

PERSONIFICACIONES ALEGÓRICAS EN MOSAICOS DEL ORIENTE Y DE HISPANIA: LA REPRESENTACIÓN DE CONCEPTOS ABSTRACTOS

GUADALUPE LÓPEZ MONTEAGUDO

RESUMEN

En el mundo antiguo encontramos innumerables tipos de ideas abstractas con imágenes alegóricas relacionadas con el poder político o el culto. En este trabajo se estudian aquellas alegorías que tienen que ver con conceptos filosóficos.

Palabras clave: Personificación alegórica, mosaico, mundo clásico, poder político, culto, concepción filosófica.

ABSTRACT

In the Ancient World art we find countless types of abstract ideas in the shape of allegorical images related to political power or religious rites. This study focuses on allegories which deal with philosophical concepts.

Key words: Allegorical personification, mosaics, Classical Antiquity, political power, religious rites, philosophical concepts.

El mundo clásico fue muy proclive a representar todo tipo de ideas abstractas con imágenes alegóricas, en especial las virtudes que tenían relación con el poder político y que fueron objeto

Fecha de recepción: diciembre 1993.

Centro de Estudios Históricos Duque de Medinaceli, 6. 28014 Madrid.

de culto. Pero al lado de estas alegorías, benefactoras para la humanidad y alabadas o celebradas por los escritores antiguos, como Cicerón (*de natura deorum* 2. 60-2), existe un gran número de representaciones alegóricas de ideas abstractas, no todas deificadas, relacionadas unas con el cosmos (estaciones, Aion, Annus, Chronos, Aeternitas, etc.) o con elementos y lugares geográficos (Caelus, Mons, Gé, Thalassa, etc.), y otras con la cultura, como las Musas, que han sido ya objeto de numerosos estudios.

En este trabajo se van a tratar solamente las alegorías relacionadas con ideas o conceptos filosóficos, como la sabiduría, filosofía, belleza, bienestar, felicidad, magnanimidad, juicio, gracia, justicia, etc., si bien algunas de ellas también fueron deificadas por sus valores en relación con la ideología política.

J. Duchemin señala que ya en la *Theogonia* de Hesiodo hay dos grandes categorías de personificaciones, una totalmente intelectual, resultado de una simple operación del espíritu, que es la de las ideas abstractas o más exactamente de las abstracciones personificadas, y otra constituida por las personificaciones de los elementos, ligada a las religiones primitivas o arcaicas. En la primera se encuadraría Mnemosyne (la Memoria), esposa de Zeus y madre de las Musas, mientras que en la segunda entrarían Ouranos (el Cielo) y Gaia (la Tierra). A veces es difícil distinguir entre las dos categorías porque ambas aparecen mezcladas, solapadas o imbricadas a través de las diversas genealogías, pero *a priori* podría pensarse que las primeras son fruto del espíritu del poeta y que no son divinidades más que en apariencia literaria¹.

En el mundo griego las figuras alegóricas personificaciones de las cualidades del alma humana, de las virtudes y de los vicios, fueron utilizadas desde fecha temprana no sólo en las enseñanzas literarias y filosóficas, sino que también entraron muy pronto a formar parte del repertorio artístico y de la mitología². Sin embargo, aunque los griegos hicieron un uso abundante de las alegorías en relación con el carácter de los dioses y de los héroes, parece ser que no diferenciaban en las figuras del mito entre lo que era su íntima esencia y las personificaciones, es decir, entre concepto y persona³.

Según H. Sichtermann, el progreso hacia la abstracción se documenta en el arte y en la poesía griegas ya desde el siglo VI a.C. y da como resultado la creación de nuevos personajes míticos a partir de los conceptos. Esta tendencia erudita pasa a los grandes maestros del clasicismo y ya en el helenismo aparecen representaciones de la Iliada y de la Odisea, de la Sabiduría y de otras abstracciones en las concepciones artísticas⁴.

La tradición acumulada a lo largo de siglos fue finalmente absorbida y desarrollada por el arte romano. Para L.R. Lind, las ideas romanas no son conceptos aislados sino que siempre ocurren en un contexto social y adquieren significado del uso que se hace de ellas al ponerlas en un contexto, uno de los más importantes es la religión. El autor se plantea varias cuestiones en relación con los conceptos abstractos: su esencia, su origen, su antigüedad y la diferencia entre

1 DUCHEMIN, J.: «Personifications d'abstractions et d'éléments naturels: Hésiode et l'Orient», en *Mythe et Personification. Actes du Colloque du Grand Palais (Paris 1977)*, Paris 1980, 1 ss.

2 Según señala D. Levi, uno de los primeros documentos en donde se emplean las alegorías dentro del repertorio artístico fue la famosa columna de Apelles, descrita por Luciano (*calumniae non temere credendum*, 2 ss.) en tiempos de Alejandro, cf. LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 127 ss.

3 Cf. SICHTERMANN, H.: «Personificazione», en *EAA* 6, 1965, 77 ss.

4 SICHTERMANN, H.: «Personificazione», en *EAA* 6, 1965, 77 ss.; OVADIAH, A.-GURETZKI, S.: «Personifications in Hellenistic sculpture», en MANGAS, J.-ALVAR, J. (eds.): *Homenaje a José M. Blázquez*, I, Madrid 1993, 115 ss.

abstracciones de naturaleza filosófica, distintas de las personificaciones deificadas que se encuentran establecidas como objetos de culto ya a comienzos del siglo IV a.C., y las creaciones de la imaginación poética más relacionadas con la alegoría. Para Lind los conceptos aparecen en cuatro grandes áreas: el culto, el mito, la poesía y el arte, distinguiendo entre *numina*, «virtudes» y meros conceptos, así como el grado de influencia griega en ellos.

La personificación de los conceptos abstractos pasó a época bizantina con ligeras variantes de contenido pues, como observa D. Levi, en el arte bizantino la abstracción comienza a aparecer cuando las alegorías conservan sus vestimentas clásicas, diferenciándose inmediatamente de las figuras históricas que van ataviadas con los trajes de la época. Para esta autora, la diferencia entre las representaciones alegóricas del mundo antiguo y las derivadas del pensamiento y del arte bizantinos radica en que aquéllas se aproximan más a entidades metafísicas, tienen un carácter más concreto, mientras que estas últimas son siempre más convencionales y abstractas; con el tiempo las personificaciones de conceptos abstractos van perdiendo su personalidad hasta convertirse en símbolos genéricos, de tal forma que, al no diferenciarse unas de otras ni por sus actitudes ni por sus atributos, su identificación sólo es posible con ayuda de las inscripciones que las acompañan⁵.

Al hablar de alegorías no hay que olvidar que en la vida cultural de Grecia y Roma existe un fenómeno común religioso que es la deificación de las ideas abstractas en relación a aquellas virtudes conectadas con la ideología del poder político: Eirene, Themis, Nike, Eukleia y Eunomia, en el mundo griego; Pax, Concordia, Fides, Virtus y Victoria, en Roma. Todas ellas se han representado como alegorías en diversos soportes, especialmente en relieves conmemorativos y sobre todo en monedas por ser el mejor vehículo de la propaganda estatal. El tema ha sido tratado en diversas ocasiones y recientemente por J.R. Fears⁶, y aunque el objeto de nuestro trabajo no son precisamente este tipo de alegorías de carácter político, sin embargo no podemos obviarlas ya que algunas de ellas sí se estudian por su contenido filosófico.

Según L.R. Lind fueron los griegos los primeros que hicieron a las abstracciones objeto de culto, porque desde el comienzo las consideraron como divinidades y solo más tarde se convirtieron en abstracciones⁷. Esta teoría enlaza con la tesis defendida por la antigua escuela de Bonn, según la cual toda personificación ha nacido de una divinidad ya reconocida⁸. Para H.A. Shapiro, nunca podremos estar seguros de qué existió antes, si el concepto abstracto o la divinidad, aunque lo que si es cierto es que cuando ambos aparecen juntos en Homero o más tarde en los poetas arcaicos, la divinidad debe ser tenida como una personificación porque ella (y ocasionalmente él) había asumido la esencia de la abstracción⁹.

Por otra parte, en ocasiones es difícil distinguir una figura alegórica de una verdadera divinidad, ya que en la mayoría de los casos, como dice H.A. Shapiro, las personificaciones están menos claramente individualizadas que las divinidades y otras figuras mitológicas, siendo menos fácilmente reconocibles en base al detalle iconográfico. Piensa este autor que, en ausencia de atributos conocidos como son por ejemplo el caduceo de Hermes o el tridente de

5 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 253 ss.

