

Mosaico de «El Suplicio de Dirce» hallado en Sagunto *

ALBERTO BALIL

RESUMEN: Nuevo estudio sobre el mosaico del «Suplicio de Dirce» encontrado en Sagunto. Este mosaico policromo se data en la época Severiana. Se estudian la iconografía del «Suplicio de Dirce» y las representaciones de las Cuatro Estaciones. Se aducen las relaciones temáticas e iconográficas.

SUMMARY: A new study on the mosaic of the «Supplice of Dike» found at Saguntum. This polichrome mosaic is dated in Severian age. Study of the iconography of the «Supplice of Dirke» and the representations of the Four Seasons. Thematic and iconographic relations are aduced.

Este mosaico, junto con el de Dionysos; hoy perdido ¹, es una de las grandes piezas de la musivaria romana que nos ha transmitido el solar saguntino. El tema es raro en Hispania y, en esta iconografía, único en la misma. Se descubrió en septiembre de 1956 en ocasión de los trabajos para la construcción de la nueva sede de la «Sociedad Musical Lira Saguntina» en la «plaza del Cronista Chabret». A poca distancia de éste apareció otro

pavimento musivo ² del que no hay seguridad perteneciera al mismo edificio.

De planta rectangular mide 12 m. de longitud por 8 m. de anchura. Apareció casi completo si prescindimos de algunas mutilaciones. Estas, como se verá más adelante, se produjeron intencionalmente en un momento impreciso, fenómeno bien conocido en el estudio de la musivaria antigua. A estas mutilaciones hay que añadir algunos desconcha-

* Aparte las abreviaturas habituales en este trabajo se han utilizado las siguientes que se refieren a estudios sobre mosaicos.

- BLAKE, I = «The pavements of the roman buildings of the Republic and Early Empire», *MAAR*, VIII, 1930.
BLAKE, II = «Mosaics of the second Century in Italy», *MAAR*, XIII, 1936.
GONZENBACH = *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, 1961.
HINKS = *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, 1933.

- Inv. Mos. Afrique* = *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, 1910, 1915 (Tunisie). 1911 (Algérie).
Inv. Mos. Gaule = *Idem*, 109 (Narbonnaise et Aquitaine). 1909 (Lugdunaise, Belgique et Germanie).
LEVI = *Antioch Mosaic Pavements*, 1947.
PARLASCA = *Die Römische Mosaiken in Deutschland*, 1959.
PERNICE = *Die Hellenistische Kunst im Pompeji*, VI: *Pavimente und figürliche Mosaiken*, 1938.
Rep. Peint. = REINACH, *Répertoire de Peintures grecques et romaines*, 1922.

¹ Cfr. BALIL: *BSAAV*, en prensa.

² Cfr. VALL DE PLÁ: *APL*, IX, 1961, 151 ss.

dos del tipo, en parte, que se suele atribuir al desprendimiento de viguerías y cubriciones.

En una capa de tierra superpuesta a este mosaico, y cuyo grosor desconocemos, apareció una sepultura de inhumación que fue atribuida al s. IV d. C. Independientemente de la mayor o menor verosimilitud de dicha fecha, posiblemente más temprana de lo que debe, tal hallazgo indica el abandono del edificio y la existencia de un núcleo de habitación relativamente próximo.

Rodea al mosaico un borde de teselas blancas interrumpido en sus puntos centrales por rectángulos con un rombo inscrito (dos en los lados largos y uno en los lados cortos). Sigue un filete de teselas negras que delimita dicha orla del fondo decorativo del mosaico.

El campo del mosaico muestra, en diagonal, una composición de cuadrados sobre cuyo fondo negro se ha inscrito un cuadrado blanco y ocho triángulos del mismo color, puestos por el vértice.

En el centro del pavimento aparece una composición figurada que se desarrolla en un medallón octagonal inscrito en un marco de plata cuadrada. Mide dicho marco 2,63 m. de lado. Alrededor del mismo aparecen otros cuatro paneles figurados, de menor tamaño y también de planta cuadrada.

El medallón central está rodeado por una greca, de color negro, de 0,14 m. de anchura. La greca se interrumpe en los ángulos donde aparece una roseta de cuatro pétalos inscrita en un cuadrado.

El medallón octagonal mide, en sus ejes, 2,35 m. y, en sus lados, 0,83 m. Dichas medidas comprenden el sogueado en blanco y negro y el filete negro que, a modo de orla, rodea la composición figurada. Entre el cuadrado y el octógono quedan libres, en los ángulos, cuatro espacios cuya planta es, aproximadamente, de un doble triángulo isósceles. Ocupa dichos espacios un tallo floral, central, de cuyos lados parten volutas y roleos.

