen en iglesias y sinagogas descubiertas en las antiguas provincias bizantinas de Palestina, Arabia, Siria y Fenicia, que corresponden a los presentes estados de Israel, Jordania, Siria y Líbano. Ahora nos quedan por examinar, a modo de colofón, los restos de mosaicos con temas de origen pagano que fueron descubiertos en ambientes no concretamente religiosos, pero que fueron ejecutados por manos probablemente cristianas y que decoraban casas particulares y edificios públicos en pleno período bizantino. Resulta difícil pronunciarse, en el momento de intentar una interpretación que vaya más allá del puro interés decorativo, pues normalmente no tenemos a nuestra disposición suficientes elementos, sobre todo literarios, que nos faciliten la comprensión de cómo fueron usados los temas artísticos relacionados con la antigua mitología. Estoy convencido, sin embargo, de que nunca deben tomarse como representando una creencia religiosa en ellos, puesto que fueron todos realizadas cuando ya la religión cristiana se había impuesto totalmente a la pagana en las provincias orientales, y con dificultad habrían sido tolerados por las autoridades, tanto eclesiásticas como civiles. En algunos casos podría tratarse todavía de figuras alegóricas, en otros podríamos hablar de símbolos, o mejor dicho, de evocaciones de sentimientos e ideas.

A diferencia de lo que había sido corriente en otros ambientes, como en los mosaicos de Antioquía de los siglos II, III y IV<sup>3</sup>, creo que la mayoría de personajes que aparecen en los mosaicos no cristianos ni judíos de nuestra región en los siglos V y VI fueron ejecutados sin intención de mensaje particular, ya sea religioso, moral o filosófico, pudiendo ser puras personificaciones artísticas. Es verdad que la influencia de la tradición filosófica antioquena se había hecho sentir entre los mosaístas que en el siglo III y IV habían decorado villas y casas señoriales en Séforis (Tsihppori, en Galilea), Flavia Neápolis (Nablus, en Samaria), Bet Guvrín (Eleuterópolis) y 'Ein Yael en Judea, mansiones que continuaron siendo utilizadas en los siglos posteriores. Ni la comunidad cristiana ni la judía se habían servido mucho de representaciones alegóricas en obras de arte, mientras que sí habían utilizado, como hemos visto en los artículos anteriores, motivos paganos tradicionales que representaban la naturaleza, y a través de ella el poder de Dios y la redención eterna del hombre.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Recordemos las personificaciones de virtudes y otros conceptos abstractos, como Sotería, Megalopsychia, Ananéosis, etc. La mayoría de estos mosaicos fueron publicados por Doron Levi (1947), y el repertorio fue ampliado más tarde con nuevos descubrimientos y comentado extensamente por Janine Balty (1955, etc.).

<sup>4</sup> Tal vez podríamos hacer una excepción, pues tenemos las representaciones de los conceptos de Eirene (la paz) y Euprepia (el bienestar), que aparecen una junto a otra en un mosaico fragmentario, probablemente del s. VI, que se conserva en el Museo de Antalya (López Monteagudo 1997: 342 y fig. 5).

Por otra parte, en la literatura del tiempo tenemos la obvia excepción de la idea de Sofía, una virtud griega que fue identificada con el concepto bíblico de la Sabiduría de Dios (la Hojmá hebraica), por la que todo fue creado, y que, en último término fue asimilada con el propio concepto del Verbo de Dios, el Logos joaneico del Nuevo Testamento, como lo había sido ya con la Torá entre los rabinos. Fue sin duda esta conexión religiosa de la Sofía griega lo que motivó la representación figurativa de esta virtud en el mosaico pavimental de la iglesia recientemente excavada en Petra (Jordania) (Fiema 1993). En cambio, no conozco que jamás haya sido representado figurativamente por los cristianos el meniconado concepto de Sotería, tan frecuentemente usado en la literatura cristiana en el sentido de salvación de alma y cuerpo, de redención personal de cada creyente, llevado a cabo por la sola gracia de Cristo. El concepto pagano de Sotería, que se refería más bien al bienestar humano, fue representado en el período romano tardío en unas termas privadas de Antioquía (López Monteagudo 1997: 356 y fig. 19).

Dejando, pues, de lado el uso de las representaciones figurativas en mosaicos anteriores al período bizantino, tanto de tema mitológico como de alegoría filosófica o moral, se enuncian a continuación los casos de representaciones de motivos similares en ambientes no concretamente religiosos del período bizantino.

### 1. Kalós Kairós de Tel Málhata (Fig. 1)



Figura 1. La figura de Kalós Kairós, Tel Málhata (NEAEHL, p.397).

Se trata de una figura masculina que aparece dentro de medallón, en el pavimento de una sala de casa bizantina excavada en Tel Málhata, en el noroeste del desierto del Néguev, entre las ciudades actuales de Beersheva y Arad, hoy dentro del la zona del aeropuerto militar israelí de Nevatim. De las excavaciones llevadas a cabo en este sitio el año 1981 sólo se publicó un in-

forme preliminar, y la foto del mosaico es de poca precisión<sup>5</sup>. La parte superior del medallón está destruida, pero se reconoce bien la figura de un busto de hombre, de frente y con las dos manos alzadas, vestido con túnica blanca, y sobre la misma un manto color lila que le cubre todo el pecho. El estilo es rudo, los pliegues están representados por simples líneas. A ambos lados de los restos de la cara y junto a las manos, se ven dos fragmentos de palabras griegas, que yo interpreto como [KA]ΛΟΣ [KAI]ΠΟΣ, es decir, «tiempo bello».

Las características estilísticas de la figura masculina, a pesar del mal estado de su conservación, son típicamente bizantinas. Sin querer atribuir connotación mitológica alguna a esta figura alegórica, tenemos que reconocer que la tendencia clásica a personificar ideas tan abstractas como «el tiempo», estaba indudablemente arraigada en la tradición pagana<sup>6</sup>. Aquí su significado no puede ser otro que el deseo de que tanto los habitantes de la casa en cuestión como sus visitantes disfrutasen de una agradable estancia en ella. No tenemos que buscar en la imagen ninguna referencia religiosa, ya fuera pagana, ya cristiana.

## 2. Tyche de Bet Shean <sup>7</sup>

También tenemos aquí una figura sola dentro de medallón, como emblema de mosaico. Pero no en una casa particular sino en un edificio erigido en la época bizantina sobre los restos de lo que había sido el odeón de la ciudad de Escitópolis, capital de la provincia romana de Palaestina Secunda. Se trata de una representación de Tyche, la diosa griega de la fortuna, vestida con un manto rojo que cubre sus espaldas y brazos, cerrado sobre su pecho con una gran fíbula redonda. Sobre su brazo izquierdo vemos el cuerno de la abundancia, del que curiosamente sobresale, entre los frutos, una palmera, seguramente por ser el árbol típico de la región muy calurosa de Bet Sheán. Su cabeza aparece ataviada con una alta corona formada por las murallas de una ciudad en miniatura, puesto que Tyche era considerada sobre todo como protectora de la ciudad. La conservación del mosaico, que fue excavado por la Universidad Hebrea de Jerusalén (Foerster – Tsafrir 1987-1988: 19), nada deja que desear, y sólo lamentamos que no se haya preservado mejor el ambiente material inmediato del que formaba parte originariamente<sup>8</sup>. En todo caso, es evidente que la representación musiva de la Tyche de Bet Sheán recordaba en plena época bizantina el cariño y la vene-

<sup>3</sup> La excavación fue llevada a cabo por el Departamento de Antigüedades del gobierno israelí, bajo la dirección de Iris Eldar y Iacov Baumgarten (1982; 1993). Desconozco el actual paradero del mosaico, pero probablemente está todavía in situ, dentro de la mencionada zona militar (comunicación personal de la Sra. Noemí Sidi, directora del archivo de la Autoridad de Antigüedades de Israel).

<sup>6</sup> Ya Clemente de Alejandría coloca a Kairós entre los elementos naturales a los que los paganos daban culto (Cohortatio ad Gentes, X, PG 8: 217-220).

<sup>7</sup> Véase reproducción en Figueras 2000a: fig. 12.

<sup>8</sup> Cabe tener en cuenta que este mosaico con el medallón de la Tyche había sido cortado y robado en el verano de 1989. Dado por perdido durante varios años, fue luego descubierto en una casa particular de Bet Sheán y restituido en su lugar de origen.

ración que los habitantes de la misma habían mostrado de antaño hacia su «patrona». No sabemos si había existido en la ciudad un lugar particular dedicado a su culto, al igual que se dio en otras ciudades de Palestina, en particular en Cesarea Marítima<sup>9</sup>, pero la probabilidad de tal existencia en Escitópolis es reforzada por el descubrimiento de una estatua en mármol de estilo clásico de la misma diosa que, aunque fragmentaria, permite apreciar perfectamente los atributos que la caracterizan. Probablemente esta estatua había formado parte de la decoración escultórica del teatro romano de la ciudad, pues fue en las cercanías de éste donde fue encontrada (Mazor – Bar-Nathan 1990: 23, fig. 24).

A propósito de la Tyche de Bet Sheán – Escitópolis, es oportuno recordar que el mismo tipo de Tyche bizantina, con cabeza torreada y cornucopia apoyada sobre el hombro izquierdo, aparece cuatro veces representando las estaciones del año en el mosaico de la llamada Sala de Hipólito de la ciudad transjordana de Mádaba, cuyos temas principales trataremos más adelante. Las variaciones entre las cuatro figuras son mínimas, reduciéndose prácticamente al contenido de las cornucopias. Aparecen en los cuatro ángulos del mosaico central, entre grandes hojas de acanto (Piccirillo 1989: 55). Por otra parte, en la parte superior del mismo mosaico de la sala de Hipólito tenemos la personificación de tres ciudades, dos de las cuales, Gregoria y Mádaba, van también coronadas con torreones, y Mádaba sostiene además en su mano izquierda una cornucopia (ibid.: 57). Evidentemente, el tema decorativo de la diosa protectora de las ciudades, que en los mosaicos de pavimento no se dejaba ver en las regiones orientales desde finales del s.III<sup>10</sup>, parece haber estado de nuevo de moda hacia finales del siglo VI en el mundo bizantino, durante el llamado renacimiento justiniano de los temas paganos.

### 3. Centauro de Séforis<sup>11</sup>

Las excavaciones realizadas durante las dos últimas décadas en la ciudad de Séforis (Tsippori en hebreo), situada en la región de la Baja Galilea, a sólo 10 km al NO de Nazaret, han dejado al descubierto magníficos mosaicos de la época romana tardía y sobre todo bizantina, parte de los cuales

<sup>9</sup> Además de una estatua de mármol de la diosa sosteniendo el cuerno de la abundancia en su brazo izquierdo (Gerscht 1999: 18, fig. 5a), fueron descubiertos en Cesarea muchas otras huellas del culto a la diosa protectora de la ciudad y del puerto, como una estatua de la misma del tipo Amazona (ibid.: 16, fig. 3), el pie de otra estatua descansando sobre la proa de un navío (ibid.: 17, fig. 4), y varias monedas de la Tyche de Cesarea, algunas con egifre torreada en el anverso y cuerno de la abundancia en el reverso, otras con estatua y altar (ibid.: 77, fig. 12; 78, fig. 15). También en otras monedas de ciudad aparece la Tyche con la cabeza torreada, como por ejemplo en monedas acuñadas en Gaza (NEAEHL: 1161).

<sup>10</sup> Véase el busto del «invierno», de los siglos II-III y con un estilo todavía clásico y muy realístico, que formaba parte del mosaico de la llamada Casa de las Musas y los Poetas de Jerash, Jordania, en Buschhausen 1986: 45, fig. 29.