6 FEARS, J.R.: «The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology», *ANRW* 17.2, 1981, 828 ss.

7 LIND, L.R.: «Roman Religion and ethical Thought: abstraction and Personification», *The Classical Journal* 69.2, 1973-74, 108 ss.

8 Cf. REINHARDT, K.: «Personifikation und Allegorien», *Vermächtnis der Antike*, Göttingen 1960, 8-9.

9 SHAPIRO, H.A.: *Personifications in Greek Art. The representation of abstract concepts. 600-400 B.C.*, Zurich 1993.

Neptuno, la identificación de las personificaciones depende de uno o de dos criterios, que son la presencia del nombre inscrito o la apariencia de la figura dentro de un contexto mitológico conocido¹⁰.

Según L.R. Lind, en el pensamiento romano ocurrió un proceso totalmente inverso, y es que las divinidades al principio eran simples abstracciones y solamente después llegaron a ser dioses¹¹. Varrón (*di civ. D.* 7, 1-4) hace una distinción entre los *dii certi*, que habitan siempre en el cielo, y los *dii incerti*, entre los que se encuentra los héroes divinizados. En el grupo de lo que podrían llamarse *dii abstracti* se localizan las virtudes o cualidades, aunque no los conceptos abstractos filosóficos que no tuvieron relación con el culto, salvo algunas excepciones. A veces, sin embargo, los conceptos se expresan a través de figuras de dioses o de personajes vinculados con los dioses o que alcanzan la apoteosis, como es el caso p.e. de la Harmonía o de la Sabiduría, simbolizada esta última por Ulises, Hércules o Sileno.

Para este autor, fueron los poetas griegos (Hesiodo, Esquilo, Píndaro, Sófocles y Eurípides) quienes elevaron el contenido político de los conceptos transformándolos en entidades de naturaleza incierta. Las escuelas órfica y pitagórica, el presocrático Parménides y también los retóricos desde el siglo V a.C. emplearon las personificaciones de la vieja comedia como alegorías dramáticas, sin conexión con el culto religioso. Por su parte, la poesía helenística hace poco uso de las personificaciones abstractas a pesar de que la filosofía estoica tratara los conceptos temporales (los años, los meses, las estaciones) como formas materializadas (Cic., *de natura deorum* 1, 14.36). En opinión de Lind, parece ser que el origen antropomórfico de las abstracciones se encuentra en la teoría estoica, utilizada por Cicerón y los hombres cultos de su tiempo más como guía filosófica que religiosa para responder a la búsqueda por el hombre de las altas virtudes e ideales. Siguiendo a H.L. Axtell¹², opina que la deificación que en la religión romana sufren las ideas abstractas, durante el siglo III a.C. (Liv. 7,2), hay que vincularla con ciertas necesidades individuales y que el hábito de personificar y deificar una cualidad es inherente al carácter romano y remite a su estadio agrícola¹³.

Según J.R. Fears, en la vida intelectual del tardo helenismo las «virtudes» asumieron un lugar central en la literatura órfica, neoplatónica, gnóstica y hermética, apareciendo como agentes creadores en los grandes esquemas cosmológicos, no como elementos decorativos vacíos de contenido, sino como expresión de la unidad existente entre los dioses, el universo y la sociedad humana, que aparece en la teoría estoica (Cic., *de natura deorum* 2, 78-9, 2, 60, 3, 44-45). Añade este autor que en la historia romana, las «virtudes» como concepciones políticas no eran simples palabras o conceptos abstractos, sino objeto de culto por parte del estado y de los individuos y, por consiguiente, su significado en la vida pública debe entenderse dentro del contexto de la mentalidad del paganismo romano. El culto a las Virtudes se convirtió, de esta forma, en uno de los más fuertes y duraderos legados de la religión romana al mundo de la tarda Antigüedad y de la Edad Media, integrándose en la teología y en la iconografía cristianas¹⁴.

10 SHAPIRO, H.A.: *Personifications in Greek Art. The representation of abstract concepts. 600-400 B.C.*, Zurich 1993.

11 LIND, L.R.: «Roman Religion and ethical Thought: abstraction and Personification», *The Classical Journal* 69.2, 1973-74, 108 ss.

12 AXTELL, H.L.: *The deification of abstract ideas in roman literature and inscriptions*, Chicago 1907.

13 LIND, L.R.: «Roman Religion and ethical Thought: abstraction and Personification», *The Classical Journal* 69.2, 1973-74, 108 ss.

14 FEARS, J.R.: «The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology», *ANRW* 17.2, 1981, 828 ss.

Algunas alegorías de conceptos o de ideas filosóficas, relacionadas en mayor o menor grado con las virtudes, fueron utilizadas por el cristianismo con un sentido eminentemente moralista, de tal forma que en el Oriente, en donde las figuras humanas fueron proscritas por el cristianismo durante un dilatado espacio de tiempo que duró hasta la segunda mitad del siglo V, sin embargo perduraron las personificaciones femeninas como Ktisis o Ananeosis¹⁵. Un buen exponente de esta situación lo constituye el mosaico chipriota de Kourion con la representación de Ktisis, que se data en el siglo V, estando comprobado que en Chipre el mosaico mitológico desaparece en el siglo V, debido seguramente a la fuerte corriente iconoclasta de la iglesia paleocristiana cuyo máximo exponente, Epifanio de Salamina, era ya contrario a la representación de imágenes a finales del siglo IV. De especial favor gozó la personificación de la Sophía en el pensamiento y en el arte bizantinos, al convertirse en símbolo de la sabiduría de Dios. Y es que estas personificaciones abstractas se hicieron muy populares después del gobierno de Constatino y responden a concepciones filosóficas del momento, que encajan muy bien con las ideas cristianas.

Es precisamente en la musivaria romana de Siria, y de forma especial en Antioquía, en donde se encuentra un mayor número de representaciones de ideas abstractas o de alegorías, como consecuencia del fuerte impacto dejado por el helenismo¹⁶. Compositivamente, el uso de un emblema central rodeado de grecas o la yuxtaposición de varios paneles figurados se insertan en el prolongamiento del mosaico helenístico; son composiciones que proceden de la idea heredada de la tradición helenística sobre la preeminencia del panel historiado. Pero no sólo la composición, sino que la mayoría de los temas representados en los mosaicos sirios se encuentran dentro de la tradición clásica, en especial y por lo que a nosotros nos interesa, las representaciones simbólicas o abstractas, las escenas mitológicas o los retratos de sabios y filósofos. Como dice J. Balty, los pavimentos sirios destacan por su carácter fundamentalmente conservador, heredero del mosaico helenístico, inscribiéndose perfectamente en la línea del mosaico greco-romano clásico tanto por los temas como por el estilo, de tal forma que, hasta fines del siglo IV d.C., se puede afirmar que el mosaico romano de Siria permanece más fiel a los modelos que en la propia Grecia¹⁷. La influencia helénica en esta parte del imperio se patentiza también en el gran número de alegorías cuyo nombre comienza por *eu-*: Eukarpia (la fertilidad), Euphrasia (la alegría), Euphrasis (la oratoria?), Euprepeia (el bienestar), Eutekneia (la fecundidad), etc.

Las abstracciones representadas en los mosaicos sirios, y en general del Oriente, están relacionadas con ideas filosóficas y religiosas de comienzos del helenismo y finales de la antigüedad. Ambrosía, Amerinnia, Ananeosis, Apolausis, Athanasía, Bios, Chresis, Dynamis, Eukarpia, Euphrasia, Euprepeia, Eutekneia, Evandria, Ktisis, Megalopsychía, Philosophía, Sophía, Tryphé, son algunas de estas alegorías del pensamiento filosófico o representaciones de ideas abstractas impersonales e inmortales, que perduran al final de la antigüedad, se ponen de moda en la época de la anarquía militar y prevalecen sobre las figuras mitológicas. Al principio

15 BALTY, J.: «Mosaici antichi di Siria e di Giordania», en M. PICCIRILLO, *I Mosaici di Giordania*, Roma 1986, 107 ss.

16 Sobre la influencia del helenismo en el pensamiento y en las artes de Siria, cf. WILL, E.: «La Syrie à l'époque hellénistique et romaine: mille ans de vie intellectuelle et artistique», en *Archéologie et Histoire de la Syrie*, II, Saarbrücken 1989, 569 ss.