En el interior del medallón, sobre un fondo neutro de teselas de color blanco amarillento, aparece una representación del «Suplicio de Dirce». En las figuras aparecen, con distintas tonalidades, los colores rojo, rosado, anaranjado, amarillo, gris azulado, castaño oscuro, blanco amarillento y negro. Se han utilizado en él teselas cuyas dimensiones oscilan entre los 0,066 m. y los 0,020 m. (ojo del toro). El cuerpo de Dirce, desde la cabeza hasta la cintura, se ha perdido como resultado de un

desconchado, probablemente intencional, de planta circular, de algo más de 0,50 m. de diámetro.

Rodean este medallón central otras cuatro composiciones figuradas, inscritas en cuadrados. Estos últimos miden, como término medio, 0,78 m. de lado. Uno de ellos se halla bajo el medallón del «Suplicio de Dirce». Es algo mayor que los restantes puesto que mide 0,815 m. de lado. Al contrario de los restantes tiene una orla de sogueado. En el interior aparece una ménade, de 0,64 m. de altura, que sostiene un pandero en la mano izquierda y una rama, quizás un *tirso*, en la mano derecha. El fondo es neutro, de color blanco amarillento estableciendo un neto contraste con el color amarillo del manto de la ménade. Destacan en la figura sombras, o volúmenes, mediante líneas de teselas de colores blanco-amarillento, rosado o amarillo. La ménade calza botas de color negro y, en general se observa en el colorido de esta figura el predominio, incluso en las carnes, de los tonos rosado y blanco-amarillento. La cabeza y el busto han desaparecido como consecuencia de un desconchado, posiblemente intencional, que ha provocado la caída de teselas que no formaban parte de la figura sino del fondo.

A la izquierda del medallón aparece una segunda composición figurada inscrita también en una superficie cuadrada. El cuadrado mide 0,78 m. de lado y muestra la figura de un sátiro (mide 0,74 m. de altura). Lleva corona de pámpanos de uva y hojas de vid de color verde, un *pedum* en la mano derecha y un *kalathos* de cestería en la mano izquierda. En la cabeza se aprecian los colores rojos, rosado, negro y amarillo oscuro, castaño y negro en el *pedum*. El *kalathos* es de color amarillo, con refuerzos de color negro. El cuerpo muestra los colores rosado y blanco-amarillento indicándose los detalles anatómicos y de volumen, surco esternal, etc., con teselas de color rojo vinoso.

Encima del medallón central aparece un tercer cuadrado, mide 0,785 m. de lado, ocupado por un segundo sátiro. Mide éste 0,67 m. de altura. Como orla tiene un filete. El sátiro sostiene, con su mano derecha, un *pedum* y en la izquierda un *misorium*. Las tonalidades de color utilizadas son análogas a las que aparecen en el segundo cuadro, descrito anteriormente. Es decir, rojo vinoso y negro en el cabello, amarillo, rosado y blanco en la cara, detallándose en negro ojos y nariz. El cuerpo muestra tonos claros, reforzados ocasionalmente con