<sup>11</sup> Reproducido ya en el primero de esta serie de artículos (Figueras 2000a: fig. 2).

ya mencioné en artículos anteriores<sup>12</sup>. Destacan entre ellos, por lo poco común de sus temas, los de la llamada Casa de la Fiesta del Nilo, una mansión señorial o tal vez edificio público de destino desconocido, situado junto al cardo máximo de la ciudad. En un estrecho corredor entre dos salas, aparece como tema único figurativo la figura de un joven centauro. Levantándose sobre sus patas posteriores, sostiene bien alto por encima de su rizada cabeza una inscripción dentro de lo que podría tal vez ser una tabula ansata, una pancarta, o tal vez una bandeja, destruida en su parte superior, pero que lleva una inscripción griega bien visible: ΘΕΟΣ ΒΟΗΘΟΣ, es decir, «Dios ayuda».

La figura del joven centauro es algo intrigante. En efecto, no tiene paralelo en todo lo que se conoce de las antiguas representaciones de este ser mitológico, mitad caballo y mitad hombre<sup>13</sup>. El artista y quienes le encargaron la obra tendrían sus razones por haber escogido este curioso tema del repertorio iconográfico. En el mosaico del Orfeo de Jerusalén, vimos que el centauro parecía representar junto con el dios Pan las fuerzas del mal o del desorden domadas por la lira del poeta (o la obra redentora de Cristo)<sup>14</sup>. Aquí, en cambio, su aparición es ciertamente positiva, pues el mensaje que se le confió declarar es religioso. En mosaicos más antiguos de la provincia de Arabia y de la misma Palestina se había empleado la figura del centauro en su tradición clásica. En la Casa de las Musas y Poetas de Jerash (s. II-III) aparecen centauros en una procesión báquica (Piccirillo 1993: figs. 516, 517, 522). En una villa romana de Naplusa, en Samaria, se reconoce la escena de la entrega del joven Aquiles al centauro Quirón para su educación (Dauphin 1979: 20). No sabemos cuál fue la razón de haber representado el centauro en el pasadizo de Séforis, en pleno período bizantino. El contexto arqueológico, que como veremos nos ofrece todavía más incógnitas (actividades en el Nilo, danza de Amazonas, etc) tampoco nos ayuda a descifrar el enigma. Pero el hecho de que antiguos Padres de la Iglesia hubiesen heredado de ciertos autores paganos un concepto positivo de aquel ser mitológico y se hubiesen servido de él como símbolo, podría iluminarnos algo el camino de nuestra búsqueda. Metodio de Olimpo se refiere a las teorías de Orígenes, escribiendo que el propio «Orígenes dice que lo que él llama Centauro es el universo, que es coeterno con el único Dios sabio e independiente»<sup>15</sup>. Clemente de Alejandría cita a Hermipos de Beirut, diciendo que éste llama al centauro Quirón un sabio centauro, «el primero en guiar la raza entera de los mortales hacia la justicia»<sup>16</sup>. Pero mucho más adecuado a nuestro caso es otro texto del mismo Clemente que compara la doble naturaleza del centauro en general con la nuestra: «Si existe una función pertinente a la

<sup>12</sup> Figueras 2000a: figs. 2 y 5; id., 2000b: figs. 3, 5, 7; id., 2001: figs. 11-14.

<sup>13</sup> Véase el tema en el catálogo del LIMC VIII, Kentauroi.

<sup>14</sup> Véase Figueras 2000a: fig. 4.

<sup>15</sup> Metodio, *Acerca de las cosas creadas*, II.

<sup>16</sup> Clemente de Alejandría, *Stromata* I, 15.

naturaleza peculiar de cada creatura, como la del buey, la del caballo y la del perro, ¿cuál diremos que es la función peculiar del hombre? A mi me parece que éste se parece al centauro (una ficción de los de Tesalia), compuesto de una parte racional y de otra irracional, de alma y de cuerpo. Pues bien, el cuerpo trabaja el suelo y lo rastrea; en cambio, el alma es levantada hacia Dios: educada en la verdadera filosofía, se apresura hacia sus connaturales de arriba, apartándose de los placeres del cuerpo, y además de estos, de los afanes y del miedo»<sup>17</sup>. Nuestra intrigante figura del centauro de Séforis, con las patas traseras bien apoyadas en el suelo pero con la mitad humana del cuerpo irguiéndose hacia lo alto, donde se invoca a Dios, nos ofrece una ilustración visual del texto de Clemente. Atribuir a nuestra figura un significado escatológico (Balty 1988: 25) creo que sería incorrecto en el presente contexto.<sup>18</sup>

#### 4. Amazonas de Séforis (Fig. 2)<sup>19</sup>



Figura 2. Amazonas, casa señorial, Séforis (Weiss-Netzer, 1994, p. 51)

La llamada «procesión» o «danza de Amazonas» aparece en un mosaico de la misma Casa de la Fiesta del Nilo en Séforis que el mosaico del Centauro (Weiss – Netzer 1993: fig. 4). Está muy destrozado, pero se distinguen en el centro del registro superior un canapé (debajo del cual habría un per-

<sup>17</sup> Ibid., IV, 3.

<sup>18</sup> Balty se apoya en los relieves de los sarcófagos, citando a R. Turcan, 1966, «Les sarcophages romains à représentations dionysiaques», en *Essai de chronologie et d'histoire religieuse*, Paris: 505-506.

<sup>19</sup> Véase reproducción de todo el mosaico en Figueras 2000a: fig. 5.

sonaje desaparecido), y a sus lados dos caballos galopando en direcciones opuestas. En el registro inferior vemos a tres Amazonas tocadas con gorro frigio y vestidas con un corto himation. Dos de ellas caminan hacia la derecha, mientras que una tercera camina en la dirección opuesta pero mirando para atrás hacia las demás, y haciéndoles una señal como de despido con la mano derecha, pues con la otra mano empuña una lanza. Por el hecho de dirigirse a direcciones opuestas, es evidente que el artista no ha querido describirnos una procesión, ni tampoco, al parecer, una danza. Fijémonos, además, que una de las dos Amazonas que marchan hacia su derecha parece agarrar el cinturón de su compañera. Este detalle nos recuerda de algún modo lo que se dice en el *Alceste* de Eurípides, que uno de los trabajos de Hércules consistía en apoderarse del cinturón de Hipólita, reina de las Amazonas.

Hay que reconocer que el significado del mosaico de las Amazonas permanece por el momento desconocido e indescifrable, pues ni el contexto arqueológico, ni textos literarios, ni paralelos iconográficos nos explican la escena<sup>20</sup>. Conocemos el uso funerario que se hizo del motivo de la lucha de griegos contra Amazonas, incluso en dos sarcófagos romanos de la antigua Palestina<sup>21</sup>. En tal contexto, evidentemente, la llamada amazonomaquia era utilizada como alegoría de la victoria escatológica individual. Más tarde, el arte romano tardío y bizantino nos ofrece varios mosaicos con escenas de Amazonas cazando, tanto en la provincia de Siria como en Africa<sup>22</sup>. Uno muy completo, ya del s. V, ocupa el suelo entero de un triclinio de una casa de Apamea, hoy en territorio turco (Durlière 1968; LIMC I/1: 573; Dauphin 1976; Balty 1983). En este mosaico, dos Amazonas a caballo y vestidas a la oriental atacan a un león y a una pantera. El mismo tema de las Amazonas cazadoras decora también una bandeja de plata de un siglo o dos más tarde, conservada en la colección de Dumbarton Oaks, en Estados Unidos (Weitzmann 1960: 48-49, figs. 5-6). Balty hace notar que no se sabe cuándo exactamente comenzó a darse esta «contaminación entre el tema tradicional de la amazonomaquia y el de las escenas de caza. Una vez abandonadas las representaciones mitológicas, el nuevo repertorio no guardó de la Amazona más que la imagen de la intrépida caballera, afrontando desde entonces las bestias feroces, verdadera personificación de la virtud» (Balty 1977: 114-117). Sin embargo, en nuestro mosaico de Séforis, que también es del siglo V, las Amazonas no son cazadoras, y por lo tanto su presencia tendría otro significado,

<sup>20</sup> No existen paralelos en LIMC.

<sup>21</sup> Uno procede del Tel Mevorach (NEAEHL: 1031), otro de Ashkelón (Avi-Yonah 1974).

<sup>22</sup> Uno fragmentario, descubierto en Túnez, es del s. IV, y muestra a cuatro Amazonas cazando (LIMC I/1: 572). En Antioquía, de donde conocemos la Casa de la Amazonomaquia (Levi 1947, II: Pl. CXXIII), tenemos luego, ya de la segunda mitad del siglo V, mosaicos con Amazonas cazando. Muy conocido es el complejo de Yakto (Levi 1947, II, pl. LXIV, b; LIMC I/1: 574). Es notable que Levi no habla de Amazonas en su descripción e interpretación de este mosaico (vol. I: 282-283), y en cambio titula la ilustración «Hunting Amazons» (en vol. II, pl. LXIV b).



que hoy se nos escapa por la mala conservación de la escena. En todo caso, tenemos aquí otro caso bien claro del uso decorativo y tal vez simbólico que todavía se hacía de las representaciones mitológicas. Evidentemente, el mito de las Amazonas estaba todavía bien arraigado en la imaginación de los ciudadanos del mundo tardo-romano y bizantino, entre los que se contaban los cristianos y los judíos. Si Eusebio de Cesarea se complacía en contar con detalle lo que sabía de la conjunción anual de las Amazonas con sus vecinos, de cuyo resultado aquéllas guardarían sólo las niñas que nacieran para adiestrarlas luego en la lucha<sup>23</sup>, Clemente de Alejandría había utilizado el ejemplo de la feroz valentía de las Amazonas para animar a los hombres a ejercerse en la virtud<sup>24</sup>. Los judíos, por su parte, y no sabemos por qué motivo, habían incluso representado un busto de Amazona en el mosaico pavimental de su sinagoga de Hammam-Lif (Túnez), conservado hoy en el museo de Brooklin (Goldman 1966: fig. 66).

## 5. Cazadores de Séforis (Figura 3 y 4)



Figura 3. Cazadores a caballo, Casa del Fiesta del Nilo, Séforis (Weiss-Netzer, 1994, p. 51).

<sup>23</sup> Eusebio de Cesarea, *Praeparatio Evangelica*, VI, 10, 29. Este texto es de hecho una cita del sirio Bardesanes, *Liber legum regionum* 15-16 (Ed. Nau, 558-562).

<sup>24</sup> Clemente Alejandrino., *Stromata* IV, 8, PG 8, 1273.



Figura 4. Cazadores, Casa de la Fiesta del Nilo, Séforis (Weiss-Netzer, 1994, p.51).

En otro mosaico de la misma casa que los dos precedentes, tenemos una curiosa escena de caza en la que dos personajes a caballo, acompañados de un perro, atacan a lo que parece sería una pequeña pantera (Fig. 3). De los dos cazadores, el que va detrás es una mujer y su modo de vestir es el de una Amazona. El de delante, en cambio, es indudablemente un hombre que lleva como ella un gorro frigio sobre su cabeza. Será por este gorro que en muchas de las publicaciones de este mosaico, sus excavadores identificaron a los dos personajes como dos Amazonas (Weiss – Netzer 1993; iid. 1994: 51, etc.), lo que es del todo equivocado.<sup>25</sup>

Escenas de caza eran tema trivial en el mundo bizantino, y lo vemos no sólo en ambientes profanos sino también en las iglesias, en las que podría tener o no un significado simbólico (Balty 1995: 47). Que las Amazonas aparezcan en ambientes profanos de esta época tardía (s. V) como cazadoras, ya lo vimos también. Lo curioso de este cuadro es más bien el hecho de que se trate de una pareja de ambos sexos. Me atrevería a sugerir, sin embargo, que podría haber sido el tema de Atalanta y Meleagro

<sup>25</sup> No conozco ninguna representación de Amazona llevando un vestido que no sólo le cubra todo el pecho sino que también sea de mangas largas, como sucede en nuestro caso. A este detalle se juntan además las onduladas cejas y la barba rubia que el individuo parece llevar, que lo identifican obviamente como varón. Hay que hacer constar, sin embargo, que, en la descripción de la foto de la portada del artículo de Weiss y Netzer de 1997, ya se le llama «caballero» (en hebreo) al personaje en cuestión, y no «Amazona».

lo que inspiró a los artistas de Séforis. De hecho, aquel motivo mitológico era no solamente conocido en las provincias orientales sino que fue reproducido en varios mosaicos tardíos de Siria<sup>26</sup>. Creo adecuado citar en ese contexto la reflexión que ya se había hecho Balty mucho antes de que fueran descubiertos los mosaicos de Séforis, de que «personajes mitológicos tales como Meleagro y Atalanta... fueron utilizados de nuevo por razón de su conexión con la caza, e integrados al número de temas nuevos para enriquecer así, por una discreta evocación de la iconografía antigua, ese repertorio que estaba en peligro de caer en la monotonía» (Balty 1977: 114).