17 BALTY, J.: «La mosaïque en Syrie», en *Archéologie et Histoire de la Syrie*, II, Saarbrücken 1989, 503 ss.

aparecen como figuras de cuerpo entero, acompañadas siempre de la inscripción con su nombre, solas o formando parte de una escena mitológica a la que proporcionan un contenido de carácter filosófico. Más tarde se va imponiendo el tipo iconográfico de busto, generalmente femenino, adornado con ricas joyas, que ocupa el centro del mosaico y que va igualmente acompañado del letrado que lo identifica. Por regla general puede afirmarse que estas alegorías son personificaciones tanto de meros conceptos filosóficos como de virtudes; que las concepciones filosóficas a las que responden guardan entre sí una cierta relación; y que casi siempre se hallan en conexión con el lugar en donde aparecen.

En una provincia tan helenizada como Siria en donde, como ya decían Libanio y Meleagro de Gadara, ser heleno era sinónimo de ser civilizado, las representaciones de conceptos abstractos comienzan a desarrollarse en los mosaicos de Shahba Philippopolis, a comienzos del siglo III d.C., y evidentemente guardan relación con las ideas filosóficas de Philippo el Árabe. Su aparición a partir del siglo IV d.C. en las grandes metrópolis de tradición helenística no es de extrañar, si se tiene en cuenta que en Apamea tenía su sede la escuela neoplatónica de Jámblico y que en Antioquía enseñaba el retórico Libanio. Como dice J. Balty, los dueños de estos mosaicos eran gentes refinadas, personajes cultivados, intelectuales apasionados por la filosofía y dependientes de los valores de la *paideia* helénica¹⁸.

En el mosaico procedente de Shahba con la representación de las Tres Gracias, datado en la segunda mitad del siglo III d.C., junto a las personificaciones de las Estaciones, que ocupan los cuatro ángulos del pavimento, aparecen las de Euphrasia, símbolo de la Alegría, colocada entre la Primavera y el Invierno (Fig. 1), y en paralelo entre el Verano y el Otoño, Pannuchis aludiendo a la fiesta nocturna (Fig. 2)¹⁹.

En relación con Euphrasia, por la alegría que supone la posesión de los bienes que lleva el personaje, parece estar un mosaico del siglo IV-V d.C. que, procedente de Sarachanebasi, se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul. La inscripción Euphrasis, alegoría de la Oratoria (?) según J. Balty, acompaña a un personaje masculino que lleva sobre el hombro derecho un cesto lleno de frutos y en la mano izquierda un gallo, no estando nada clara la relación entre la imagen y el letrado²⁰.

En el pavimento que se conserva en el Museo Nacional de Damasco, datado a fines del siglo III o comienzos del IV, se representan tres figuras alegóricas de cuerpo entero acompañadas por sus correspondientes letrados (Fig. 3). En el centro aparece Eutekneia, abstracción de la Fecundidad, como matrona sentada en un trono flanqueada por dos figuras de pie, Dikaiosyné, alegoría de la Justicia, y Philosophía. La aparición de Eutekneia en otro mosaico contemporáneo con la representación del Banquete de Bodas, le da un significado, según J. Balty, en relación con el ideal de los nuevos esposos: que los hijos sean buenos y bellos, gracias a la *paideia* que habrán recibido de las dos figuras alegóricas, Philosophía y Dikaiosyné. Ambos cuadros expresan, según esta autora, un ideal de vida perfectamente pagano, bien patente en la obra del retórico Libanio, maestro de Juan Crisóstomo y amigo del emperador Juliano, atestiguando la fidelidad de una cierta élite de la Siria del siglo IV a los valores del helenismo²¹.

18 BALTY, J.: «La mosaïque en Syrie», en *Archéologie et Histoire de la Syrie*, II, Saarbrücken 1989, 503 ss.

19 BALTY, J.: «La mosaïque antique au Proche-Orient. I. Des origines à la Tétrarchie», *ANRW* II, 12.2, 1981, 410, pl. XLIII,3.

20 BALTY, J.: «Euphrasis», en *LIMC* IV, 1988, 70.

21 BALTY, J.: *Mosaïques de Syrie*, Bruxelles 1977, 38 y 42.

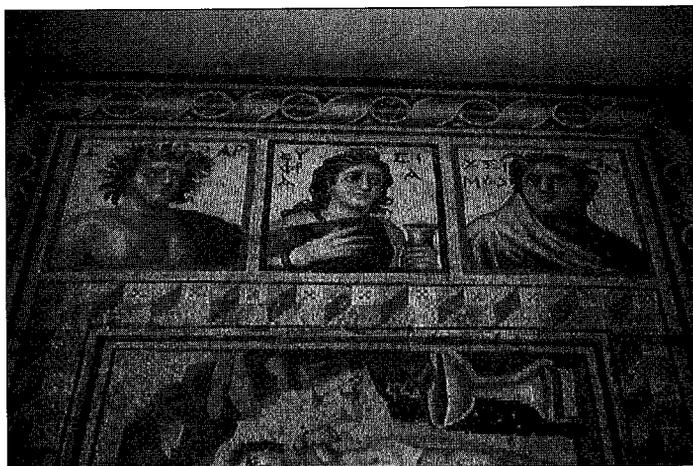


FIGURA 1. *Shahba Philippopolis*. Representación de Euphrasia en el mosaico de las Tres Gracias. Foto G. López Monteagudo.



FIGURA 2. *Shahba Philippopolis*. Representación de Pannuchis en el mosaico de las Tres Gracias. Foto G. López Monteagudo.



FIGURA 3. *Shahba Philippopolis*. Mosaico de Eutekneia, Dikaiosiné y Philosophía. Museo Nacional de Damasco. Foto G. López Monteagudo.

Otras tres alegorías aparecen en el mosaico de las Bodas de Ares y Afrodita, fechado en el segundo cuarto del siglo IV (Fig. 4). Euprepeia (el Bienestar), junto a Charis (la Gracia) y Skope (lugar elevado desde el que se ve todo), proporcionan a la escena mitológica, en opinión de J. Balty, una lectura en relación con las exégesis moralizantes de los escoliastas homéricos: se han escogido estas tres abstracciones en el sentido de garantes de la moralidad²². La personificación de Skope, con el mismo significado de lugar alto, se documenta en otro mosaico procedente también de Shahba y conservado en el Museo de Souweida, aunque de fecha anterior ya que se data a mediados del siglo III d.C., con la representación de Artemis sorprendida en el baño por Acteón²³.

Euprepeia (el Bienestar) se vuelve a encontrar, junto a Eirene (la Paz), en un pavimento muy tardío conservado en el Museo de Antalya (Fig. 5)²⁴. Ambas representaciones, en forma de bustos femeninos dentro de sendos círculos, se aproximan estilísticamente a las figuras del halconero y su compañero en el mosaico de la villa de Argos, que se fecha hacia el 500 d.C.²⁵; mientras que el estilo de Euprepeia es comparable al de la Thalassa de Madaba, obra ya del 574 d.C.²⁶. Estos paralelos estilísticos proporcionan al mosaico de Antalya una fecha ya en el siglo VI avanzado.

Charis, alegoría de la Gracia, aparece en un mosaico de Byblos, fechado a mediados del siglo III d.C., junto a Akmé, personificación de la Perfección (Fig. 6). Akmé aparece sentada sobre una roca, viste túnica y manto y vuelve la cabeza hacia Charis. Esta última aparece apoyada en una pilastra o columna, con el brazo derecho sobre la cadera y el izquierdo doblado sobre el pecho; va vestida con chiton, se adorna con collar y brazaletes y ciñe su cabeza con una corona de flores, igual que Akmé. A la derecha de ésta se encuentra un joven con larga túnica, del que sólo se conserva la cabeza y el pie izquierdo, así como el final de su nombre, tal vez Eros o Theros²⁷.

La única representación de Akmé, además de la de Byblos, se documenta en un mosaico de la Casa de Dionysos en Nea Paphos (Fig. 7). La ninfa aparece acompañada de Dionysos y de Ikarios y su presencia en la escena tiene un alto contenido simbólico como representación del estado al cual se accede por el uso conveniente y moderado del vino²⁸.