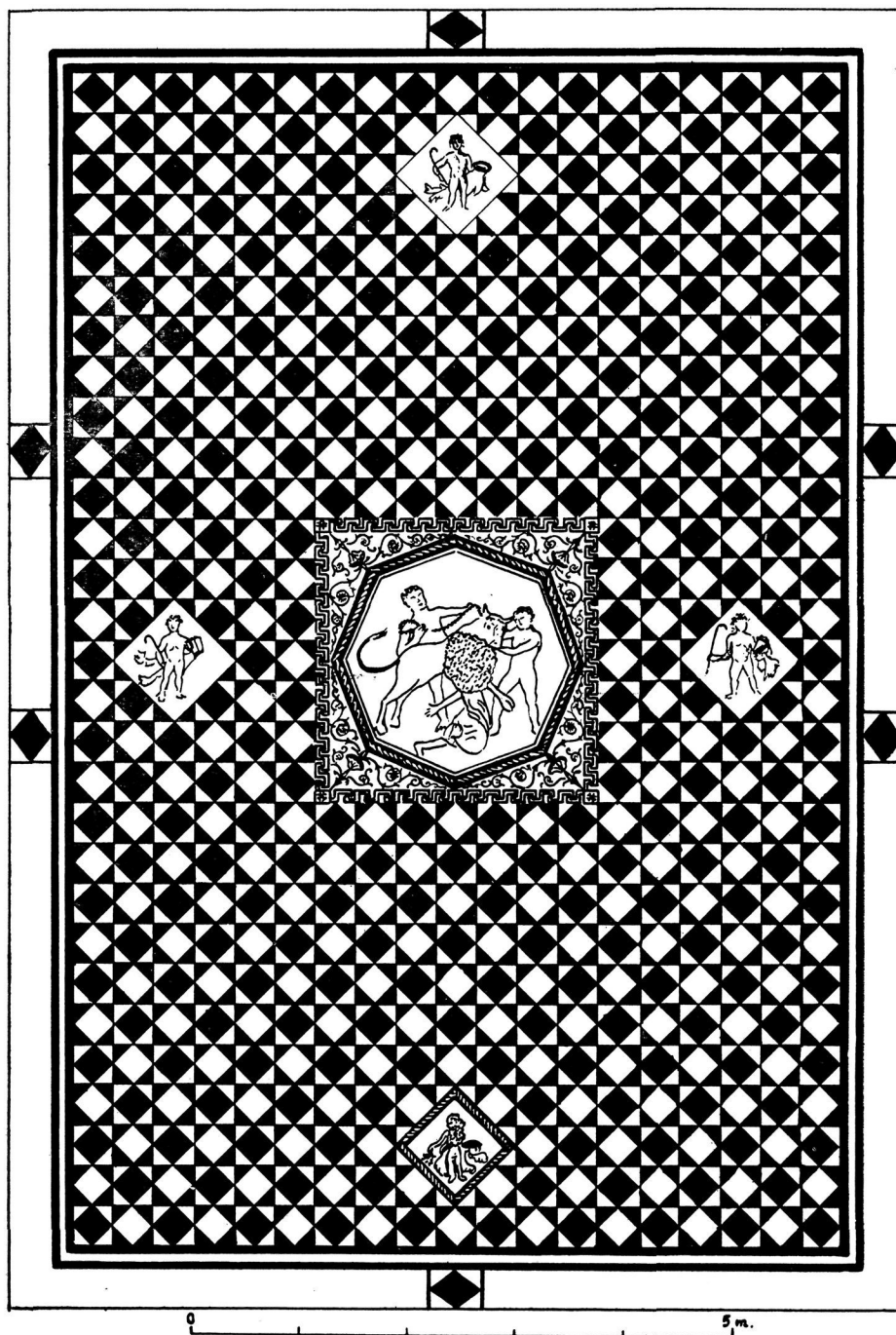


FIG. 1

teselas blancas y amarillas de tonos claros o intensos según los casos. Los elementos de tipo anatómico y volumétrico se destacan mediante teselas rosadas, rojo vinoso y, en ocasiones, negras. El *pedum* es de color amarillo al igual que el *missorium*. El mismo color se ha utilizado en el manto pero acentuando los pliegues con teselas de colores rojo y negro.

A la derecha del medallón central aparece una última superficie cuadrada. Es el menor de estos cuadrillos secundarios por cuanto mide únicamente 0,75 m. de lado. Aparece en él un tercer sátiro, mide 0,735 m. de altura. Lleva el *pedum* en la mano derecha y un *kalathos*, probablemente metálico a juzgar por el colorido, en la mano izquierda. Viste manto como los anteriores. Los colores son algo distintos puesto que el cabello muestra teselas de color rojo-vinoso y negro, amarillas claras y rosadas en la cara, tonos blanquecinos, con sombras amarillas y rojas en el cuerpo, más los consabidos detalles anatómicos en rojo. El *pedum* es de color rojo oscuro y negro. El *kalathos* aparece perfilado en negro y rojo oscuro, el resto es de color blanco y amarillo en distintos tonos. Las frutas en el interior del *kalathos* son de color gris oscuro al igual que el manto, con sombreados en color claro.

Se conserva este mosaico en el Museo Arqueológico de Sagunto³.

Estilo e iconografía

Dentro de la musivaria romana del *Conventus Tarraconensis* este mosaico ofrece especial interés. La aparición de varias composiciones figuradas agru-

padas alrededor de una principal debía aparecer, probablemente, en el «mosaico de la Medusa» de Tarragona. En origen este mosaico debió tener alrededor del tema central de la Gorgona cuatro composiciones con la historia de Perseo, de las cuales sólo se ha conservado la de la «Liberación de Andrómeda»⁴. Sin embargo en el mosaico de Sagunto, al contrario del pavimento de Tarragona, el campo del mosaico es eminentemente geométrico, frente a la serie de cuadrillos ornamentales del pavimento de Tarragona.

Prescindiendo del tema central encontramos en el mosaico de Sagunto una serie de indudables atisbos de interpretación pictórica. Tal es el caso del rendimiento de los volúmenes o los tornasolados en los paños. Esto es más que evidente en el caso del «Suplicio de Dirce». El mito de Dirce⁵ aparece aquí en una estructura semejante a la del conocido grupo descubierto en las Termas de Caracalla, obra de Apolonios y Tauriskos de Tralles, «restaurado» muy libremente y conservado hoy, con el nombre más popular de «Toro Farnese» en el Museo Nacional de Nápoles⁶.

Las restauraciones del grupo de Nápoles han modificado sensiblemente las características originarias, singularmente en la disposición de algunas figuras. Afortunadamente algunas réplicas permiten documentar su primitivo aspecto. Tal es el caso de un pequeño grupo conservado en los «Magazzini» de los Museos Vaticanos⁷, una gema del propio museo de Nápoles⁸, una pasta vítrea que fue de la colección de Arndt⁹, un grupo de urnas etruscas¹⁰ y una pintura del tablino de la «Casa dei Vettii» en

³ BLANCO-XIMÉNEZ: *Sagunto. Guía turística*, 1958, 79 ss. VALL DE PLÁ: *o. c.*, 153 ss., láms. II-V. BRÚ: *Les terres valencianes durant l'època romana*, 1963, 184 ss. TARRADELL, SANCHÍS-GUARNER: *Historia del País Valencià*, I, 1965, 166, lám. XXXV.