No sabemos cuál sería el contexto iconográfico de otro par de «cazadores» que aparece en otro mosaico de la misma Casa de la fiesta del Nilo de Séforis (Fig. 4), en el suelo hundido del corredor central. Uno de los dos personajes se conservó prácticamente entero, mientras que del otro sólo se reconoce una pierna y la parte inferior del manto. El primero lleva por todo vestido un pequeño manto que le cubre sólo las espaldas y parte del pecho, y con su mano izquierda empuña una lanza. Tal suponemos que sería también la apariencia de su compañero. Dada la ligereza de su indumentaria, prefiero suponer que los dos hombres representarían más bien soldados que cazadores, y ello por el hecho de que fueron colocados a la entrada de la sala principal de la casa, que tiene forma basilical. No se puede sugerir, pues, un significado más profundo para esta pareja que el de una simbólica guardia permanente, semejante a la que representaban los dos leones que vimos en varios mosaicos de sinagoga (Figueras 2002: fig. 10).

## 6. Escenas mitológicas en la acrópolis de Mádaba

En la parte suroeste de la acrópolis de la antigua ciudad de Mádaba, en Jordania, fueron descubiertos casualmente varios restos de mosaicos con motivos mitológicos de un período bastante tardío, pertenecientes, a lo que parece, a una mansión señorial. Uno representa a Hércules. El personaje principal de otro es Aquiles. Dos escenas pertenecen al ciclo dionisiaco. Los describiré brevemente.

---

<sup>26</sup> Lo vemos en: Byblos, de mediados del s. III (Chéhab 1975, pl. 178; id. en LIMC II, 2, Atalante 39); Antioquia, de principios del s. IV, en la villa constantiniana de Dafne, sala de las estaciones (Levi 1947, pl. 56 b, id. en LIMC II, Atalante 46); Xanthos, siglo IV, vestida como en aquel período (LIMC II, Atalante 47); Apatmea, de la segunda mitad del s. V (Balty 1986, fig. 10; id. en LIMC II, Atalante 48).

## Hércules y el león de Nemea (Fig. 5)



Figura 5. Hércules y león de Nemea, Mádaba (Buschhause, 1986, Abb. 35).

La figura de Hércules está identificada por la abreviada inscripción EPA (por ΕΡΑΚΛΗΣ), que se ve en el ángulo superior izquierdo de la figura. De un estilo muy rudo y sencillo, la figura está encuadrada en un marco formado por una sola línea negra sobre el fondo blanco. El héroe, desnudo, lucha contra una fiera, que debemos identificar como el león de Nemea. Como es sabido, fue esta victoria de Hércules contra el terrible animal el primero de los doce trabajos que le fueran impuestos por el rey Euristeo de Micenas. El tema había sido ya reproducido en otros mosaicos romanos<sup>27</sup>, aunque generalmente se prefería el tema de la competición de la bebida entre nuestro héroe y su contrincante Dionisos, como tenemos en otro mosaico de Séforis<sup>28</sup>. A pesar de que desconocemos el contexto arqueológico preciso de nuestro mosaico, actualmente conservado en el museo de mosaicos de Mádaba, se puede aceptar sin más la fecha del s. VI que le ha sido atribuida (Piccirillo 1993: 80). En efecto, la frontalidad de la cara de Hércules, la falta de proporciones de su cuerpo, la línea oscura que lo delimita y la casi total ausencia de tonalidades de color que podrían aumentar en algo su realismo, no permiten una fecha anterior. Estamos, pues, en plena época bizantina,

<sup>27</sup> Buschhausen cita como paralelo de nuestro mosaico el que se descubrió en Liria (España) y que hoy se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid. En aquél, sin embargo, Hércules aparece luchando no solamente contra el león de Nemea sino también contra el toro de Creta (Buschhausen 1986: 48).

<sup>28</sup> Es el tema central del rico mosaico de un triclinio de mansión romana, probablemente del s. III (Weiss — Talgam 1980; Weiss — Netzer 1994: 32-37). El mismo tema se encuentra también en otros mosaicos romanos orientales, como el conocido de Antioquía, comentado por Dunbabin (1993: 121, fig. 4).

cuando el cristianismo se imponía a todos los niveles, pero sin que se hubiera prohibido oficialmente el uso de figuras mitológicas en las decoraciones artísticas, que al fin y al cabo siempre podían interpretarse en sentido metafórico. En el caso concreto de Hércules y sus doce trabajos lo hizo, ya siglos antes, Clemente de Alejandría, comentando una cita de Platón<sup>29</sup>. El tema ha sido ya tratado por estudiosos del antiguo arte cristiano, puesto que Hércules es una de los personajes mitológicos que aparece decorando las Catacumbas romanas<sup>30</sup>.

Dada la general aceptación del mito de Hércules como motivo que podía generar un sin fin de interpretaciones adecuadas a ideas morales y filosóficas, no creo necesario deber aceptar la sugerencia de Zayadine (1986: 119), de que «la persistencia de las imágenes relativas al mito de Heracles puede explicarse por la asimilación del dios ammonita Milkom, dios de Rabbat 'Ammon, con Heracles...»<sup>31</sup> Por otra parte, es difícil no dejarse impresionar por la enorme popularidad disfrutada por este mito en los países de Oriente, y concretamente en Palestina, en las épocas romana tardía y bizantina<sup>32</sup>. Hércules fue representado no sólo en los dos mosaicos mencionados de Mádaba y de Séforis sino también el de Sheikh Zuweid, del que hablaremos, dentro de un ciclo dionisiaco (Fig. 8), y en muchas piezas escultóricas.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> «Dice Platón que el tal Zoroastro (hijo de Armenio, de la región de Pamfília), habiendo sido colocado sobre la pira funeraria, resucitó de nuevo a la vida a los doce días. Tal vez alude a la resurrección, o tal vez al hecho de que el camino de las almas hacia la ascensión pasa por los doce signos del zodiaco; y él mismo dice que el camino de descenso al nacimiento es el mismo. De la misma forma tenemos que entender los doce trabajos de Hércules, después de los cuales el alma obtiene la liberación de este mundo entero» (Clemente de Alejandría, Stromata, V, 14).

<sup>30</sup> En la Catacumba de la Via Latina, ya de la mitad del s. IV, Hércules fue representado con la piel del león de Nemea en su mano izquierda y la porra en su mano derecha, de pie ante una serpiente enrollada en un árbol que custodia la entrada al jardín de las Hespérides. Tal vez en sentido cristiano tengamos que ver aquí una imitación intencionada de la escena de la caída de Adán y Eva, que aparece representada dos veces en la misma Catacumba (Guiyon 1999: 35, fig). Por otra parte, San Agustín nos dice que en su tiempo Hércules era asimilado a Sansón, el héroe bíblico, juez de Israel, por causa de su extraordinaria fuerza (De Civitate Dei, XVIII, 19). Sobre el empleo cristiano de las figuras de Hércules, Orfeo, Belefórón, Sol y Ulises, véase Huskinson 1974.

<sup>31</sup> Es verdad, sin embargo, que tal podría ser la razón de la aparición de Hércules en las monedas de Abila, en la Decápolis, y de Filadelfia – Rabbat Ammón (Spijckerman 1978: pls. 7, nn. 11-14 y 55-57).

<sup>32</sup> Es posible que en Oriente y en tiempos ya cristianos el héroe popular Hércules fuese suplantado por la figura de S. Jorge, quien mató al dragón. Sobre el empleo cristiano de las figuras de Hércules, Orfeo, Belefórón, Sol y Ulises, véase Huskinson, 1974.

<sup>33</sup> Lo vemos también en un gran relieve de Escitópolis (Bet Sheán) (Tsafrir – Foerster 1994 : 105), en una gema encontrado en Cesarea (Gerscht 1999: 104, fig.10), en un relieve de Kurmul, en Judea (Avi-Yonah 1981: pl. 6, 2), y en un sarcófago de plomo de Kfar Giladí (NEAEHL: 861). Y el motivo apotropaico llamado «nudo de Hércules» fue esculpido no sólo sobre un altar pagano de Cesarea (Gerscht 1999: 34, fig. 35) sino también sobre varios dinteles de sinagoga, como Merot en Galilea (NEAEHL: 1130), Dabburah en el Golán (Naveh 1978: 25) y Kh. El Burj en Samaria (Kochavi 1972: 171).

## Aquiles, Patroclos y Eubre (Fig. 6)

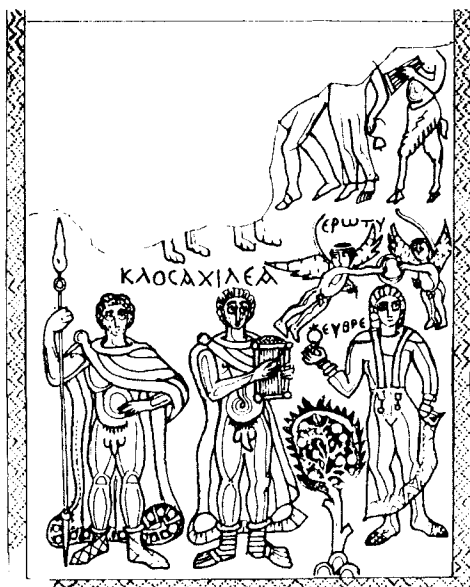


Figura 6. Patroclos, Aquiles y Eubre, Mádaba (Buschhausen, 1986, Abb. 35).