Charis también está documentada en un mosaico de Apamea, formando parte de un conjunto arquitectónico identificado por J. Balty como la sede de la escuela neoplatónica fundada por Juliano, en base a los mosaicos de la segunda mitad del siglo IV que allí han aparecido, «ilustración de la doctrina neoplatónica del alma»²⁹. Las escenas mitológicas van acompañadas por alegorías que refuerzan su contenido: Peitho o la Persuasión y Krisis, como Juicio o Apoteosis, intervienen en la escena del Juicio de las Nereidas de Apamea (Fig. 8). Krisis, con

22 BALTY, J.: *Mosaïques de Syrie*, Bruxelles 1977, 58-64.

23 BALTY, J.: «La mosaïque antique au Proche-Orient. I. Des origines à la Tétrarchie», *ANRW II*, 12.2, 1981, 309-401, pl. XXXVII,1.

24 BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; LÓPEZ MONTEAGUDO, G.: «Mosaicos de Asia Menor», *AEspA*. 59, 1986, 235-236, fig. 3.

25 AKERSTROM-HOUGEN, G.: *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos: A Study in Early Byzantine Iconography*, Stockholm 1974, 28 ss., 33, 4.2.5.1, pl. III.

26 PICCIRILLO, M.: *I Mosaico di Giordania*, Roma 1982, 18, lám. VIII.

27 CHEHAB, M.: «Mosaïques inédites du Liban», *CMGR II*, Paris 1975, 371-372, Pl. CLXXVII, 2.

28 DASZEWSKI, W.A.; MICHAELIDES, D.: *Guide des mosaïques de Paphos*, Nicosia 1989, 40-41, fig. 32.

29 BALTY, J.: «Iconographie et réaction paienne», *Mélanges P. Lévêque. I. Religion*, Paris 1988, 17 ss.



FIGURA 4. *Shahba Philippopolis. Detalle del mosaico de las Bodas de Ares y Aphrodita. Según J. Balty.*



FIGURA 5. *Museo de Antalya. Mosaico de Euprepeia y Eirene. Foto G. López Monteagudo.*



FIGURA 6. *Byblos. Detalle del mosaico de Charis y Akmé. Según M. Chéhab.*

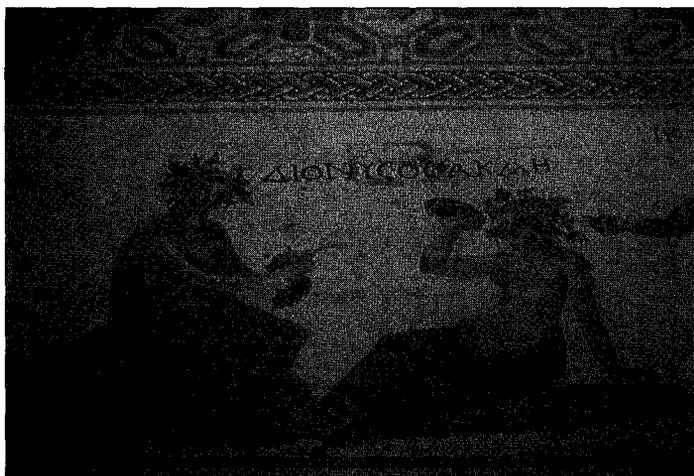


FIGURA 7. *Nea Paphos, Casa de Dionysos, habitación 16. Detalle del pavimento del pórtico O, con representación de Akmé. Foto G. López Montea-gudo.*



FIGURA 8. *Apamea. Representación de Krisis y Peitho en el mosaico del Juicio de las Nereidas. Foto G. López Montea-gudo.*

idéntico significado, se documenta en otro mosaico del mismo tema procedente de Palmyra, pero esta vez datado en la segunda mitad del siglo III, y vuelve a encontrarse en el panel del Juicio de las Nereidas de la Casa de Aion en Nea Paphos, de la primera mitad del siglo IV, junto a Kairos, personificación del momento oportuno (Fig. 9)³⁰.

Otras alegorías que aparecen en los mosaicos de Shahba reforzando el contenido simbólico de la escena mitológica son: Pothos, que alude al deseo, en el mosaico de las Bodas de Dionysos y Ariadna, fechado en el segundo cuarto del siglo IV d.C. (Fig. 10)³¹, haciendo referencia al relato de Nonnos (XLVII 443); Theros y Ploutos, alegorías de la fertilidad y la riqueza, que asisten al homenaje ofrecido a las divinidades de la Tierra, Agros y Opora, o también a la bodas de Dionysos y Ariadna, pavimento de mediados del siglo III d.C. que se conserva en el Museo

30 DASZEWSKI, W.A.: «Cassiopea in Paphos, a Levantine going West», en *Cyprus between the Orient and the Occident*, Nicosia 1986, 454 ss.

31 BALTY, J.: *Mosaïques de Syrie*, Bruxelles 1977, 50-56.



FIGURA 9. *Nea Paphos. Casa de Aion. Representación de Krisis y Kairos en el mosaico del Juicio de las Nereidas. Foto G. López Monteagudo.*



FIGURA 10. *Shahba Philppopolis. Representación de Pothos en el mosaico de las Bodas de Dionysos y Ariadna. Foto G. López Monteagudo.*



FIGURA 11. *Shahba Philppopolis. Mosaico con representación de Theros y Ploutos. Museo de Souweida. Foto G. López Monteagudo.*

de Souweida (Fig. 11)³². Y es que, en ocasiones, los conceptos se expresan a través de figuras de dioses o de personajes vinculados con los dioses, como es el caso p.e. de Dionysos y Ariadna, alegorías unas veces de Agros y Opora y otras de Eros y Psyche, simbolizando en este último caso la historia trágica del alma salvada por el amor³³; de Eros, que aparece bajo el epígrafe del Deseo (potos); de Harmonía, que posee gran parte de las atribuciones de Aphrodita como diosa de la naturaleza y de la fecundidad, del amor y de los placeres de la vida social, protectora de las instituciones de la ciudad³⁴; de la Sabiduría, simbolizada por Ulises, Hércules o Sileno³⁵; etc.

Con el mismo sentido de reforzar el contenido filosófico de la escena son utilizadas las figuras alegóricas en los mosaicos chipriotas de Nea Paphos, de forma especial en los pavimentos que decoran la Casa de Aion y la villa de Teseo. En el ya citado pavimento del Juicio de Cassiopea, el panel que figura la presentación del niño Dionysos contiene, según W.A. Daszewski y D. Michaelides, un sentido de salvación, corroborado por la presencia de Theogonía, símbolo del nacimiento de los dioses, Néktar y Ambrosía, que proporcionan la inmortalidad (Fig. 12)³⁶. La presencia de Ambrosía, situada detrás de la nodriza Anatrophe en el cuadro del primer baño de Aquiles de la Casa de Teseo, datado ya en el siglo V, es una forma alegórica de indicar que la inmortalidad alcanzada por Aquiles, al que la tradición supone naturaleza humana y que posteriormente es divinizado, ya está presente desde el momento de su nacimiento (Fig. 13).

Otro tanto puede decirse de un pavimento inédito procedente de la villa siria de Homs, datable en el siglo III d.C. Forman cuatro paneles en donde se relatan diferentes episodios de la vida de Hércules, que comienzan por su niñez y terminan con la apoteosis del héroe. En el primero se representa a Hércules niño estrangulando a las serpientes, acompañado de su hermano Ifikles y de su madre Alkmene; asisten a la escena Amphytrion y las Therapenides (Fig. 14). En un segundo panel se ha representado a Alkmene sentada en un sillón de manera pensativa; detrás de ella se ve la figura de Agnoia, alegoría de la Ignorancia, aludiendo a la engañosa paternidad de Heracles (Fig. 15). En el último panel aparece una figura entronizada, representación de Zeus Olympos, hacia el que se dirige Hércules acompañado por Athanasía, alegoría de la Inmortalidad y símbolo en esta escena de la apoteosis alcanzada por el héroe (Fig. 16).

De esta forma es posible observar cómo algunas escenas mitológicas no sólo tienen un carácter anecdótico, sino un profundo contenido simbólico que las convierte en versiones moralizantes de la leyenda. J. Balty, refiriéndose en concreto a los mosaicos romanos de Siria pero que también puede hacerse extensivo a todo el Oriente, dice que a partir de fines del siglo III d.C. existe una tendencia intelectualizada y discursiva que se patentiza en el gusto por las personificaciones de las ideas abstractas y en la lectura simbólica de los mitos³⁷. Es decir, hay un doble nivel de lectura en las escenas representadas en la musivaria del Oriente, a

32 BALTY, J.: «La mosaïque antique au Proche-Orient. I. Des origines à la Tétrarchie», *ANRW* II, 12.2, 1981, 402, pl. XXIX, 1.