⁴ BALIL: *Hommages a Marcel Renard*, III, 1969, 3 ss.

⁵ Cfr. RE, s.v.; *Rocher's*, s.v.; EAA, s.v. En parte basados sobre las monografías de JAHN: *Archäologische Zeitung*, XI, 1853, c. 82 ss. DILTHEY: *idem*, XXXVI, 1878, 43 ss. Sobre las vinculaciones con la obra de Eurípides, SCHAAAL: *De Euripidis Antiopa*, 1914. SÉCHAN: *Études sur la tragédie grecque*, 1926, 291 ss. Referencias a este mito pueden verse también en GRIMAL: *Diccionario de la mitología griega y romana*, 1965 (basado en la tercera edición francesa), 142 (s.v. *Dirce*) y 29 (s.v. *Anfión*). RUIZ DE ELVIRA: *Mitología Clásica*, 1975, 189. Aparte una referencia en la *Odisea* la iconografía del mito debe tener como punto de partida la obra, perdida, de Eurípides, «Antíope». El estudio más reciente sobre la iconografía es el ya citado de

CAPRINO: EAA, s.v. «Dirce».

⁶ La autoría del original consta en PLIN.: *N.H.*, XXXVI, 33 s. El ejemplar de Nápoles se considera una copia de tiempos de Caracalla. Cfr. RUESCH: *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, s.a. (pero hacia 1909), 80 s. fig. 29. BRUNN, BRUCKMANN: *Denkmäler*, 367. STUDNICZKA: *Zeitschrift für bildende Kunst*, n.s., XIV, 1903, 171 ss. LIPPOLD: *Griechische Plastik*, 1950, 383 s., n. 19 (que considera como prototipo del grupo de Nápoles una «adaptación» del s. I d. C.). BIBBER: *The Sculpture of the Hellenistic Age*, 1967², 134, fig. 529 (con atribuciones a estos escultores de diversas piezas de Rodas).

⁷ KASCHNITZ VON WEINBERG: *Sculpture del Magazzino del Museo Vaticano*, 1937, 154, n.º 335.

⁸ Ya utilizada por STUDNICZKA: *o. c.*, 171, fig. 12 en su reconstrucción del grupo de Nápoles.

⁹ LIPPOLD: *JDAI*, XIX, 1914, 175, fig. 2.

¹⁰ BRUNN, KÖRTE: *Urne etrusche*, II-1, 1890, lám. IV, 1-2. LIPPOLD: *JDAI*, cit., 174, fig. 1.

Pompeya¹¹. Puede añadirse un mosaico de Aquincum¹², otro de Pola¹³ y el nuestro de Sagunto que constituyen un grupo bastante definido. Tal esquema parece inspirarse en una pintura de los s. III-II a. C. que inspiró no sólo las versiones pictóricas y

musivas sino también, en su estado original el grupo de Nápoles que ya Klein, al estudiar el «Rococó» helenístico, consideró como una clara representación, si no de un grupo escultórico inspirado en una pintura, al menos como de una «concepción pictóri-



FIG. 2.

¹¹ VI 15, 1. Bibliografía general en SCHEFOLD: *Die Wände Pompejis*, 1957, 144 s. que incluye la totalidad de la decoración del triclinio. Estudios principales, *Rep. Peint.*, 185, 4. HERMANN, BRUCKMANN: *Denkmäler der Malerei des Altertums*, desde 1906, lám. XLIII. RIZZO: *La pittura ellenistico-romana*, 1929, lám. LXVI. LIPPOLD: *Antike Gemäldekopien*, 1951, lám. IX, 45. Buena reproducción en color en EAA, cit.

¹² NAGY: *RM*, XL, 1925, 51 ss. ÁKOS: *Roman Mosaics in Hungary*, 1973, 19 s. n.º 12 (con bibliografía anterior a completar en DONDERER: *Gnomon XLVII*, 1975, 297). Fechándolo en «the later decades of 3rd century»

(o. c., 41) lo cual parece excesivo. Compárese con los siguientes.

¹³ *Jugoslavija. Istra. Pula. The ancient roman Mosaic* (citado por VALL DE PLÁ). MLAKAR: *Arheoloski pregled*, I, 1959, 17 ss. MANO-ZISSI, en *La mosaïque gréco-romaine*, 1965, 291. Debe corresponder a fines del s. III, o quizás principios del s. IV como apunta DONDERER: o. c., 299.