Se trata de un grupo de personajes míticos de la guerra de Troya, aunque no todos los detalles de su representación sean directamente comprensibles. El mosaico está deteriorado y es incompleto, sobre todo en su parte superior, que contenía la escena del triunfo de Dionisos. El estilo es típicamente bizantino en la absoluta frontalidad y actitud estática de los tres personajes principales. Destaca por su crudeza la desnudez de los dos varones y la transparencia del vestido de la mujer, que no sería de esperar en una representación figurativa que debemos atribuir a un período tan tardío<sup>34</sup>. En cuanto a la identificación de los personajes, la inscripción que acompaña el personaje de la izquierda tiene que ser completada en [ΠΑΤΡΟ]ΚΛΟΣ, por Patroclos, y la que identifica la mujer tal vez tuviera que ser completada en ΕΥΒΡΕ[ΙΑ], según sugerencia de Piccirillo (Buschhausen 1986: 46). El personaje más importante, el del medio, que aparece tocando la lira, está identificado como ΑΧΙΛΛΕΑΣ, esto es, Aquiles. Sobre la cabeza de la mujer, que

<sup>34</sup> Vale la pena citar la observación de Zayadinne (1986: 417) con referencia a la fecha de este mosaico: «Ce pavement dont on ne connaît pas le contexte archéologique, rappelle par son linéarisme et la frontalité absolue des personnages les mosaïques funéraires d'Edesse [en nota: J. Balty 1981:387-390, n. 23, et pl. 22-24] datant de l'époque sévérienne. Mais l'imprécision de la scène et le schématisme rappellent un autre pavement de Madaba, daté plutôt d'époque byzantine (IVe-Ve s. ap. J.-C.) et représentant une scène bachique [se refiere al mosaico de Banxe y Sátiro que veremos a continuación].» En cuanto al realismo naturalista del mosaico de Aquiles, inesperado en época tan tardía, parece incluso contradecir la observación hecha en su tiempo por E. Kitzinger: «There is no eroticism in Byzantine art – religious or secular» (Kitzinger 1963: 99).

sostiene una flor o una granada en su mano derecha, dos erotes (escrito EPOTY) sostienen una diadema como para coronarla. La relación entre Aquiles y su primo y amigo Patrocles nos es conocida sobre todo por Homero, quien nos cuenta la trágica muerte del segundo, tan llorada por Aquiles<sup>35</sup>. En cambio, no vemos la relación entre ninguno de los dos personajes con «Eubreia», que según Piccirillo podría ser la personificación de un manantial en Marmárica (junto a la Cirenaica, en la Libia actual), conocido hasta hace poco con el nombre de Suleimán (Buschhausen: *ibid.*).<sup>36</sup>

Los restos de la parte superior de este mosaico dejan adivinar que contenía el retorno triunfal de Dionisos montado sobre su carroza. No sólo se distinguen todavía las cuatro patas de la pantera que la tiraba sino que se reconocen, a la derecha, tres figuras de su acompañamiento, dos de las cuales son ciertamente las de una bacante o ménade bailando al son de una campanilla que tiene en la mano izquierda, y el dios Pan con su flauta también en la misma mano.

Faltos como estamos del contexto arqueológico en el que se centraría este mosaico, se nos hace difícil penetrar en la finalidad auténtica de las representaciones que tenemos delante, a menos que no nos movamos de su interés puramente decorativo. ¿Por qué tal libertad en la desnudez de los personajes? ¿Qué interés podía tener Aquiles y sus compañeros para los habitantes cristianos de una pequeña ciudad de la remota Provincia Arabia en el siglo VI? ¿Por qué motivo se interesaban todavía por el regreso triunfante de Dionisos y sus acompañantes? Los Padres de la Iglesia no tienen tampoco, por lo que parece, referencias a estos hechos que puedan darnos una pista. Pero no debemos contentarnos con aceptar la idea de que tales representaciones directamente mitológicas en pleno siglo VI responden a lo que se ha convenido en llamar el «renacimiento justinianeo» de los temas paganos en sus manifestaciones artísticas. Aunque se puede aceptar el hecho, no creo que debamos aceptar la idea de que ello responda a una reacción anticristiana. En cuanto a la procesión triunfal de Dionisos, es seguro que el tema era por entonces muy popular, puesto que lo vemos en otros dos mosaicos locales de la misma época, de los que trataremos a continuación.

<sup>35</sup> Iliada, cap. XXIII.

<sup>36</sup> Uno puede sentirse tentado a relacionar la figura femenina «Eubre» de nuestro mosaico más bien con la concubina de Aquiles «Briseis», cuyo esposo, el rey Mynes de Lirnesos, Aquiles había matado durante el saqueo de aquella ciudad, aliada de Troya. Patrocles había prometido a Briseis transformarla en verdadera esposa de Aquiles una vez terminada la guerra. En tal caso, la coronación de la mujer de nuestro mosaico por dos erotes podría significar el amor de Aquiles por Briseis. Pero cabe decir que nadie hasta el presente ha sabido explicar satisfactoriamente el significado directo de la representación de este

## Bacante y sátiro (Fig. 7)

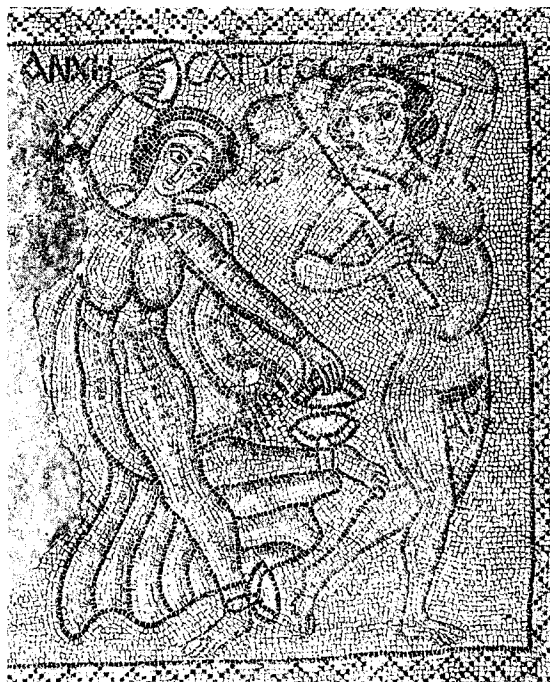


Figura 7. Bacante y sátiro, Mádaba (Buschhausen, 1986, Abb. 31).

Ese pequeño grupo pertenece con toda seguridad a otra procesión de Dionisos, tema central de un mosaico que contenía otros paneles, de los que se conserva uno con el motivo del ánfora flanqueada por dos pavos reales y dos corderos y otros tres con puros motivos geométricos (Piccirillo 1989: 134-135; Buschhausen 1986: 46, fig. 30). Las figuras están identificadas por las inscripciones [B]ANXH y ΣΑΤΥΡΟΣ. Es de notar que el sátiro, que baila completamente desnudo y lleva una larga flauta en su mano derecha, tiene la cabeza totalmente reconstruida. La bacante, vestida con larga túnica pero dejando transparentar sus formas, baila y hace sonar los tímpanos que tiene en las manos con los que lleva atados a los pies.

Cabe notar que el tema dionisiaco de la pareja formada por una bacante y un sátiro había sido popular tanto en Oriente como en Occidente (Dorigo 1966: 59-60 y fig. 39). Pero tratando de nuevo de averiguar en nuestro ejemplo el significado o mensaje que pudiera esconderse bajo la representación, es evidente que no debemos separarlo del sentido que tiene el ánfora con los pavos y los corderos que parecen querer abrevarse en ella. El sentido es, naturalmente, el de la abundancia de vida, ya sea como afirmación o como puro deseo. El hecho de que no nos encontremos aquí en un lugar de culto cristiano no debe privarnos de leer en aquel motivo aquella misma idea. Te-



niendo en cuenta esta consideración, adquiere también un sentido análogo la escena del regreso festivo de Dionisos, que ocupaba originariamente el espacio principal de la sala. Estamos, efectivamente, dentro del significado de los temas dionisiacos en general, que siempre se refieren a la abundancia, al disfrute y a la alegría de la vida, ya sea la de este mundo o la del venidero. Con referencia a éste último, lo vimos ya en el artículo anterior en el motivo la vid y la viña en los pavimentos de iglesia de la misma época. En el caso presente se trata, por supuesto, del disfrute y alegría de la vida en el mundo presente.

## 8. Los mosaicos de Sehikh Zuweid (Bitylion)

Se trata de un pavimento perfectamente conservado, descubierto y excavado por J. Clédat en 1914, y que fue luego transportado a Ismailía, en cuyo museo está expuesto todavía hoy. Las ruinas de Tel Sheikh Zuweid son las de la antigua Bitylion, pequeña ciudad fronteriza entre las provincias imperiales de Augustamnica I y Palaestina I, en la costa mediterránea (Figueras 2000: 170-171). El mosaico, que tiene dos paneles con escenas mitológicas, fue estudiado y publicado de nuevo por A. Ovadiah.<sup>37</sup>

### Procesión dionisiaca (Fig. 8)



Figura 8. Dionisos en su carro, Sheikh Zuweid, plano superior (Ovadiah et al., 1991a, p. 124).

<sup>37</sup> Ovadiah 1987: 51-53; Ovadiah et al. 1991.

Mientras el panel superior contiene la historia de Hipólito y Fedra, que comentaré más adelante, el panel central contiene dos escenas sobrepuestas. En su parte superior se describe el retorno triunfante de Dionisos con un séquito de personajes, la mayor parte identificados con inscripciones en griego. A la izquierda se distingue el propio Dionisos en su carroza tirada por un centauro y conducida por Eros, a los que corre detrás la pantera que va lamiendo el vino derramado por su divino dueño. El grupo va precedido por músicos de cuerno y de lira, un sirviente montado en un asno, el sátiro Skirtos y una bacante que baila desnuda. Debajo de esta escena, tenemos a la izquierda la figura de un Hércules borracho, sostenido por un sirviente y precedido por Pan, delante de los cuales marchan un pregonero con un atributo del héroe y una ménade bailando.

A primera vista, no parece que se pueda establecer ninguna relación temática entre esta composición y la del panel superior, el drama de Fedra e Hipólito, del que seguidamente trataremos. Por desgracia, las tres grandes inscripciones que acompañan las escenas no hacen referencia alguna a los temas de los mosaicos sino que describen poéticamente su belleza y la técnica de Kipris, su ejecutor. Por su estilo, como hace notar Ovadiah, esta composición puede compararse a los mosaicos tardo romanos de Piazza Armerina en Sicilia y de la Villa Constantiniana de Antioquía. La total falta de proporciones de sus personajes, la frontalidad casi general y los ojos muy abiertos, se conjuntan con detalles tan clacisistas como el templete bajo el que está sentada Fedra en el panel superior. Pero la tendencia general es hacia el horror vacui. No hay duda de que nos encontramos en un contexto histórico de influencias orientalizantes sobre el arte romano, por lo que se debe aceptar la segunda mitad del s. IV o principios del V propuesta como la más probable para la ejecución del mosaico (Ovadiah et al. 1991: 125).

Tanto la fecha de su composición como la región en que fue hallado este mosaico (que no es otra que la costa sur de Palestina, dominada culturalmente por la herencia clásica y pagana de su gran metrópolis de Gaza), nos indican que la persona que quiso embellecer su casa con un mosaico de este género estaba imbuido de la cultura clásica de su tiempo, que incluía el conocimiento de los temas mitológicos en él representados. Tanto podía ser pagano él mismo como ya cristiano, puesto que, tratándose de una casa particular, el valor principal del mosaico era ciertamente el decorativo. Quer- rer dar una lectura tal vez metafórica o por lo menos simbólica al tema del triunfo de Dionisos no nos llevaría más allá de aquella expresión del deseo de abundancia y de alegría en la vida que indicamos con referencia al mosaico anterior. Por otra parte, aún siendo verdad que las fiestas licenciosas originariamente celebradas en honor de Dionisos no dejaron de ser populares en Oriente, incluso entre la población cristiana, hasta después de la entrada de los musulmanes, no hay lugar para pensar que fuera por algún tipo de devoción religiosa que el triunfo de Dionisos se representara en varios mosaicos de Palestina. De época bizantina lo tenemos en Sheikh Zuweid y

también en Erez, como luego veremos, y de época anterior también en el gran triclinio de Séforis, en el que aparece muy completo todo el ciclo dionisiaco (Weiss – Netzer 1994: 32-37).

### Fedra e Hipólito (Fig. 9)



Figura 9. Fedra e Hipólito, Sheikh Zuweid, plano inferior (Ovadia et al. 1991 [hebreo], p. 123).

La escena del panel superior del mosaico de Sheikh Zuweid representa la dramática historia de Fedra e Hipólito<sup>38</sup>. Vemos en la parte izquierda a Fedra sentada en una especie de trono, dentro de un templón con cortinas arrolladas y anudadas. Su pose pensativo expresa su ansia por conocer la reacción de Hipólito a su declaración de amor. La carta es entregada a Hipólito por una niñera, como dirigida desde el aire por un pequeño Eros que lleva un arco en su mano izquierda. Un perro galgo se alza desde el suelo hacia de Hipólito, quien de pie y con traje de cazador recibe en la mano la carta de Fedra. A su izquierda, otros dos cazadores y un caballo completan la escena. También aquí los personajes están identificados por inscripciones, y la figura central de Hipólito está separada de las demás por dos árboles estilizados.