33 TURCAN, R.: *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris 1966, 521-523.

34 JOUAN, F.: *Harmonia, Actes du Colloque du Grand Palais (Paris 1977)*, Paris 1980, 113 ss. El autor precisa las relaciones entre las diferentes entidades del mito, su destino religioso, literario y filosófico, en época helenística y romana.

35 Cf. BALTY, J.: «Iconographie et réaction païenne», *Mélanges P. Lévêque I. Religion*, Paris 1988, 17 ss.; M.-H. QUET, «Naissance d'image, la mosaïque des Thérápénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encycliques, «servantes» de la philosophie hellène», *Cahiers du Centre G. Glotz* IV, 1993, 129 ss.

36 DASZEWSKI, W.A.; MICHAELIDES, D.: *Guide des mosaïques de Paphos*, Nicosia 1989, 63 ss.

37 BALTY, J.: La mosaïque en Syrie, en *Archéologie et Histoire de la Syrie*, II, Saarbrücken 1989, 503 ss.

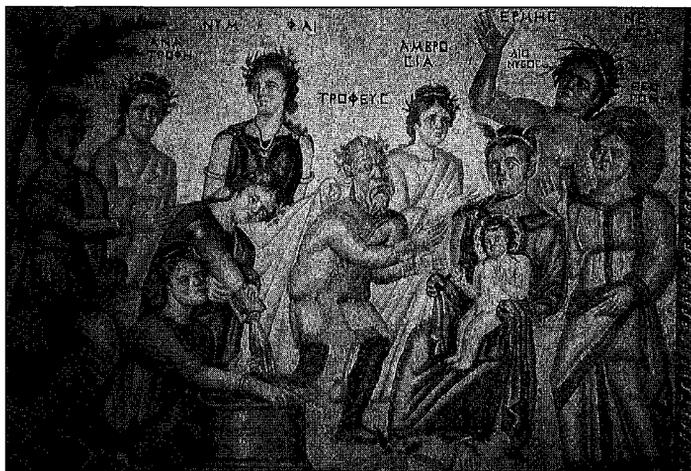


FIGURA 12. *Nea Paphos. Casa de Aion. Representación de Theognía, Néktar y Ambrosía. Según W.A. Daszewski.*



FIGURA 13. *Nea Paphos. Casa de Teseo. Representación de Ambrosía en el mosaico del Primer baño de Aquiles. Foto G. López Monteagudo.*



FIGURA 14. *Museo de Maarat. Mosaico de Homs. Hércules estrangulando a las serpientes. Foto G. López Monteagudo.*

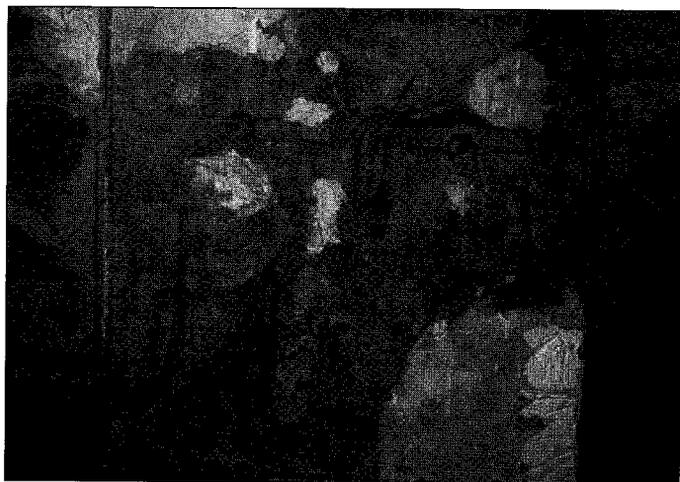


FIGURA 15. Museo de Maarat. Mosaico de Homs. Representación de Agnoia. Foto G. López Monteagudo.



FIGURA 16. Museo de Maarat. Mosaico de Homs. Representación de Athanasia. Foto G. López Monteagudo.



FIGURA 17. Apamea. Mosaico de Ulises y las Therapenides. Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. Foto G. López Monteagudo.



FIGURA 18. Antioquía. Tumba de Amerinnia. Mosaico de Amerinnia. Según D. Levi.

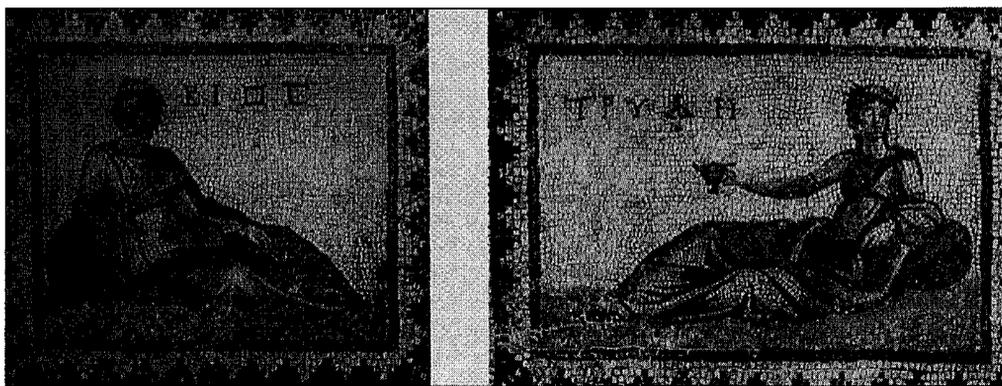


FIGURA 19. Antioquía. House of the Drunken Dionysos. Representación de Tryphé y Bios. Según D. Levi.

la que se puede acceder a través de las inscripciones que acompañan a los personajes o, en ausencia de éstas, por la exégesis alegórica o simbólica de las imágenes. En estos casos el cuadro se convierte en un «enigma» iconográfico codificado, susceptible de varios niveles de lectura en relación con el grado cultural del espectador.

En opinión de algunos autores, los mosaicos con inscripciones tienen una finalidad pedagógica elemental, están destinados a un público general; por el contrario, los que carecen de leyenda pero contienen un sentido alegórico en relación con ideas filosóficas, van dirigidos a

espíritus cultivados expresando con imágenes conexiones mucho más sutiles³⁸. Desde este punto de vista algunos mosaicos, en especial el de Ulises y las Therapenides de Apamea (Fig. 17), parecen constituir un manifiesto filosófico de afirmación de los valores helénicos y de rechazo implícito del cristianismo. Según J. Balty, el mosaico de Ulises y las Therapenides celebra, al igual que el de Sócrates y los Sabios y el de Cassiopea y las Nereidas del mismo lugar, el tema de la victoria de la Sabiduría que permite al alma del sabio, escapando del ciclo de las generaciones, elevarse a la inmortalidad³⁹. M.-H. Quet, que se ha ocupado recientemente de este mosaico, descubre bajo la forma alegórica del enigma mitográfico una primera verdad y es que todo hombre puede imitar a Ulises, paradigma de la condición humana, y recorriendo el ciclo de los conocimientos encíclicos (therapenides), acceder como el héroe de Homero a la Filosofía (Penélope) desde donde podrá alcanzar la Sabiduría⁴⁰.

En los mosaicos de Antioquía aparece un gran número de alegorías, representadas tanto como figuras de cuerpo entero, como en forma de busto, existiendo a veces una gran controversia acerca de su significado⁴¹. Estamos de acuerdo con la opinión de D. Levi, de que las personificaciones de ideas abstractas en los pavimentos de Antioquía se hallan en relación con el simbolismo de conceptos filosóficos, y diferimos de la expresada recientemente por J.R. Fears acerca de que los mosaicos de Antioquía revelan la vitalidad continuada de las «virtudes» personificadas como formas artísticas, porque, como ya se ha apuntado más arriba, este autor no distingue entre las virtudes propiamente dichas y los meros conceptos⁴². Por su parte G. Downwy ve las figuraciones de ideas abstractas en los mosaicos de Antioquía, que pone en relación con la literatura y la epigrafía, más en el sentido de aquellas virtudes o cualidades morales que tenía o que deseaba tener el propietario de la casa⁴³.