A estos mosaicos debe añadirse el de Adana (BUDDE: *Antike Mosaiken in Kilikien*, II, 1972, 25 ss. (ténganse en cuenta las observaciones de KITZINGER: *Art Bulletin*, LV, 197, 142).

ca» en el planteamiento de ciertas composiciones escultóricas¹⁴. De todos modos existiría una tradición pictórica más antigua. La primera versión que conocemos se halla en una cratera ápuila, de Palazzolo, que se conservaba en el *Antiquarium* de los Museos de Berlín¹⁵. Este modelo parece ser el que inspiró la composición del llamado «relieve de Via Margutta» en Roma¹⁶, algunas pinturas como las del columbario de Villa Doria - Pamphili¹⁷ y algunas versiones de las mismas en las ciudades de Campania¹⁸. Es posible que el mosaico de Pola, pero no el de Sagunto, muestre una cierta contaminación entre ambas versiones, aparte las dificultades, como en Sagunto, de circunscribir esta composición en una superficie que no es cuadrada. También debió pertenecer a este grupo el cartón del mosaico de Ecija que, con el de Sagunto, es la única versión de este tema que conocemos en la Península Ibérica¹⁹.

Ya se ha indicado que en los cuadros menores de este mosaico aparecen tres sátiros y una ménade. Aunque una de las figuras del mosaico de Ecija lleva un *pedum* no hay que olvidar que éste, en sí, no es exclusivamente báquico sino un cayado de pastor. Bastará recordar la aparición de la figura del pastor, probablemente antigua y no un aditamento

como el perro o la lira, en el grupo de Nápoles, para explicar la figura con *pedum*, que azuza al toro, en el mosaico de Ecija. Pero la asociación de sátiros y ménade en el mosaico de Ecija es tan clara que no parece posible asociarlos al mito de Dirce²⁰. Por el contrario, más parece deban ser interpretados como representaciones de las «cuatro estaciones» en una vieja versión iconográfica que establece la relación entre seres de la naturaleza, cortejo báquico, y cambios de la naturaleza, estaciones.

Es éste un problema importante en el estudio de la iconografía de las cuatro estaciones²¹, la sustitución de las *Horae* por representaciones masculinas de las cuatro estaciones, bien como bustos, bien como figuras enteras²².

Las estaciones, en forma de bustos, con tipos masculinos aparecen muy tempranamente en la pintura pompeyana²³. En Oriente nos encontramos, en Antioquía²⁴, con la coexistencia de representaciones masculinas y femeninas de las estaciones. En el transcurso de este siglo dicha tendencia triunfa en Oriente e influye en Occidente, singularmente en Africa. Así se advierte en Zliten²⁵, Roma²⁶, Cnossos²⁷, Palmira²⁸, Lambese²⁹, Gerasa³⁰, Lambese³¹ y Timgad³². Esta modalidad alcanza un ex-

¹⁴ KLEIN: *Antike Rococo* comentado en BIEBER: *o. c.*, I, c.

¹⁵ NEUGEBAUER: *Führer durch Antiquarium*, 1932, 154, n.º 3296 (comparable a la representación de *Rep. Peint.*, 185, 1). Para la producción del llamado «Pintor de Dirce», STENICO, en *EAA*, s.v. TRENDALL.

¹⁶ Para el relieve, fragmentado, de «via Margutta», BULLE: *RM*, VIII, 1893, 246 ss.

¹⁷ Para las pinturas del columbario de Villa Doria Pamphily, MPASÍ, sez. III, fasc. 5, lám. IV.

¹⁸ Tras los ensayos, precedentes (cfr. CAPRINO: *o. c.*) se ha establecido correctamente la serie por DONDERER: *o. c.*, 299, n. 15. Se trata en total de siete pinturas (incluida la de la «Casa dei Vettii» citada en n. 11). Proceden dos de Herculano («Casa dell'Atrio a mosaico», en MAIURI: *Ercolano. I nuovi scavi*, I, 1958, 295 ss. «Casa di Argo», en PETERS: *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting*, 1963, 126), cuatro de Pompeya «Casa del Granduca (di Toscana)», VII, 4, 56, conocida también como «Casa della Fontana». SCHEFOLD: *o. c.*, 185 ss. Decoración del lado W. del *tablinum*. Conservada en el Museo de Nápoles, Inv. n.º 9042. ELIA: *Pitture murali e mosaici del Museo Nazionale di Napoli*, 1932, 45. HERMANN, BRUCKMANN: *o. c.*, lám. CL. DIEPOLDER: *RM*, XLI, 1926, 25. CURTIUS: *Die Wandmalerei Pompejis*, 1929, 286 y 320. RODENWALDT: *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde*, 1909, 52. MARCONI: *La pittura dei romani*, 1929, 73. *Rep. Peint.*, 184, 2. DAWSON: *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting*, «Yale Classical Studies», IX, 1944, 13 (hay reimpresión de la separata). SCHEFOLD: *Pompejanische Malerei*, 1952, lám. XXIII. RUMPF: *Malerei und Zeichnung*,

1953, 172. PETERS: *o. c.*, 101. «Casa delle Quadrighe», VII, 2, 25. SCHEFOLD: *o. c.*, 173. Atribuido con dudas a esta casa. *Rep. Peint.* 185, 1. DAWSON: *o. c.*, 94, n.º 31; PETER: *o. c.*, 90. «Casa del Menandro», I, 10, 4. MAIURI: *La Casa del Menandro*, 1932, 163 s. «Casa del Marinaio», VII, 15, 2. SCHEFOLD: *o. c.*, 204 ss. Exedra, *Rep. Peint.*, 185, 2. DAWSON: *o. c.*, 93, n.º 29.