La leyenda de Fedra, hija del rey Minos y esposa de Teseo, que se enamora de su joven hijastro Hipólito, nos es contada por Eurípides<sup>39</sup>. Al rechazar Hipólito las propuestas de Fedra, ésta le acusó de haber querido violarla, lo que le valió la muerte por parte de su padre. Fedra acabó por ahorcarse. El drama fue reproducido innumerables veces en el arte griego, en vasos, frescos y sarcófagos, como también en algunos mosaicos<sup>40</sup>, entre ellos el romano tardío de Nea Pafos, en Chipre, que es totalmente diferente de los

<sup>38</sup> Este mosaico ha sido representado varias veces: Clédat 1915; Levy 1947, I: 73, fig. 29; Zayadine 1986: 423, fig. 16; Ovadia 1987: 51-53; LIMC V 2, 1990, p. 330, fig. Hippolytos I 49; Ovadia et al 1991 (inglés); Ovadia et al. 1991 (hebreo).

<sup>39</sup> Hipólito, 601ss.

<sup>40</sup> LIMC, V, 1,2, Hippolytos.

de Sheikh Zuweid (Balty 1981: 420 y pl. XVI) y de la Sala de Hipólito de Mádaba, del que luego trataremos. Entre las causas de la persistencia del mito en tiempos ya cristianos<sup>41</sup>, está naturalmente la lección moral de la resistencia de Hipólito a la tentación de Fedra, tan semejante a la historia de José y la mujer de Putifar (Génesis 39: 7-20). El parangón, sin embargo, no es puesto de relieve por aquellos Padres de la Iglesia que acostumbran a encontrar ya lecciones morales en los viejos mitos paganos. Incluso Eusebio de Cesarea no se refiere a él cuando cuenta aquella historia bíblica<sup>42</sup>. Aunque es verdad que Clemente de Alejandría no se olvida de mencionar a Fedra, junto con Antia y Erifile, como uno de los innumerables casos en que la pasión sexual pasó a ser tema de la tragedia griega<sup>43</sup>, y que un escritor tan tardío como el Patriarca Focio cita a Hipólito en su *Lexicon* como ejemplo de castidad<sup>44</sup>. El detalle de la fachada estilizada de templo que encuadra la figura de Fedra en nuestro mosaico parece ser original del artista que lo realizó. Tal vez podríamos explicarlo por el hecho de que, según la tradición griega, Fedra había erigido un templo en honor de Afrodita.

## 9. La Sala de Hipólito en Mádaba

Excavando bajo el suelo de la iglesia de la Virgen en Mádaba fue descubierto en 1982-1985 este sorprendente mosaico, que por uno de sus dos temas principales viene llamándose «la sala de Hipólito». La sala entera mide 7.30 por 9.50 m. Su conservación deja mucho que desear por los fundamentos del muro del nártex de la iglesia que la atraviesa en toda su anchura y que echó a perder gran parte del mosaico central de Fedra e Hipólito. La parte superior del emblema, con las figuras sentadas de Adonis y Afrodita, roeados por Gracias y Eroles, se ha conservado perfectamente. También aquí es sobre todo el estilo típico bizantino lo que nos da la pauta para suponer una fecha tardía para todo el mosaico, que se ha fijado a mitad del s. VI por parte de su descubridor (Piccirillo 1989: 58-60). El hecho de que tanto el mosaico como el complejo arquitectónico hubiera sido sustituido a fines del siglo VI o comienzos del s. VII por una iglesia en honor de la Virgen (ibid.: 50) nos permite suponer que el edificio primitivo era de carácter profano, tal vez administrativo, pero descarto que se tratara de un lugar de culto pagano. El emblema, formado por dos escenas mitológicas superpuestas que veremos con detalle,

<sup>41</sup> Una de ellas podría tal vez ser el hecho de que, según Apolodoro de Damasco (2, 1, 5), existía la leyenda de otro Hipólito, novio de la ninfa Rode (Rodas) e hijo de Egipto y de Arabia. Dada la situación geográfica de Mádaba, que se encuentra en la antigua tierra de Arabia de los Nabateos y la luego provincia romana de Arabia, uno se pregunta si en algún momento no se habría dado una cierta confusión entre los dos Hipólitos.

<sup>42</sup> *Praeparatio Evangelica*, VII, 8, 35-36.

<sup>43</sup> *Stromata*, II, 15.

<sup>44</sup> *Sophrosynes paradigma*, dice el texto griego de Focio (Hanfmann 1980 : 85). Es curioso, por otra parte, que un orfebre bizantino representara en un plato de plata la escena de Hipólito en la que Fedra agarra el manto de aquél, como lo hiciera la mujer de Putifar con el vestido de José (Weitzmann 1960: 53-55, figs. 14 y 18).

está encuadrado por una ancha cenefa de medallones de hojas de acanto, cuyos «pobladores» son animales huyendo de hombres que los persiguen y atacan. En los cuatro ángulos se distinguen los bustos de las cuatro estaciones personificadas, todas con corona de torres, a modo de Tyche (ibid.: 54), como ya vimos a propósito de la Tyche de Beth-Sheán – Escitópolis (Figueras 2000a: 279, fig. 12). Fuera de la cenefa y rodeando a ésta hay plantas estilizadas, flanqueadas por parejas de aves acuáticas. Pero por la parte izquierda del lado superior tenemos además la representación de tres personificaciones de ciudades que, junto con otros motivos mitológicos, requieren nuestra particular atención. Vamos pues a dividir la materia en tres apartados: las ciudades personificadas, Afrodita y Adonis, Fedra e Hipólito.

### Las tres ciudades (Figs. 10 y 11)



Figura 10. Tres ciudades personificadas, Sala de Hipólito, Mádaba (Piccirillo 1989, p. 57).

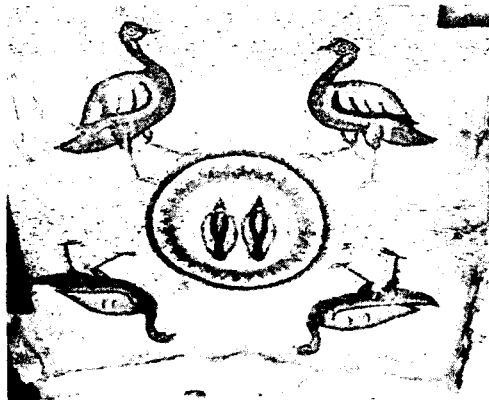


Figura 11. Sandalias en la entrada, Sala de Hipólito, Mádaba (Piccirillo, 1989, p.56).

No hay duda que las figuras de estas tres mujeres sentadas, identificadas por las inscripciones como representado a Roma, Gregoria y Mádaba, habían sido colocadas junto a la entrada a la sala, tal vez indicando ya a los que entraban en ella que se trataba de una sala de administración pública y oficial. Esta interpretación parece estar favorecida por el detalle del par de sandalias representado dentro de un círculo centrado por cuatro aves (fig. 11) en el pequeño espacio entre la piedra del umbral y las figuras de las ciudades. Aunque se ha discutido mucho sobre el significado que debemos dar a la representación de un par de sandalias o de zapatillas en los mosaicos, es evidente que debemos descartar un significado único para todas las manifestaciones de este motivo, dependiendo del lugar o sala en que se encuentre. Se los ha encontrado en salas de termas públicas, como en Antioquía (Levi 1947, I: 262, fig. 103), en iglesias y capillas, como en la cripta de la iglesia armenia católica de Jerusalén (Avi-Yonah 1981: 365) y en salas de destino ignorado, como en Beersheva (ibid.: 351 y pl. 44, 1). En el caso de un lugar de culto, era seguramente signo de respeto, recordando a los fieles que debían descalzarse para entrar. Tal vez podemos también darle un valor simbólico,<sup>45</sup> pero en el caso de una oficina administrativa, como parece ser la Sala de Hipólito, seguramente es una indicación de la oficialidad del lugar, para el que se requiere también el debido respeto. El hecho es que a muy pocos metros de estas sandalias fueron encontrados dos pares más, los dos en las entradas de otras dos salas mosaicadas, que parecen igualmente haber formado parte del complejo de oficinas administrativas de Mádaba (Piccirillo 1989: 120-123, 141-142).

Las tres ciudades representadas a continuación están identificadas por las inscripciones como Roma, Gregoria y Mádaba. Las figuras son prácticamente idénticas, sentadas como matronas o reinas sobre taburetes separados. Las coronas de torreones sobre las cabezas de Gregoria y Mádaba las asemeja a la diosa Tyche, protectora de las ciudades. Sólo Roma lleva un gorro más bien de tipo frigio. Roma y Mádaba tienen una cornucopia en su brazo izquierdo, mientras que Gregoria sostiene un gran cesto lleno de fruta. En la mano derecha, las tres sostienen un largo cetro terminado en forma de cruz. ¿Qué ciudad representa Gregoria? Lo más probable es que se trate de la capital del imperio, y por ello está en el centro. Además de que «Gregoria» era el nombre dado a un barrio de Constantinopla, el significado griego de la palabra es «la que vela», «la vigilante», apodo que correspondía bien a la ciudad en que residía la máxima autoridad del imperio. El cesto lleno de flores que lleva Gregoria se ha puesto en relación con el apodo de Anthusa, «la floreciente», que Constan-

<sup>45</sup> Avi Yonah 1981: 365: "Parece que las sandalias podrían ser los emblemas de la peregrinación en este mundo o de este mundo al otro." Esta interpretación está seguramente basada en la corta inscripción que acompaña un par de sandalias en una habitación junto a una iglesia bizantina del Monte Sión en Jerusalén: «Feliz viaje, Esteban» (ibid. : 317, no. 125).

tino había escogido para la Tyche de su ciudad<sup>46</sup>. En cuanto a Roma, era naturalmente la ciudad más venerable, especialmente entre los cristianos, pero no representaba ningún poder político, por lo menos en Oriente. Mádaba, por su parte, parece haber sido elevada aquí a un rango de paridad con las dos grandes capitales que jamás le había correspondido, y ello porque para los ciudadanos locales representaba la autoridad concreta.

A continuación de las tres ciudades siguen en el mismo panel dos animales imaginarios afrontados: el toro y el león, enemigos tradicionales, pero aquí representados como animales marinos en su parte posterior. A decir verdad, no tenemos elementos suficientes como para interpretar esta escena ni hacerla corresponder a los demás motivos del mosaico, aunque Buschhausen (1986: 145) cree que aquellos animales pueden estar relacionados con el tema de Hipólito. De todas maneras, es interesante notar una vez más el empleo casi espontáneo de temas imaginarios, basados en la antigua mitología, que se continuaban haciendo en pleno período cristiano.<sup>47</sup>

### Afrodita y Adonis (Fig. 12)



Figura 12. Afrodita y Adonis con Gracias y Eroses, Sala de Hipólito, Mádaba (Piccirillo, 1989, p. 56).

En la escena mejor conservada de las dos que forman el emblema del mosaico, tenemos una escena mitológica de carácter más bien humorístico y familiar, por los seis pequeños Eroses alados que parecen dar mucha tarea

<sup>46</sup> Es comentario de J. Balty a esta representación de Gregoria en LIMC, VIII, Gregoria, 1. La identificación de Gregoria con Constantinopla había sido ya propuesta por Piccirillo (1993: 139-156). Véase también Zayadine 1986: 421-422.