Amerinnia, alegoría de «la paz del muerto», se documenta en la Tumba que por esa razón lleva su nombre (Fig. 18). Se la representa como matrona sentada de forma indolente y envuelta en un amplio manto que se enrolla en el brazo izquierdo y cuya mano sostiene un objeto de naturaleza incierta, mientras que levanta la mano derecha con los dedos extendidos por encima del hombro. La palabra griega Amerinnia se corresponde con el término latino Securitas,

38 CANIVET, P.; DARMON, J.P.: «Dionysos et Ariane. Deux nouveaux chefs-d'oeuvre inédites en mosaïque, dont un signé, au Proche-Orient ancien (III-IV siècle apr. J.-C.)», *Mon.Mém.Piot* 70, 1989, 1 ss. Según estos autores, las escenas mitológicas plasmadas en los mosaicos son testimonio de una época rica y consciente de una larga tradición literaria y mitológica, religiosa y artística; testimonio no sólo del gusto sino también de la mentalidad de una sociedad y de su concepción de la vida que giraba totalmente en torno al problema de la salvación. Para acceder a esa conquista de lo divino, Porfirio proponía una vía puramente plotiniana que lleva a la contemplación y, por ello, las imágenes en la casa son etapas de esta vía ya que la verdad sólo se desvela de forma progresiva.

39 BALTY, J.: «Iconographie et réaction païenne», *Mélanges P. Lévêque. 1. Religion*, Paris 1988, 17 ss.

40 QUET, M.-H.: «Naissance d'image, la mosaïque des Thérápénides d'Apamée de Syrie, représentation figurée des connaissances encyclopediques, «servantes» de la philosophie hellène», *Cahiers du Centre G. Glotz* IV, 1993, 129 ss.

41 ALFOLDI ROSENBAUN, E.; WARD-PERKINS, J.: *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches*, MAL 14, Roma 1980; CAMPBELL, S.: «Enhanced Images: The Power of Gems in Abstract Personifications», *CMGR* IV, 1994, 55 ss.

42 FEARS, J.R.: «Le Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology», *ANRW* 17.2, 1981, 828 ss. El autor, en la defensa de su tesis, llega incluso a decir que no se puede distinguir entre p.e. concordia como concepto y Concordia como una forma divina o personificación, oponiéndose a la tendencia de pensar en conceptos, como pax o libertas separadas de Pax y Libertas como Personificaciones, puesto que, afirma, la mente romana se movía entre órdenes socio-políticos y divinos y para ellos no existía una frontera entre el mundo de los dioses y el de los hombres.

43 DOWNEY, G.: «Personifications of Abstract Ideas in the Antioch Mosaics», *Transactions and Proceedings of the American Philosophical Association* 69, 1938, 349 ss.



FIGURA 20. *Antioquia. House of the Triumph of Dionysos. Representación de Chresis. Según D. Levi.*



FIGURA 21. *Antioquia. Casa de Ktisis. Representación de Ktisis. Según D. Levi.*



FIGURA 22. *Antioquia. Casa de Gé y las Estaciones. Representación de Ktisis. Según D. Levi.*



FIGURA 23. Antioquía. Villa constantiniana. Representación de Ktisis en el mosaico de las Estaciones del Museo del Louvre. Foto G. López Montegudo.

personificación deificada de la concepción política de la seguridad del imperio romano, pero en Antioquía no parece que su imagen pueda relacionarse con este concepto de connotación política, sino que como Tryphé, alegoría del Placer o del Ocio, y Bios, la Vida, representadas ambas en dos paneles de la habitación 6 de la House of the Drunken Dionysos (Fig. 19), pertenecen a formas relacionadas con la conducta de la vida hedonista, en contraposición a las virtudes exaltadas por la filosofía estoica, ya que Amerinnia también personifica la «ausencia de pensamiento» y su iconografía está más en la línea de esta última interpretación.

A Tryphé se la representa como una matrona sentada en el suelo recostada sobre un cojín, viste chiton y sostiene un skyphos en su mano derecha. Bios, igualmente recostado en el suelo y sosteniendo una copa en su mano derecha, viste túnica adornada con *clavi* y manto que le cubre las piernas. S. Campbell propone una fecha en 254-268 d.C. por el hallazgo de una moneda de Galieno bajo el pavimento de la habitación 7⁴⁴. Bios también aparece representado en el pavimento de la habitación 1 de la House of the Peddler of Eros, pero en esta ocasión es un busto de mujer, visto de frente con la cabeza adornada con corona floral; S. Campbell le atribuye una cronología a mediados del siglo III d.C.

por sus paralelos estilísticos con pinturas de la tumba BI 16 de Anemurium, en Cilicia⁴⁵. A Tryphé se la representa igualmente, en forma de busto, en un mosaico de la House of Menander, como una dama ricamente ataviada sosteniendo una copa en la que acaba de beber⁴⁶.

En la House of the Triumph of Dionysos se representa a Chresis como matrona sentada en un trono, sosteniendo una cornucopia en la mano izquierda y un cuenco en la derecha; va acompañada de una dama que le ofrece una bandeja con joyas (Fig. 20). Chresis significa el uso de la riqueza adquirida, aunque en este pavimento tenga el sentido de Abundancia, que es el resultado de la Adquisición, por la presencia de la cornucopia, y por consiguiente complementa a otra abstracción, Ktisis, con significado de posesión o de fundación, siendo esta última una de las alegorías más representadas en los mosaicos de Antioquía⁴⁷.

En la habitación 1 de la casa que lleva su nombre Ktisis está representada en forma de busto femenino dentro de un círculo de sogueado (Fig. 21); viste túnica blanca y manto de color rojo; adorna su cabeza con una diadema con rubí en el centro y sostiene en la mano derecha una

44 CAMPBELL, S.: *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988, 64-65.

45 CAMPBELL, S.: *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988, 41-42.

46 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 206, pl. XLVI e.

47 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 278-279, pl. LXIV a.



FIGURA 24. Antioquia. Villa constantiniana. Representación de Dynamis en el mosaico de las Estaciones del Museo del Louvre. Foto G. López Montegudo.



FIGURA 25. Antioquia. Villa constantiniana. Representación de Evandria en el mosaico de las Estaciones del Museo del Louvre. Foto G. López Montegudo.



FIGURA 26. Kourion. Casa de Eustolios. Representación de Ktisis en el mosaico del frigidarium. Foto G. López Montegudo.

varilla; S. Campbell le da una cronología en el 500 d.C. por sus afinidades estilísticas con la figura de Apolaisis de Argos⁴⁸. Una segunda representación de Ktisis se encuentra en la habitación 4 del nivel superior de la Casa de Gé y las Estaciones, en forma de busto femenino visto de frente; lleva túnica de color violeta y manto rojo y adorna su cabeza con una rica diadema de piedras preciosas, alternando el rojo y el verde, separadas entre sí por filas de dos perlas (Fig. 22)⁴⁹.

En la House of the Sea Goddess aparecen cuatro medallones conteniendo los bustos de Ktisis, Ananeosis (Renovación), Evandria (Virilidad o Madurez) y Dynamis (Fortaleza de carácter o Poder creativo). Piensa D. Levi que estas cuatro personificaciones a veces son utilizadas como alegorías de las estaciones o de las edades del hombre, ya que las cuatro, junto a otras dos no conservadas, se repiten en el pavimento del triclinio de la villa constantiniana, actualmente en el Museo del Louvre (Figs. 23-25)⁵⁰. Las cuatro alegorías, de Ananeosis sólo queda el final de la inscripción, ocupan los cuadrados situados al final de los ejes diagonales que forman las figuras de las Estaciones. D. Levi señala que en la villa constantiniana de Antioquía por vez primera las personificaciones de ideas abstractas tienen el mismo carácter que las alegorías de época bizantina.

Ktisis es una de las alegorías más representadas en la musivaria del Oriente, ya que se documenta también en Chipre en donde su busto preside el *frigidarium* de las termas de la Casa de Eustolios, con una cronología ya del siglo V d.C.; en la mano derecha lleva una varilla que mide un pie romano y que es su atributo como personificación o alegoría de fundación (Fig. 26). Dos inscripciones en los pavimentos de esta casa, una pagana y otra cristiana, constituyen un claro exponente de la ambivalencia cristiana-pagana en la isla, muy típica del momento⁵¹.