¹⁹ *Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Sevilla*, III, 1951, 72.

²⁰ Ya advertido por VALL DE PLÁ: *o. c.*, I, c.

²¹ Para el tema de las estaciones véase aún HANFMANN: *The Seasen Sarcophague in Dumbarton Oaks*, I-II, 1951.

²² HANFMANN: *o. c.*, 21, 211 ss., 231.

²³ Cfr. HANFMANN: *o. c.*, II, n.º 133 (= *Rep. Peint.*, 334, 2-4).

²⁴ *Idem*, n.º 134 (= LEVI: 190 ss., lám. LII).

²⁵ *Idem*, n.º 135. Hoy se fechan en el s. II d. C.

²⁶ *Idem*, n.º 136 (= Blake II, lám. XLI 3).

²⁷ Payne, *JHS*, LV, 1395, 164 s., fig. 12 (= HANFMANN: *o. c.*, n.º 137).

²⁸ HANFMANN: *o. c.*, n.º 137 a.

²⁹ HANFMANN: *o. c.*, n.º 138 (= *Inv. Mos. Afrique*, n.º 181).

³⁰ HANFMANN: *o. c.*, n.º 139 (= BIEBEL, en KRAELING: *Gerasa*, 1938, 299 s., lám. LXXXV).

³¹ HANFMANN: *o. c.*, n.º 140 (= *Inv. Mos. Afrique*, n.º 194).

³² HANFMANN: *o. c.*, n.º 141 (= *Inv. Mos. Afrique*, n.º 166).

traordinario desarrollo en Occidente³³ desde el s. II d. C. hasta el v d. C.³⁴. Ya en el s. I d. C. se advierte la representación de las estaciones por figuras masculinas, bien bustos, bien de cuerpo entero, que alternan con otras femeninas. Es posible que

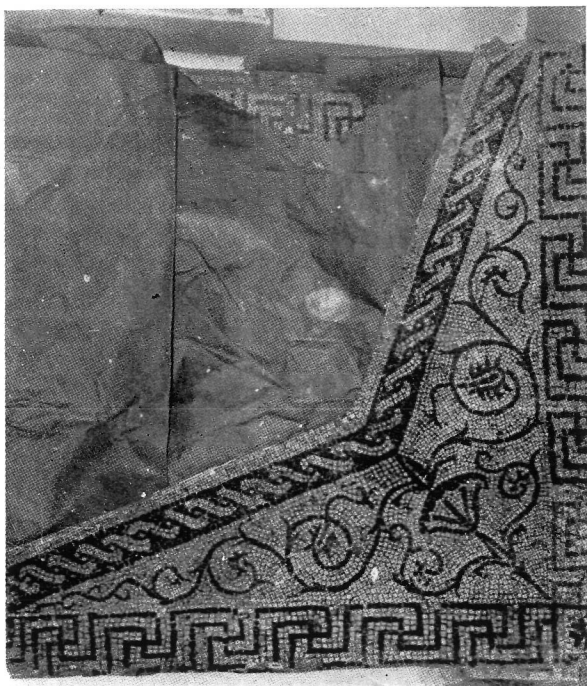


FIG. 3.

un precedente de esta actividad deba verse en el calendario ateniense de Haghios Eleuterios que nos muestra, junto a un otoño e invierno masculinos, una primavera y verano femeninos³⁵. Parece pro-

bable que en muchas representaciones de la pintura pompeyana del IV estilo, que se acostumbran a interpretar como de «sátiro y ménade» pudieran verse imágenes de las estaciones³⁶.

Esta duplicidad se advierte también en la decoración pictórica de la «tomba dei Nasonii» en Via Flaminia, Roma³⁷, en uno de los mosaicos de Sainte-Colombe³⁸ que nos muestra un invierno masculino y el verano y el otoño representados por dos figuras. Quizás el ejemplo más manifiesto sea el mosaico de Hellín (Murcia), hoy en el Museo Arqueológico Nacional³⁹, que debe ser de fines del s. II o comienzos del s. III d. C. En este mosaico las estaciones se representan por una pareja Genio-Hora y una dualidad semejante se advierte en las representaciones de los meses⁴⁰. Una alternancia semejante se advierte en un relieve de Ostia⁴¹, en el cual todas las estaciones excepto el invierno son masculinas. Algo parecido debía verse en un mosaico, hoy desaparecido, de Villa Adriana⁴². En una pintura de las catacumbas de S. Calixto, que hay que atribuir al s. III d. C., aparecen dos estaciones femeninas y dos masculinas⁴³. En un relieve del Museo de Constantinopla parece que se representaron las estaciones como sátiros⁴⁴.