<sup>47</sup> Dos animales marinos afrontados, muy semejantes a los de la Sala de Hipólito, los tenemos también en un intercolumnio de la iglesia de los santos Lot y Procopio en el pueblo de El Mukhayyet, en el Monte Nebó (Piccirillo 1989: 186).

a su madre, Afrodita, y a sus niñeras, las Tres Gracias. La diosa del amor aparece solemnemente sentada en un sencillo trono junto a su marido Adonis, en la parte derecha de la composición. Aunque desnuda en la mitad superior del cuerpo, va ataviada con pendientes, collares y brazaletes. Con dos dedos de la mano izquierda sostiene una flor, y con la derecha da con una sandalia a uno de los pequeños Eroses que le es presentado por una Gracia. Adonis va vestido con túnica de mangas largas y clámide, y sostiene una lanza con su mano izquierda. Otra Gracia intenta hacer bajarse del árbol central a uno de los Eroses que se subió a él. Una tercera Gracia corre detrás de otro Erote que se escapa. Junto a éste está la figura de Agroikis, la campesina, que avanza con un cesto lleno de fruta en la mano izquierda y un ave en la derecha. En la parte inferior tenemos a dos Eroses más, uno de los cuales agarra el pie de Afrodita, y otro que, para comer un poco de miel, tiene la cabeza metida en un cesto, y al que rodea un gran número de abejas que parecen quererlo atacar.<sup>48</sup>

Es difícil, a primera vista por lo menos, hacer coincidir la escena más bien humorística de Afrodita y los traviesos Eroses<sup>49</sup> con la trágica escena de Fedra e Hipólito que tenemos inmediatamente debajo. Pero antes de intentar un comentario interpretativo de las dos escenas juntas, veamos los detalles de la segunda parte del mosaico.

### Fedra e Hipólito (Fig. 13)



Figura 13. Fedra y acompañantes, Sala de Hipólito, Mádaba (Piccirillo, 1989, p. 56).

<sup>48</sup> Creo que sea ésta la interpretación más obvia del detalle del Erote con la cabeza dentro del cesto, aunque los pequeños motivos rodeando al Erote podrían ser también florecillas y no abejas.

<sup>49</sup> Esta nota humorística parece realmente intencionada, lo cual contradiría la segunda parte de la frase de Kitzinger citada más arriba (nota 31): "There is no eroticism in Byzantine art – religious or secular. Nor is there anything that could be properly called humor. The absence of the latter is noteworthy, considering the strength of the Hellenistic precedent and the amount of humor that emerged in the art – even the religious art of the West in the course of the Middle Ages, at least by way of byplay" (Kitzinger 1963: 99).



A diferencia de la misma escena en el mosaico de Sheikh Zuweid, que ya comentamos, en Mádaba la figura del personaje principal ha desaparecido por completo, y sólo la inscripción de su nombre «Hipólito» aparece a la derecha, junto a la de su sirviente. Fedra, por su parte, no ha sido representada aquí sola y sentada, sino acompañada y animada por dos sirvientas y junto al auxiliar de los cazadores que lleva el halcón en su mano. La fragmentaria inscripción que se ve debajo de esta mano indica la desaparecido figura de la anciana que llevó la carta a Hipólito.

Efectivamente, en en tal caso, la escena de Afrodita castigando a un Erote podría ser una referencia (si bien de carácter humorístico)<sup>50</sup> a la acción punitiva de los jueces, mientras que la decepción de Fedra por el rechazo de Hipólito (que tuvo tan trágicas consecuencias como la falsa acusación de Fedra conta él, que le acarreó el injusto castigo de muerte) podría recordarles a los jueces lo difícil y delicado de sus funciones en el reconocimiento del verdadero culpable. Leído de esta manera, el mosaico de Hipólito podría ser portador de un mensaje más bien práctico y moral que puramente filosófico, como otros podrían interpretar. Por otra parte está el hecho de que, según la leyenda, fue la misma Afrodita la que había provocado el desenfrenado amor de Fedra por Hipólito, su hijastro, como para castigarle del desdén que éste había manifestado por la diosa. Bajo esta perspectiva, la actitud punitiva de Afrodita en la escena superior estaría directamente relacionada con el drama representado en el panel inferior.

Pero hay muchos otros detalles que no debemos pasar por alto, sobre todo en el panel de Afrodita, donde el papel principal dela escena parecen jugarlo precisamente los amorcillos. Una se escapa, otro se sube a un árbol, otro busca indebidamente la miel, y un cuarto recibe ya su castigo. ¿No se nos está describiendo las mil y una travesuras y desasosiegos causados por la locura del amor? De los dos Erotes restantes, uno parece estar atento a lo que su madre quiere mandarle, mientras que el otro se interesa por el pie de Afrodita, que le estará todavía sangrando por el rasguño sufrido. Sería por la sangre de esta pequeña herida en el tobillo que la rosa que vemos en la mano de la diosa se volvió roja, según interpreta Buschhausen en su comentario (Buschhausen 1986: 146)<sup>51</sup>. También debemos tener en cuenta la cantidad de joyas que lleva la diosa, y en particular la larga cadena que le cuelga sobre el pecho, que algun Padre de la Iglesia interpretaría como muy

<sup>50</sup> El detalle de la sandalia en la mano de Afrodita amenazando a un Erote es tradicional, pues lo encontramos ya en los vasos griegos (LIMC, II, 1252-1255) y luego en estatuas helenísticas y romanas (LIMC, II, 514-517).

<sup>51</sup> El mismo comentarista sostiene que la rosa en la mano de la diosa podría ser una referencia a la fiesta de las rosas celebrada en honor de Afrodita en la no lejana ciudad de Gaza (Buschhausen, 1986: 146). Sabemos, en efecto, que aquella fiesta, llamada en griego *rodismós*, se celebraba en Gaza todavía en el siglo VI d.C., según atestiguan Juan de Gaza en su *Anacreóntica* y Coricio de Gaza en su *Diálogo* (Cottas 1931: 32-33). Las flores en general y la rosa en particular, fueron atributos de Afrodita y de los Erotes (*Anacreóntica*, Frag. 35 y 44; Pausanias, 5, 13, 7; 6, 24, 6-7, etc.). Para muy tempranas representaciones de la diosa con una flor en la mano, a veces una rosa, véase LIMC, II, Aphrodite, 220ss.

apropiada a Afrodita en su adúltero amor por Adonis<sup>52</sup>. Estos detalles dan como más realce al panel de Afrodita del que se da al de Hipólito. Buschhausen (1986: 145) ha querido ver en este mosaico una intención de contraposición entre el mundo de la divinidad (panel superior) y el mundo de los humanos (panel inferior). Por mi parte, yo añadiría que es la escena de Afrodita con sus amorcillos la que da sentido a la representación del mito de Fedra e Hipólito. Tampoco hay que olvidar que, en el presente contexto geográfico, la inesperada aparición del tema mitológico de Afrodita podría atestiguar la sobrevivencia popular de la antigua veneración nabatea de la diosa El 'Uzza, cuyo culto le había precedido en aquella región, y cuyo recuerdo iconográfico se perpetuaría hasta la entrada de los musulmanes (Zayadine 1986: 424)<sup>53</sup>. Pero la arqueología parece desmentir que en aquel mismo lugar, que luego fue transformado en iglesia dedicada a María, hubiera existido antes un lugar de culto a la diosa nabatea del amor, como se ha sugerido (Buschhausen 1986: 144). En todo caso, es bien posible que la construcción de la iglesia sobre el mosaico de tema mitológico hubiera sido intencionada. Ni Afrodita y Adonis con las Gracias y los Eroles, ni Fedra e Hipólito con todos sus acompañantes podían continuar siendo tolerados tan abiertamente por las autoridades religiosas y civiles en una ciudad como Mádaba, en la que el culto cristiano era el único ejercido oficialmente desde hacía siglos.

<sup>52</sup> La larga cadena de perlas, que ya fue mencionada por Homero (Iliada, 14, 21ss), es comentada por Clemente de Alejandría con estas palabras: «Tal vez se trate de las mismas cadenas que la fábula poética dice que fueron echadas alrededor de Afrodita cuando estaba comiendo adúltero, como aludiendo a que los adornos no son más que el distintivo del adulterio. Puesto que Homero los llamó también cadenas doradas. Pero las mujeres modernas no se avergüenzan de llevar los distintivos más llamativos del Malo (el demonio). Puesto que, del mismo modo que la serpiente engañó a Eva, también así los adornos de oro han llevado locamente a otras mujeres a prácticas viciosas, usando la forma de serpiente como anzuelo y fabricando lampreas y serpientes como ornamento. Es por eso que el poeta cómico Nicostrato dice: 'Cadenas, collares, anillos, brazaletes, serpientes, tobilletes y pendientes' (Clemente de Alejandría, Paedagogos, II, 13).

<sup>53</sup> Por otra parte, la popularidad del culto de Afrodita había sido general en toda la región palestina, atestiguado como está en época romana tardía, tanto por la literatura como por la arqueología, en lugares como Elia Capitolina (Jerusalén), Cesarea Marítima, Ascalón, Gaza, Escitópolis, Monte Carmelo, Hammat Gader, Petra, etc., a veces sustituyendo los cultos anteriores de la diosa cananea del amor Astarté, o de la nabatea El 'Uzza en las provincias del sur y de Transjordania. Cirilo de Jerusalén enumera entre las atribuciones divinas dadas por los paganos a muchos elementos de la naturaleza la de la constelación estelar que les parecía tener la forma de una mujer desnuda y que llamaban Afrodita (Catequesis Mistagógicas, IV, 6). Más conocida es la historia que ya recordamos anteriormente de Rabán Gamaliel, que frecuentaba el baño público de Aco (Tolemaida) a pesar de que se llamase el Baño de Afrodita y se hubiera erigido en él una estatua desnuda de la diosa (Mishná, Avodá Zará, 3, 4) (Figueras 2000a: 292, nota 40). Por lo demás, la persistencia del motivo de Afrodita en el arte de la época bizantina es también evidente en otras partes del imperio, como en algunos tejidos coptos y en miniaturas (véanse referencias en Zayadine 1986: 424). Mientras para ciertos comentaristas es evidente que aquellas figuras mitológicas eran utilizadas como simbolizando los dogmas cristianos (p.e. el mito de Leda y el cisne simbolizaría la concepción virginal de Jesús para los coptos, según Balty 1988: 26, citando a J. Lauzière, 1936, "Le mythe de Leda dans l'art copte", Bull. Assoc. Amis de l'art copte, 2: 38-46), para otros su uso significa más bien que «el conocimiento intelectual de la tradición clásica era tenido como una ventaja en la educación de una persona en la época romana tardía y bizantina antigua» (M.A. Hanfmann, 1946, en Speculum 21: 255-258, revisión de P. Friedländer, 1945, Documents of Dying Paganism, Textiles of Late Antiquity in Washington, New York and Leningrad, Berkeley y Los Angeles).

## 10. Procesión dionisiaca de Erez (Fig. 14)



Figura 14. Restos de procesión dionisiaca, Erez (Rahmani, 1975, pl. 3).

A distinción de la procesión dionisiaca de Sheikh Zuweid que ya comentamos (Fig. 8), y al igual que en el mosaico de Aquiles que también vimos (Fig. 6), muy poco queda en el fragmento de mosaico recuperado en el kibutz Erez, junto a la franja de Gaza (Fig. 14). En él vemos una pareja de tigres que se dejan llevar atados por un guía, mientras un cachorro mama de la hembra desde el suelo. El guía va vestido con pantalones ajustados y traje corto con mangas largas a modo frigio, lleva sobre sus hombros un manto que se ve levantado por el viento, y va tocado con gorro frigio. Por delante del guía se pueden distinguir las patas de otros dos cuadrúpedos, probablemente una cabra y un macho cabrío, mientras que al par de tigres seguía un elefante, del que se distinguen la cabeza y el tronco. Junto con restos de la copa de dos árboles, esto es todo lo que queda de la procesión de retorno triunfal de Dionisos, pues es ciertamente en este conocido tema que se inspiró el mosaísta, según estudió L.Y. Rahmani en su publicación del mosaico (Rahmani 1975).