Según D. Levi, Ktisis deriva de Dynamis, una de las palabras más comunes en el lenguaje técnico de la filosofía estoica en donde expresa fortaleza de carácter o poder creativo. Pero Dynamis también guarda relación con los principios cósmicos ocupando un alto lugar en la cosmografía, ya que tiene su origen junto a Sophía y a través de Phronesis, Logos y Nous, en el dios-padre creador del universo. Sin embargo, la representación de Dynamis es casi excepcional, al contrario de lo que ocurre con Sophía que, de personificación frecuente en el mundo clásico, se convierte en una de las alegorías más representadas en el arte bizantino como símbolo de la sabiduría de Dios. Un ejemplo de esta última personificación se ha descubierto recientemente en una iglesia bizantina de Petra pavimentada con un bello mosaico, en el que destaca la representación de Sophia (la Sabiduría) junto a las personificaciones de las estaciones, Gé y Thalassa⁵².

Conectado con el concepto de fortaleza o poder creativo que simboliza Dynamis, se encuentra Evandria en el sentido de virilidad o madurez, otra virtud que puede ser adquirida y que también gozó de gran predilección en la escuela estoica. Como se ve, estas tres abstracciones, Ktisis, Dynamis y Evandria, guardan entre sí una cierta conexión que quizás puede hacerse

48 CAMPBELL, S.: *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988, 5-6.

49 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 347, pl. LXXXII b.

50 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 254-255, 349-350.

51 CHRISTOU, D.: *Kourion. A complete guide to its monuments and local Museum*, Nicosia 1986, 18-23; MICHAELIDES, D.: *Cypriot Mosaics*, Nicosia 1987, 42. La persistencia del paganismo en Chipre todavía en el siglo V se comprueba en los temas de algunos mosaicos, especialmente de la Casa de Teseo en Nea Paphos.

52 FIEMA, Z.T.: *Petra Church Project, ACOR: The First 25 Years. American Center of Oriental Research: 1968-1993*, 69-71.



FIGURA 27. Antioquía. Hall de Philía. Mosaico de Ananeosis. Según D. Levi.



FIGURA 28. Qasr el-Lebia. Representación de Ktisis, Ananeosis y Kosmesis. Según A. Grabar.

extensiva también a Ananeosis, ya que son palabras que admiten múltiples lecturas y su significado alegórico se deja a la interpretación del espectador.

A Ananeosis, con sentido de Renovación, se la representa en un pavimento del Hall de Philia en forma de busto dentro de una corona de frutos en donde se incluyen las cabezas de las cuatro estaciones; lleva túnica blanca, manto de color rojo y se adorna con pendientes, collar y

diadema; estilísticamente puede fecharse en el último cuarto del siglo V d.C. (Fig. 27)⁵³. Según D. Levi, en el mosaico de Ananeosis, para el que propone una cronología en 450-475, se encuentra la versión pagana de la misma concepción sincretística del final de la Antigüedad patente en la fórmula bíblica escrita en el mosaico de Philá, que quizás contenga al mismo tiempo una vaga expresión del pensamiento filosófico como valor augural⁵⁴.

En un mosaico paleocristiano del siglo VI d.C. descubierto en la iglesia de Qasr el-Lebia, se ha representado a Ananeosis (Renovación), Ktisis (Fundación) y Kosmesis (Decoración) acompañando a la representación de la ciudad (Polis Nea Theodorías) (Fig. 28). A. Grabar interpreta el conjunto, en el que también aparecen las personificaciones de los ríos del Paraíso, en el sentido cristiano de la Tierra gobernada y bendecida por Dios⁵⁵.

Agora y Eukarpia, alegorías de la Abundancia y de la Fertilidad, se representan en forma de bustos femeninos en la tumba de Mnemosyne, con una cronología en 350-400 d.C. Aparecen junto a las Estaciones rodeando el cuadro central con la representación del banquete funerario, en el que intervienen seis figuras femeninas, cuatro sentadas y dos en pie, todas dirigiendo su atención hacia la figura sentada de la derecha que, de forma solemne, sostiene un rollo en sus manos. En la parte alta se han conservado dos inscripciones: Mnemosyne, la Memoria, y Aioxia, el Banquete.

En el Bath of Apolaisus hay dos figuras vistas de frente dentro de medallones, con sus correspondientes letreros en griego. Una es Sotería, alegoría del bienestar; va vestida con túnica y manto, lleva cabello largo que cae sobre los hombros y brazos y se adorna con collar, pendientes y una corona de hojas que en la parte delantera luce una piedra preciosa (Fig. 29). La otra es Apolaisus, personificación del Placer, figurada como una joven delicada que viste túnica adornada con *clavi*; lleva velo, *palliolum*, y diadema (Fig. 30). Las dos damas son personificaciones de concepciones abstractas, aunque referidas no tanto a especulaciones filosóficas como al edificio en donde se encuentran los mosaicos, es decir, aludirían a las descripciones de admiración que Libanio hace de las fuentes de Antioquía⁵⁶.

Apolaisus vuelve a encontrarse en un pavimento de Argos fechado hacia el 500 d.C., en forma también de busto en el interior de una corona floral; lleva manto sobre los hombros, collar, pendientes y una diadema con una gran gema en el centro (Fig. 31)⁵⁷. Otra representación de esta alegoría aparece en un mosaico del siglo VI d.C. de procedencia desconocida, aunque con toda probabilidad del Oriente y quizás del Líbano por la forma heterodoxa en la que están representadas las figuras que intervienen en la escena, que puede paralelizarse con las del citado mosaico de Byblos con Akmé y Charis. Apolaisus está representada de cuerpo entero, sentada en un banco, va coronada de flores y lleva una flor en la mano derecha; la izquierda la apoya en el hombro de Ploutos, símbolo de la riqueza (Fig. 32)⁵⁸.

El mismo significado de Placer o Deleite contiene la representación de Gethosyne, identificada por una inscripción fragmentaria en un panel cuadrado de la habitación 3 del Bath D en

53 CAMPBELL, S.: *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988, 27-28.

54 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 320-321.

55 GRABAR, A.: «Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien (II)», *Cah. Arch.* XII, 1962, 135-139, fig. 15.

56 LEVI, D.: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, 305-306, Pl. CLXVIII.

57 AKERSTROM-HOUGEN, G.: *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos: A Study in Early Byzantine Iconography*, Stockholm 1974, 129. Pl. XII.

58 BALTÝ, J. Ch.: «Apolaisus», *LIMC* II, 1984, 182-183.



FIGURA 29. Antioquía. Bath of Apolausis. Representación de Sothertia. Según D. Levi.



FIGURA 30. Antioquía. Bath of Apolausis. Representación de Apolausis. Según D. Levi.

Antioquía; se trata de un busto femenino vestido con túnica de color rojo, manto amarillo y chal púrpura, que estilísticamente puede fecharse en 300-325 d.C. (Fig. 33)⁵⁹.

Una última personificación de conceptos de la especulación filosófica de su tiempo documentada en los mosaicos de Antioquía es *Megalopsychía*, en el sentido de Magnanimidad. Su busto, dentro de un medallón, preside un gran mosaico de mediados del siglo V d.C. del Yakto

59 CAMPBELL, S.: *The Mosaics of Antioch*, Toronto 1988, 16-17.



FIGURA 31. Argos. Mosaico de Apolausis. Según G. Akerstrom-Hougen.



FIGURA 32. Representación de Apolausis y Ploutos en un mosaico de procedencia desconocida. Según J.Ch. Balty.

Complex, decorado con escenas de caza, en donde los cazadores llevan nombres sacados de la mitología griega: Adonis, Acteón, Meleagro, Tiresias, Hipólito y Narciso (Fig. 34). Esta figura alegórica ha sido objeto de varias interpretaciones, pero el hecho de que en su mano derecha abierta muestre unas monedas ha dado pie para tenerla como la personificación de la generosidad del propietario de la casa que ofrece el *munus*⁶⁰.

Si en la musivaria del Oriente la representación de las alegorías de conceptos abstractos es un hecho muy común, sobre todo en los mosaicos de los siglos IV y V, no puede decirse lo mismo en relación a los mosaicos del extremo occidental del imperio. Tanto en Hispania como en el Norte de África las personificaciones alegóricas alusivas al tiempo o al cosmos son muy abundantes, baste recordar p.e. el mosaico cosmogónico de Mérida o las numerosas representaciones en ambas provincias de Aion, Annus, las Estaciones o los Meses, así como las Musas, que gozaron de un favor especial en esta zona más directamente influenciada por la cultura latina que por la helénica, cuya huella por el contrario se dejó sentir de manera profunda, como se ha visto, en el Oriente.