Cestos y cestas, *kalathoi* y paneras, o *missoria*, aparecen entre los símbolos habituales que acompañan a los genios y *horai* de las estaciones. Una cierta precisión puede obtenerse, únicamente, completando el estudio de las estaciones y sus representaciones con el estudio de las representaciones de los meses en los «calendarios» antiguos⁴⁵.

En algunas pinturas pompeyanas aparecen *horai* con cestos. Si la rama que lleva la ménade de nuestro mosaico no es un tirso pudiera asociarse a la rama simbólica del invierno que vemos en ciertas representaciones de *horai*⁴⁶. Lo mismo puede adver-

³³ HANFMANN: *o. c.*, 213 s.

³⁴ Lista en HANFMANN: *o. c.*, n.º 425 ss.

³⁵ HANFMANN: *o. c.*, n.º 382 (= DEUBNER: *Attische Feste*, 1932, lám. XXXIV ss.). Véase más adelante la bibliografía referente a los calendarios.

³⁶ Por ejemplo: *Rep. Peint.*, 126-143.

³⁷ HANFMANN: *o. c.*, n.º 120 (= HINKS: lám. XXI).

³⁸ HANFMANN: *o. c.*, n.º 370 y 379).

³⁹ HANFMANN: *o. c.*, n.º 377 A (= FERNÁNDEZ DE AVILÉS: *AEArq*, XIV, 1940-1941, 442 ss. STERN: *Mon. Piot*, LIV, 1966, 159 ss.).

⁴⁰ En el ya citado mosaico de Hellín.

⁴¹ HANFMANN: *o. c.*, n.º 375.

⁴² HANFMANN: *o. c.*, n.º 377 (= ASHBY: *PBSR*, VII, 1914, lám. XV, b).

⁴³ HANFMANN: *o. c.*, n.º 381.

⁴⁴ HANFMANN: *o. c.*, n.º 177 (= MENDEL: *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des Sculptures*, III, 1914, n.º 1300 s.).

⁴⁵ Cfr. WEBSTER: *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art*, 1938. LEVI: *Art Bulletin*, XXIII, 1941, 241 ss. HINKS: *Myth and Allegory in Ancient Art*, 1939, 47 ss. STERN: *Le calendrier de 354*, 1953, 205 ss., *EAA*, s.v. «calendario». GINOUVES: *Bull. Corr. Hell.*, LXXXI, 1957, 216 ss. STERN: *Tardo antico e alto medioevo*, 1968, 177 ss.

⁴⁶ HANFMANN: *o. c.*, n.º 85 y 87 muestran la primavera con paneras. En *o. c.*, 97 y 124 la Hora del invierno lleva una rama.

tirse en algunos mosaicos de Antioquía, fechados en el s. II d. C., en los cuales el invierno, un amorcillo o un *bacchos*, aparece con un *missorium*, o un cesto plano⁴⁷, o bien otros, y ello se da también en la Península Ibérica, el otoño sostiene un *kalathos*⁴⁸ y la primavera una panera⁴⁹. Respecto a los meses puede observarse que, en el *Cronógrafo del 354*⁵⁰, mayo y junio⁵¹, o sea los meses primaverales⁵², aparecen con *kalathoi*, julio con una panera⁵³ y septiembre de nuevo con *kalathos*⁵⁴.

En el llamado «calendario galorromano» del arco de Reims la primavera sostiene una panera con flores y el otoño un *kalathos* con frutas⁵⁵. En un mosaico de Roma⁵⁶, el mes de mayo sostiene una panera. Una iconografía semejante aparece en una representación, también en mosaico, del mes de junio que se conserva en el Ermitage⁵⁷. En un mosaico de Cartago, que se conserva en el Museo Nacional, antes del Bardo, aparece la primavera como representación femenina y con *kalathos*⁵⁸, pero otro de la misma localidad nos muestra mayo y junio con una panera⁵⁹. Finalmente, un mosaico, hoy perdido, del N. de Africa presenta un mes de mayo, representación femenina, con una panera y un mes de junio, masculino, con igual atributo⁶⁰. En Britania un mosaico de Chadworth muestra una primavera, masculina, con panera y *kalathos*⁶¹.

En resumen, puede observarse que el mes de mayo aparece, generalmente, con una panera, en ocasiones con flores, en una serie de representaciones como el citado «calendario de 354», en el código del «Ptolomeo Vaticano», ambos con *Horai*, en el tercer mosaico de Cartago, con genio masculino, y, análogos los «calendarios» de Tegea y Argos⁶².