La introducción del culto de Dionisos en la antigua Palestina está bien documentado ya desde la época helenística, cuando fue impuesto en el propio templo judío de Jerusalén por orden de Antíoco Epifanes (II Macabeos 6:7). Una tradición local hacía de la ciudad de Escitópolis la patria de Nysa, la niñera de Dionisos, por lo que aquella ciudad llegó a llamarse Nysa Scythopolis, según atestiguan algunas de sus monedas (Meshorer 1975). Su conocido culto local (Flusser 1976: 1084; Turnheim – Ovadiah 1994) ha sido recientemente documentado arqueológicamente con varias estatuas, bustos, y un altar erigido en su honor, en cuya inscripción se menciona a Dioni-

sos como «el fundador»<sup>54</sup>. No sabemos cual fuera la función de la sala pavimentada con nuestro mosaico dionisiaco. Lo más probable es que formase parte de una villa particular, según la opinión de A. Druks, quien lo excavó en 1967. Una moneda de Justino II (567-568) encontrada sobre el mosaico (Rahmani 1975: 21) nos acerca a la probable fecha del abandono del lugar. El tema dionisiaco en los triclinios de casas particulares nos es bien conocido en Oriente. Ya comentamos el de Sheikh Zuweid, de época bizantina, y mencionamos del de Séforis, del s. III, en cuyo emblema está la competición de la bebida entre Dionisos y Heracles, rodeado de paneles más pequeños con las principales escenas del círculo dionisiaco (Meyers - Netzer - Meyers 1990: pls. 22 B, 23 A-B; Weiss - Netzer 1994: 32-37).<sup>55</sup>

### Apéndice: «Obra de Alejandro» en Kissufim (Fig. 15)



Figura 15. «Obra de Alejandro», iglesia de Kissufim (Talgam, 1998, p. 81).

<sup>54</sup> Véanse las publicaciones de Tsafirir – Foerster – Mazor 1990: figs. en pp. 22 y 29; Foerster – Tsafirir 1990: 33, fig. 36; 35, fig. 38; Tsafirir 1996. Tampoco podían faltar testimonios de la devoción a Dionisos en la romana Cesarea, entre los que se conoce un busto en mármol (Holum - Bull 1988: 17, fig. 16), una gema grabada con la figura del dios con Tyche o una ménada (Amorai-Stark 1999: 107, fig. 14), y fragmentos de sarcófago con escenas dionisiacas (Gerscht 1999: 16, fig. 2; 30, fig. 25).

<sup>55</sup> El mismo tema de la competición se encuentra en los mosaicos de Antioquia (Levi 1947, II: XXX, a-b; Balty 1981: pls. VII, XIV; Dunbabin 1993: 121, fig. 4). En Gerasa tenemos también una procesión dionisiaca en el mosaico de la Casa de las Musas y Poetas (Piccirillo 1993: 282-283, figs. 516-517, 522), mientras que otras escenas dionisiacas, entre ellas el lavamiento del dios recién nacido, se encuentran igualmente en la llamada Casa de Aion, en Nueva Pafos (Chipre), escenas que han querido interpretarse en sentido simbólico (Balty 1988).

Aunque nos salgamos del tema general de este último artículo, dedicado a los motivos mitológicos bizantinos no precisamente cristianos ni judíos, me parecería injusto no mencionar siquiera la curiosa escena con inscripción que decora, con muchas otras, el pavimento de la iglesia monástica descubierta en los terrenos del kibutz Kissufim, cerca de la franja de Gaza, en el suroeste de Israel. Por otras inscripciones que aparecen en el mismo mosaico sabemos que éste fue ejecutado en el año 578. He dejado para el final la escena en cuestión porque la interpretación de la inscripción es muy discutible, y puede que no corresponda a nuestro tema general. Inmediatamente encima de la escena de un cazador a caballo en el acto de atacar con su lanza una pantera, se lee en grandes caracteres griegos ΕΡΓΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ (Cohen 1977), esto es, «Obra de Alejandro». El sentido de estas dos palabras es ambiguo. Unos creen que se trata de «la firma» del artista que ha compuesto el entero mosaico, que se llamaría Alejandro. La inscripción no tendría una relación particular con la escena de caza que parece acompañar, sino que se referiría a todo el mosaico del pavimento, la mayor parte del cual, por lo demás, no se ha conservado. Por lo contrario, otros opinan que la inscripción no se refiere a todo el pavimento sino a la escena particular del cazador atacando la fiera o a las diversas escenas de caza que aparecen en la misma ala norte de la iglesia. Si así fuera, ¿quién sería el personaje en cuestión sino Alejandro Magno, y cuál sería su «obra» sino la gran gesta realizada por él al civilizar el mundo «bárbaro», esto es, llevando a las regiones orientales la elevada cultura helénica y uniéndolas en paz bajo su cetro? Hay argumentos para sostener una u otra de las opiniones, pero creo que tiene razón Rudolph Cohen, quien excavó el mosaico y fue el primero en publicarlo<sup>56</sup>, cuando se opone a que se trate de la firma del mosaísta, por el simple hecho de que no era costumbre de los mosaístas bizantinos escribir sus nombres en medio de las escenas que reproducían sino que lo hacían siempre en inscripciones separadas. De hecho, acostumbraban a ser muy parcos en mencionar sus propios nombres, y si lo hacían era colocándose al final de la lista de los donantes, pidiendo a Dios la gracia también para sí mismos. Por otra parte, tampoco es obvio que se trate de Alejandro Magno, quien ya en aquella época había pasado a ser un personaje de legendaria virtud incluso entre los cristianos<sup>57</sup>, y cuya fama fue siempre creciendo durante la Edad Media. Si así tuviésemos que interpretar la inscripción, podríamos sostener lógicamente que todas las demás escenas de caza del mismo mosaico y tal vez de muchos otros deben o pueden interpretarse en sentido alegórico no precisamente religioso, lo que en nada corresponde a lo poco que sobre estos temas hemos conseguido aprender de los Padres de la Iglesia y de la mentalidad cristiana de la época. Se trata pues de un caso difícil, y los comentadores no se ha puesto de acuerdo. Yo creo, sin embargo, que se puede encontrar una «via media» para resolver el problema. Se trataría ciertamente de un caso aislado, en el que el mosaísta sí habría

<sup>56</sup> Cohen 1977; 1978; NEAEHL 876-878.

<sup>57</sup> Clemente de Alejandría, Stromata, I, 24; Sozómenos, Historia Eclesiástica, Prólogo; etc.

querido referirse a Alejandro Magno y a su obra civilizadora. Esta, sin embargo, puede ser vista como simbolizando la obra más general y más espiritual del propio Cristo, el redentor y salvador de la humanidad, y con ella de toda la naturaleza. Realizó esta su obra superando y venciendo las fuerzas del mal. Tal vez podríamos parangonar este caso singular con el uso que otros mosaístas, por la misma época, hacían de la figura de Orfeo, el gran pacificador, como vimos en el artículo anterior (Figueras 2004: 44-56). Del mismo modo que la pacificación de las fuerzas de la naturaleza salvaje realizada por el mítico Orfeo era tomada como alegoría de la obra redentora de Cristo, también la obra de Alejandro sojuzgando a los pueblos bárbaros podía ser tomada como alegoría de la victoria de Cristo contra las fuerzas del mal, representadas por los animales salvajes. Considerada bajo esta perspectiva, la aparición de Alejandro Magno en el mosaico de una iglesia bizantina no tendría que sorprendernos en demasía.

## CONCLUSIONES GENERALES

Terminado el recorrido por las diversas manifestaciones del fenómeno de la aparición de motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente, creo poder resumir en cinco puntos principales los resultados de ese esfuerzo por dar una adecuada interpretación a todos aquellos que he podido recoger de las publicaciones.

1. La principal diferencia entre los motivos paganos que decoran los pavimentos de los lugares de culto cristianos y judíos es la rueda del zodiaco, que sólo aparece en las sinagogas. La primera intención en el uso de este motivo, que incluye la representación de la imagen del sol como principio divino en el que se centra el universo entero, es de proyectar en el suelo lo que debería verse obviamente representado en la bóveda de la sala, si la tuviera. El zodiaco podía ser interpretado de varias formas, tanto por los dirigentes como por los participantes en la asamblea cúllica, pero estoy convencido de que era sobre todo su carácter evocativo lo que contaba, y que no debe buscarse una sola interpretación. El objeto de tal evocación podía ser múltiple, como las doce tribus de Israel, las familias sacerdotales que antaño ejercían su servicio en el Templo según un orden prescrito, el culto divino que se había ejercido en el Templo que ya no existía y el culto en el Templo ideal que existía sólo en la mente de Dios, la divina Presencia o Shjiná que llenaba la casa de Dios y todo el pueblo de Israel, y la omnipotencia de Dios que había creado el universo entero y que continuaba manteniéndolo según un orden inalterable y eterno en el tiempo y en el espacio. Aunque no todos los rabinos fueran tolerantes con tal medio evocativo de ideas y conceptos religiosos, aquellas representaciones del dios Helios, de las doce constelaciones y de las cuatro estaciones, invención de un mundo pagano que les era ajeno religiosamente, les debían resultar cómodas a la mayoría para expresar de un

modo figurativo, estéticamente atractivo y simbólicamente impreciso, la vida cáltica del judío creyente.

2. El adorno del pavimento de las iglesias con mosaico figurativo tenía que adaptarse a las exigencias, tanto de la autoridad civil (que había prohibido el uso de imágenes y símbolos religiosos en los pavimentos) como del simbolismo del edificio cáltico cristiano en general. Si la tradición había consagrado la parte superior interna (ábside y bóveda) como evocando un lugar imaginario en el que reside únicamente Dios con sus ángeles y santos, la parte inferior de la sala de culto representaba el mundo del hombre y de los animales, la naturaleza que espera la redención, prometeda pero todavía no alcanzada. Había lugar para representar todo lo que rodea la vida del hombre, y es así que encontramos figuras humanas, a veces personajes con su nombre propio, algunos eclesiásticos, otros no, y una multitud de gente anónima e imaginaria ejerciendo o no sus tareas cotidianas, sobre todo agrícolas. Rodeando a los personajes abundan también los animales, y hay mosaicos repletos sólo de ellos, a menudo apareciendo dentro de medallones formados por los sarmientos de una grande y fructífera vid estilizada, símbolo dionisiaco de la abundancia de vida en este mundo, pero que expresaba también la esperanza de plenitud de vida feliz e inmortal en el venidero.
3. Es en este mundo terreno donde a veces aparecen temas que han sido obviamente tomados de la antigua mitología. Las tradicionales personificaciones de la tierra, el mar, el océano, las cuatro estaciones, vienen a adornar también este mundo del hombre, y con ellas aparecen ocasionalmente animales míticos, como el grifón y el ave fénix, junto con otros que tenían ya un significado simbólico entre los paganos, como el pavo real. Es arriesgado tomar posiciones claras sobre el significado específico que debe o no atribuirse a estas reminiscencias de la mentalidad y la imaginación paganas. Además de poner mucha atención a posibles alusiones en las pocas inscripciones que acompañan los motivos, aquí hemos buscado para cada caso el uso que de tales motivos habían hecho ciertos Padres de la Iglesia de aquella misma época, los cuales, imbuidos como estaban de la cultura pagana, sabían aprovechar muchos de los temas mitológicos para ilustrar verdades de la doctrina cristiana. Los casos en que no se pueden aducir textos patrísticos pertinentes dan ocasión a la elucubración personal. Esta, sin embargo, debe ejercerse sólo con gran cautela, para no caer en interpretaciones que podrían ser adecuadas sólo en otros contextos de lugar y tiempo.
4. Además de las personificaciones de los elementos naturales, muchos de los cuales habían sido elevados a la dignidad de dioses entre los paganos hasta darles culto, tenemos el caso del mítico poeta Orfeo, que en nuestra opinión debe ser interpretado como simbolizando la acción pacificadora de Cristo. Con parecida intención representaron los judíos al rey David con atributos de Orfeo en el mosaico de una sinagoga. Los cristia-

nos representaron a Adán entre los animales en postura semejante. En otro mosaico judío, Ulises atado al mástil supera el escollo de la tentación y los peligros de la vida, motivo que ya había sido empleado por los cristianos como simbolizando a Cristo en la cruz. Evidentemente, judíos y cristianos aprovechaban, usándolos alegóricamente, ciertos motivos tradicionales a pesar de su origen pagano. Por otra parte, parece que las figuras de Moisés y Elías en el mosaico de la Transfiguración en el ábside de la iglesia del Sinaí, fueron inspiradas por la representación tradicional clásica de los filósofos paganos.