60 AYMARD, J.: «La Megalopsychia de Yakto et la Magnanimitas de Marc-Aurèle», *REA* 55, 1953, 301 ss.; LASSUS, J.: «Antioche en 459, d'après la mosaïque de Yaqto», *Colloque Apamée de Syrie*, Bruxelles 1969, 139.



FIGURA 33. Antioquía. Bath D, habitación 3. Mosaico de Gethosyne. Según D. Levi.

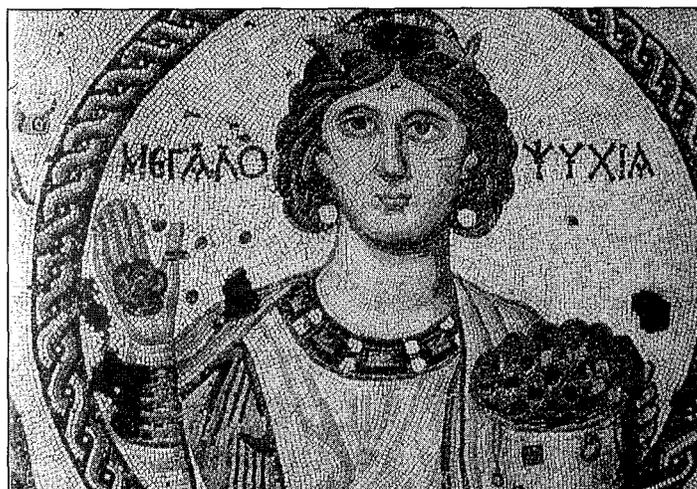


FIGURA 34. Antioquía. Mosaico de Megalopsychía. Según D. Levi.

En Hispania se documentan algunas personificaciones de conceptos abstractos en mosaicos tardíos del siglo IV d.C., pero nunca acompañadas de una inscripción que aclare el significado de la escena, por lo que su identificación sólo es posible en función de los atributos que llevan. En las villas sorianas de Los Quintanares y Santervás del Burgo se ha representado a Abundancia, mediante sendos bustos femeninos que sostienen una cornucopia en la mano izquierda. Ambas damas van ricamente vestidas y adornan sus cabellos con diademas, mural la primera y de pedrería la otra. No llevan inscripción, pero la presencia de la cornucopia no deja lugar a dudas sobre su significado.

En el mosaico de Los Quintanares Abundancia aparece dentro del emblema hexagonal de guilche acordonado que preside el triclinio (Fig. 35). Viste túnica de manga larga adornada con cenefas y adorna su cuello con un collar del que pende un dije. La mano derecha sostiene a la altura del pecho un plato de forma oblonga. Blázquez y Ortego encuentran paralelos estilísticos para esta figura en los bustos de Sotería, Apolauis, Ktisis, Ananeosis y Megalopsychia, repre-



FIGURA 35. *Los Quintanares de Soria. Representación de Abundancia. Según J.M. Blázquez-T. Ortego.*



FIGURA 36. *Rabaçal. Mosaico de Abundancia (?). Foto G. López Monteagudo.*

sentados en los mosaicos de Antioquía, y como en algunos de ellos también vuelve la cabeza ligeramente hacia la izquierda⁶¹. Los mismos atributos, cornucopia en la mano izquierda y cuenco en la derecha, lleva la figura de Chresis en el citado mosaico de la House of the Triumph of Dionysos.

En la villa de Santervás del Burgo el busto de Abundancia ocupa el emblema del pavimento de la cámara X, octógono resultante de la intersección del cruce de dos cuadrados. En la indumentaria se distingue la *subucula* de menudos pliegues, *fascia* ajustada y *palla* sujeta al hombro con un broche. En la mano derecha sostiene un disco o *flabellum*, igual que la personificación del Verano en un mosaico de las termas de Djebel Oust⁶². Los mismos atributos, cornucopia en la mano izquierda y *flabellum*, esta vez de forma cuadrada, lleva la personificación del río Geón en el citado pavimento paleocristiano de Qasr-el-Lebia.

Una posible representación de la Abundancia, ya que no contiene inscripción aclaratoria, se documenta en el mosaico del triclinio de la villa portuguesa de Rabaçal, con una fecha en el siglo IV (Fig. 36). Pero esta vez no es un medallón, sino la figura de una matrona sentada en un alto trono, sosteniendo la cornucopia y rodeada de los bustos de las cuatro estaciones⁶³.

Una última personificación alegórica parece estar representada en un mosaico del siglo IV procedente de la villa romana de Tarazona de la Mancha, en Albacete (Fig. 37). Restos de una

61 BLÁZQUEZ, J.M. - ORTEGO, T.: *Mosaicos romanos de Soria*, CME VI, Madrid 1983, 15-19, láms. 1 y 26.

62 BLÁZQUEZ, J.M. - ORTEGO, T.: *Mosaicos romanos de Soria*, CME VI, Madrid 1983, 42-44, lám. 17.

63 PESSOA, M.: «La villa romaine de Rabaçal, province de Coimbre, Portugal. Réalités et perspectives», *BullReinach* 7, 1989, 23-27.

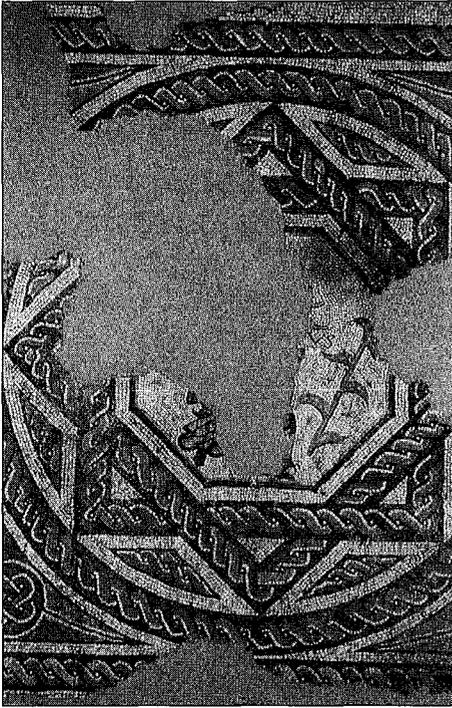


FIGURA 37. Tarazona de la Mancha. Representación de Virtus o Salus. Según J.M. Blázquez et alii.



FIGURA 38. Khamisa. Mosaico de Euphronesis. Museo de Guelma. Según M. Blanchard.

inscripción, que podría leerse como Virtus ó Salus, acompaña a la figura de una ménade, de la que sólo se conservan los pies y parte del amplio ropaje⁶⁴.

En el Norte de África existe un único ejemplo de personificación alegórica y es la representación de Euphronesis (la Prudencia), en forma de busto frontal acompañado de su nombre en griego (Fig. 38). El pavimento, que se data en el siglo IV d.C., procede de las termas privadas de una casa de Khamisa y actualmente se conserva en el Museo argelino del teatro de Guelma. El nombre de esta alegoría es un hapax, sólo aparece en ciertos textos dramáticos con el sentido de la Prudencia o la Sabiduría. Siguiendo a M. Blanchard-Lemée, tal vez hay que ver en esta personificación una relación con la edad, ya que va vestida con un manto de color verde y lleva como atributo una rama de olivo, símbolo del Invierno que aquí tiene una connotación filosófica en relación con la edad madura, época caracterizada por la prudencia y la sabiduría⁶⁵. En todo caso, se trata de la personificación de idea abstracta con inscripción griega más occidental de las conocidas hasta el presente y refleja en esta zona del imperio la moda de las alegorías en *eu-* tan boga en las provincias helénicas.

64 BLÁZQUEZ, J.M. et alii: *Mosaicos romanos de Lérida y Albacete*, CMRE IX, Madrid 1989, 55-56, lám. 40.

65 BLANCHARD, M.: «La mosaïque EUPHRONESIS de Khamissa», *Bull. AIEMA* 8, 1980, 50-51; BLANCHARD, M.-LEMBEE, «Euphronesis», en *LIMC* IV, 1988, 74.