El mes de junio aparece con la panera llena de frutas en el «Ptolomeo Vaticano», en el ya citado tercer mosaico de Cartago, en el «calendario» bizan-

tino del monasterio de Beisan, en el segundo mosaico de Cartago y en el de L'Ermitage. Julio lleva *kalathoi* con espigas en el «Ptolomeo Vaticano», en el «calendario» de Cartago y en el de Beisan. En el «calendario del 354» lleva una panera. El mes de septiembre aparece con una panera en el «calendario» de El Djem⁶³ y en el del monasterio de Beisan. Por el contrario, en el mosaico del Hamman de Beisan lleva un vaso. Finalmente, el mes de octubre aparece en el «calendario» del monasterio de Beisan con una panera.

Este análisis no parece aclarar definitivamente la identificación de las estaciones del mosaico de Sagunto, cuyas dificultades ya fueron señaladas por Vall de Plá⁶⁴, pero contribuye a delimitar el problema.

No parece haya dificultad en interpretar la figura femenina como la *Hora* del invierno, aunque los ropajes no coincidan con las habituales representaciones de esta estación y la panera o bandeja parece corresponder a modelos bastante antiguos.

La identificación de la figura de la izquierda del medallón central con el otoño cuenta con su apoyo con la corona de pámpanos y vides y el citado mosaico de Antioquía.

La representación con bandeja, o panera, puede ser el genio de la primavera y, por exclusión, el cuarto debiera ser el del verano.

Tendríamos como resultado:

Primavera (encima del medallón central)
Verano (a la izquierda del medallón central)
Otoño (a la derecha del medallón central)
Invierno (debajo del medallón central).

Sin duda el elemento de mayor interés en este caso es la comprobada coexistencia de genios y *Horai* y su versión dionisiaca.

47 HANFMANN: *o. c.*, n.º 335.

48 HANFMANN: *o. c.*, n.º 334.

49 HANFMANN: *o. c.*, n.º 318.

50 Cfr. STERN: *Calendrier...*, cit., passim.

51 STERN: *o. c.*, lám. IX, 2-3.

52 La observación de STERN: *o. c.*, 205 ss., con respecto a las diferencias cronológicas de la maduración, y por ello siega, del trigo, junio o julio, en las distintas parcelas del mundo mediterráneo y, en consecuencia, la atribución, según los casos, del mes de junio a la iconografía del verano o de la primavera, parece válida.

53 STERN: *o. c.*, lám. IX, 4.

54 STERN: *o. c.*, láms. X, 2 y XVI, 4.

55 WEBSTER: *o. c.*, n.º 4. STERN: *o. c.*, 207 ss.

56 STERN: *o. c.*, 212, lám. XL, 2 (= STUART-JONES: *Catalogue of the Sculptures in the Capitoline Museum*, 1926, lám. XVII, 1 y 8).

57 STERN: *o. c.*, 212, lám. XL, 3 (= KORSUNSKA: *RM*, XLVIII, 1939, 276 ss., lám. XLIII. BALIL: *Emblemata*, 1976, 20).

58 STERN: *o. c.*, 216, lám. XL, 4.

59 STERN: *o. c.*, 216 s.

60 STERN: *o. c.*, 217 ss., lám. XLIII, 1-3.

61 STERN: *o. c.*, lám. XLV, 2.

62 STERN: *o. c.*, 249 ss.

63 STERN: *o. c.*, 252 ss.

64 *O. c.*, 159 ss.



FIG. 4.



FIG. 6.



FIG. 5.



FIG. 7.

En la descripción del mosaico se ha aludido a dos desconchados en la zona figurada que considerábamos como intencionados. Desconchados análogos se advierten en otros mosaicos en escenas figuradas. Recuérdese el caso de las escenas mitológicas en los mosaicos de la villa de Fraga⁶⁵ o algunos mosaicos de la Tingitana⁶⁶.

Respecto al fondo geométrico del mosaico hay que observar que este tema aparece ya en Pompeya⁶⁷ y en otras localidades italianas durante el s. I d. C.⁶⁸. Durante el s. II d. C. lo hallamos en el

«palacio de los procuradores», en Tréveris⁶⁹, en Hemsforth a fines del s. II⁷⁰, en Suiza a fines del s. III⁷¹. Y, hacia la misma época, en Nîmes⁷².

Cronología

El análisis de las composiciones figuradas y el estudio del pavimento geométrico nos inducen a fechar este mosaico en la segunda mitad del s. II d. C...⁷³.

⁶⁵ SERRA-RAFOLS: *Ampurias*, V, 1943, 5 ss., lám. XIII.

⁶⁶ *PSAM*, VIII, 1948, lám. II.

⁶⁷ BLAKE: I, lám. XVIII, 3. PERNICE: lám. XXVII, 4.

⁶⁸ BLAKE: I, lám. XI, 2 (Este).

⁶⁹ PARLASCA: lám. XV, 3.

⁷⁰ HINKS: n.º 34.

⁷¹ GONZENBACH: 237 ss.

⁷² *Inv. Mos. Gaule*, n.º 329.

⁷³ Los negativos de las fotografías que ilustran este trabajo son propiedad del SIP y del DAIM que han tenido la amabilidad de autorizar su reproducción.