5. En cuanto a los temas netamente paganos en mosaicos no precisamente judíos o cristianos pero sí ejecutados durante la época bizantina, cuando ya la religión cristiana se había impuesto en todas las esferas de la sociedad, es evidente que reflejan una voluntad general, entre las personas educadas, de no renunciar a la cultura clásica tradicional. No era cuestión de reavivar la religión pagana sino de continuar el uso alegórico y evocativo, educativo al fin y al cabo, de ciertas historietas mitológicas que ya desde hacía varios siglos se habían transformado en fábulas morales, al igual que figuras de persona se habían usado como representando ciertas ideas filosóficas y ciertas virtudes morales. Por otra parte, la sustitución de la Sala de Hipólito en Mádaba por una iglesia dedicada a la Virgen María nos lleva a suponer que ni las autoridades eclesiásticas ni las civiles tolerarían fácilmente aquel uso de escenas paganas en la decoración de salas públicas.

Recordemos, para terminar, que el estudio de los mosaicos es sólo una parte del material artístico que nos han legado los bizantinos, y que sólo acompañándolo del estudio de todas las demostraciones artísticas del tiempo, y principalmente de la literatura, se puede obtener una visión más auténtica y precisa del uso de los motivos paganos por parte de cristianos y judíos de aquella época en las provincias de Oriente.

## BIBLIOGRAFÍA

- S. AMORAI-STARK, (1999), «Gems, Cameos and Seals», en Gerscht, ed., 1999: 87-102 (en hebreo).  
 M. AVI-YONAH, (1974), «Two Sarcophagi from Ashkelon», *Qadmoniot*, 7: 106-110 (en hebreo).  
 M. AVI-YONAH, (1981), *Art in Ancient Palestine* (Collected and prepared for publication by Hanna Katzenstein and Yoram Tsafrir), Jerusalem.  
 J. BALTÝ, (1977), *Mosaïques de Syrie*, Bruxelles.  
 J. BALTÝ, (1981), «La mosaïque antique au Proche-Orient, I. Des Origines a la Tetrarchie», en ANRW, II, 12, Berlin-New York: 347-429.  
 J. BALTÝ, (1986), «Iconographie classique et identités regionales: les mosaïques romaines de Syrie», en Kahil et al. 1986 : 395-496.  
 J. BALTÝ, (1988), «Iconographie et réaction païenne», in *Mélanges P. Levêque*. 1. Religion, Paris: 17-32.  
 J. BALTÝ, (1995), *Mosaïques antiques du Proche Orient*, Paris.  
 J. Y J. CH. BALTÝ, (1983), «Apamée», *Le Monde de la Bible*, 28: 12-14.  
 H. BUSCHHAUSEN, ED., (1986), *Byzantinische Mosaiken aus Jordanien*, Wien.



- M. CHÉHAB, (1975), «Mosaïques inédites du Liban», in *La Mosaïque Gréco-romaine I*, Paris.
- J. CLÉDAT, (1915), «Fouilles à Cheikh Zouède», *Ann. du Serv. des Antiquités de l'Égypte*, 15: 15-48;
- R. COHEN, (1977), «Byzantine Church and Mosaic Pavement in Kissufim», *Qadmoniot*, 12 (45): 19-24 (en hebreo).
- C. DAUPHIN, (1976), «Recent Discoveries of Churches in Turkey and the Levant», *Qadmoniot*, 9 (33): 26-31 (en hebreo).
- C. M. DAUPHIN, (1979), «A Roman Mosaic Pavement from Nablus», *Israel Exploration Journal*, 29: 9-33.
- W. DORIGO, (1966), *Late Roman Painting*, Milan.
- K.M.D. DUNBABIN, (1993), «Wine and Water at the Roman convivium», *Journal of Roman Archaeology* 6: 116-141.
- C. DURLIÈRE, (1968), *La mosaïque des Amazons (Fouilles d'Apamée de Syrie. Miscellanea, 1)*, Bruxelles.
- I. EL DAR – I. BAUMGARTEN, (1982), «Tel Malhata», *Excavations and Surveys in Israel*, 1: 67-69.
- I. EL DAR – I. BAUMGARTEN, (1993), «Tel Malhata», *NEAEHL*: 936-937.
- Z.T. FIEMA, (1993), «Jordanie: une église byzantine à Pétra», *Le Monde de la Bible*, 83: 45.
- P. FIGUERAS, (2000), *From Gaza to Pelusium: Materials for the Historical Geography of North Sinai and Southwestern Palestine (332 BCE - 640 CE)*, Beer-Sheva.
- P. FIGUERAS, (2000a), «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (I)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 13: 261-296.
- P. FIGUERAS, (2004), «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (IV)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 15: 43-85.
- D. FLUSSER, (1976), «Paganism in Palestine», en S.Safrai – M. Stern, eds., 1976, *The Jewish People in the First Century*, vol. II, Assen – Amsterdam: 1065-1100.
- G. FOERSTER - Y. TSAFRIR ET AL., (1987-1988), «The Bet Shean Project», *Excavations and Surveys in Israel*, 6: 7-45.
- G. FOERSTER – Y. TSAFRIR, (1990), «Un centre urbain raffiné», *Le Monde de la Bible*, 66: 29-36.
- R. GERSCHT, (1999), «Sculpture», en R. Gerscht, ed., *The Sdot-Yam Museum Book of the Antiquities of Caesarea Maritima*, Tel Aviv.
- B. GOLDMAN, 1966, *The Sacred Portal. A Primary Symbol in Ancient Judaic Art*, Detroit.
- J. GUIYON, (1999), «La catacombe de la via Latina: entre la Bible et la mythologie», *Le Monde de la Bible*, 118: 32-35, fig. in p. 35.
- G.M.A. HANFMANN, (1980), «The Continuity of Classical Art», en Weitzmann, 1980: 75-99.
- K.G. HOLUM – R.J. BULL, (1988), «Césarée Maritime – la cité du roi Hérode», *Le Monde de la Bible*, 56: 15-22.
- J. HUSKINSON, (1974), «Some Pagan Mythological Figures and their Significance in Early Christian Art», *Papers of the British School at Rome*, 42: 68-97.
- L. KAHIL, C. AUGÉ, P. LINANT DE BELLEFONDS, (1986), eds., *Iconographie classique et identités régionales*, Paris 26 et 27 mai 1983, Athens-Paris.
- E. KITZINGER, (1963), «The Hellenistic Heritage in Byzantine Art», *Dumbarton Oaks Papers*, 17: 95-116.
- M. KOCHAVI, ED., (1972), *Judea, Samaria and the Golan – Archaeological Survey of Israel*, Jerusalem.
- D. LEVI, (1947), *Antioch Mosaic Pavements*, vols. I-II, Princeton.
- LIMC = *Lexicum Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich und München, 1992.
- G. LÓPEZ MONTEAGUDO, (1997), «Personificaciones alegóricas en mosaicos del Oriente y de Hispania: La representación de conceptos abstractos», en «La tradición en la Antigüedad Tardía», *Antigüedad y Cristianismo*, 14: 335-361.
- G. MAZOR – R. BAR-NATHAN, (1990), «Le quartier du théâtre», *Le Monde de la Bible*, 66: 22-28.
- Y. MESHORER, (1975), «An Anonymous Coin of Nysa-Scythopolis», *Israel Exploration Journal*, 25: 142-143.
- NEAEHL = *New Encyclopedia of Archaeological Excavations in the Holy Land*, Jerusalem, 1993.
- E. NETZER - Z. WEISS, (1993), «Sephoris (Sipori), 1991-1992», *Israel Exploration Journal*, 43: 190-196.
- E.NETZER - Z. WEISS, (1997), «Excavations at Sephoris», *Qadmoniot*, 30 (113): 2-21 (en hebreo).
- R. AND A. OVADIAH, (1987), *Hellenistic, Roman and Early Byzantine Mosaic Pavements in Israel*, Rome.
- A. OVADIAH - S. MOCHNIK - C. GOMEZ SILVA, (1991), «A New Look at the Mosaic Floor from Sheikh Zuweid in the Ismailiya Museum», *Qadmoniot*, 24 (95-96): 122-126 (en hebreo).

- A. OVADIAH - C. GOMEZ DE SILVA - S. MUCZNIK, (1991), «The Mosaic Pavement of Sheikh Zouède in Northern Sinai», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 18 (Tesseræ – Festschrift für Josef Engemann): 181-191, pls. 22-27.
- M. PICCIRILLO, (1989), *Chiese e mosaici di Madaba, Jerusalem*.
- M. PICCIRILLO, (1993), *The Mosaics of Jordan, Amman*.
- L.Y. RAHMANI, (1975), «Erez Mosaic Pavement», *Israel Exploration Journal*, 25: 21-24, pls. 3-4.
- A. SPIJKERMAN, (1978), *The Coins of the Decapolis and Provincia Arabia*, ed. M. Piccirillo, Jerusalem.
- R. TALGAM, (1998), «Mosaics in Israel in the Light of Recent Discoveries», *Qadmoniot*, 31 (116): 74-89 (en hebreo).
- Y. TSAFRIR, (1996), «Decorated Altar Dedicated to Dionysos, the 'Founder', from Beth-Shean (Nysa-Scythopolis)», *Eretz Israel*, 25: 336-350 (en hebreo).
- Y. TSAFRIR - G. FOERSTER – G. MAZOR, (1990), «Glorious Beth-Shean», *Biblical Archaeology Review*, 16: 16-31.
- Y. TSAFRIR – G. FOERSTER, (1994), «The Hebrew University Excavations at Beth-Shean, 1980-1994», *Qadmoniot*, 27 [107-108]: 93-116 (en hebreo).
- Y. TURNHEIM - A. OVADIAH, (1994), «Dionysos in Beth Shean», *Rivista di Archeologia*, 18: 105-114, figs. 1-14 (=Cathedra, 71 [1994], pp. 21-34 [en hebreo]).
- Z. WEISS – E. NETZER, (1994), *Tsippori, Jerusalem* (en hebreo).
- Z. WEISS – E. NETZER, (1997), «The Hebrew University Excavations at Sepphoris», *Qadmoniot*, 30 [113]: 2-21 (en hebreo).
- Z. WEISS – TALGAM, (1980), «The Dionysiac Mosaic Floor of Sepphoris», en *VI Coloquio internacional sobre sobre mosaico antiguo*, Palencia – Mérida: 231-237.
- K. WEITZMANN, (1960), «The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography», *Dumbarton Oaks Papers*, 14: 43-68.
- K. WEITZMANN, ED., (1980), *Age of Spirituality*, Princeton.
- F. ZAYADINE, (1986), «Peintures murales et mosaïques à sujets mythologiques en Jordanie», en Kahil et al. : 407-432.