

[Otra edición en: en *Imágenes de la Edad Media (Fragmentos [Ministerio de Cultura] n.º 10)*, Madrid 1987, 25-37. Versión digital por cortesía del autor, como parte de su *Obra Completa*, revisada de nuevo bajo su supervisión y con la paginación original.]

© Texto, José María Blázquez Martínez

© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

## Transformaciones sociales y descomposición de las formas artísticas en la Antigüedad Clásica

José María Blázquez Martínez

[-25→]

El arte, como ha escrito uno de los mejores conocedores del arte de toda la Antigüedad. R. Bianchi Bandinelli, profesor de Arqueología Clásica en la Universidad de Roma, es la expresión de una sociedad, la expresión más directa, la más espontánea e incontrolada. El arte de un período histórico determinado es el mejor espejo de todas las corrientes artísticas, religiosas, filosóficas, políticas, sociales, etc. de un pueblo. La transformación o la aparición de nuevas formas artísticas es la prueba más evidente del cambio de una sociedad. Al final de la Antigüedad, en un período que abarca desde finales del siglo IV hasta aproximadamente el siglo VI, las zonas periféricas del Imperio Romano, como Britania, Hispania. N. de África, Egipto e Israel, abandonaron poco a poco los cánones artísticos vigentes en esas regiones hasta entonces, heredados del arte de Grecia y de Roma. Ello se debía a que la sociedad que vivía en estas provincias romanas, se encontraba en período de una profunda transformación. Este fenómeno de la mutación de las formas artísticas no está ocasionado por la extensión y triunfo a partir de la legislación de Teodosio. del cristianismo. En varias regiones, donde esta mutación radical de las formas se aprecia bien, como en Britania e Hispania, el cristianismo a finales del siglo IV no tenía ninguna fuerza para influir en la sociedad. Era un fenómeno religioso de una importancia mínima. Este cambio en los gustos artísticos es anterior a las invasiones bárbaras, que en el caso de Hispania llegaron a la Península Ibérica y la asolaron entre los años 409 y 412, cuando suevos, vándalos y alanos, y a continuación los visigodos, arrasaron las provincias hispanas, hasta su definitivo asentamiento.

Esta mutación es anterior, igualmente, al período iconoclasta, fenómeno que se dio fundamentalmente en Bizancio. Para interpretar este fenómeno no sirve el antiguo concepto de decadencia, que hoy día se ha desechado en la investigación de final del Mundo Antiguo por los mejores especialistas, y se ha cambiado por el de metamorfosis de una cultura, término acuñado por Vogt. catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Tubinga, pues, como afirmó J. Caro Baroja hace ya años, una sociedad como la greco-romana de los siglos IV y VI, que produjo figuras como Ambrosio, los Capadocios (Basilio, los Gregorios, Nacianceno y Niseno), y S. Agustín, por no citar más que personajes eclesiásticos, hombres cultísimos muy al tanto de las corrientes filosóficas y de los problemas del momento, con ideas propias en filosofía y religión, no se puede calificar decadente.

Hay que buscar este abandono de las formas artísticas en las transformaciones internas de la sociedad romana del Bajo Imperio. Estas mutaciones comenzaron en gran escala en las regiones periféricas, más en contacto con los bárbaros y más intensamente sometidas a las presiones y a relaciones de todo tipo con los pueblos del otro lado de las fronteras. En este sentido, hace ya muchos años que Altheim, profesor de Historia Antigua de la Universidad libre de Berlín, llamó la atención al mundo culto en un bello libro sobre el fin de la Antigüedad, de

la importancia excepcional que en estos siglos del Bajo Imperio tuvieron las culturas limítrofes del Imperio Romano, acelerando un proceso de cambio en la sociedad romana, que en principio obedecía a causas internas introduciendo en la cultura greco-romana una gran cantidad de elementos de todo tipo.

### Britania

El arte de Britania, que ha sido bien estudiado recientemente por J. M. C. Toynbee, se caracterizó, al igual que el de otras provincias del Imperio, en que junto a un arte oficial, que sigue los modelos recibidos del poder central, florece otro procedente de un artesanado indígena, en el que las formas del arte ornamental celta se conservan durante varios siglos, casi intactos, llegándose al final de la Antigüedad a la degeneración de los prototipos artísticos clásicos por un proceso interno. [-25→26-]

Los ingleses han excavado y dado a conocer gran cantidad de explotaciones agrícolas, llamadas villas. Muchas de ellas son ya del siglo IV. Están decoradas con mosaicos y pinturas, como las de Verulamium, Yorkshire y Durham. Varias de estas villas se encontraban en manos de funcionarios romanos, civiles y militares, pero la mayoría debían estar explotadas por bretones que pertenecerían a la capa más rica de la sociedad indígena, fuertemente romanizada, y que habían desempeñado cargos de importancia en la administración civil y militar romana. Algunas de estas villas, como la de Fishbourne, en el sur, debieron haber sido villas de recreo; otras podían servir de centro religioso, como la de Well, en las proximidades de Ripon, Yorkshire.

A final del siglo IV la zona residencial de varias villas se abandonó, lo que es indicio claro de que los dueños buscaban protección en las cercanías de la muralla, como sugiere J. Liveridge. Britania se perdió para Roma el año 407, cuando las tierras de la desembocadura del Rin y Bélgica habían caído ya en manos de los francos y de los burgundios. I. Richmond, por el contrario, es de la opinión de que el colapso del sistema de producción de las villas se debe no tanto a la inseguridad del continente, cuanto al hundimiento de los mercados, de los que la agricultura británica dependía. El hecho es que la Britania se aisló del resto del Imperio.



Mosaico con el sacrificio de Isaac. Sinagoga de Beth Alpha.

Los gustos y las corrientes artísticas de los dueños de estas villas han quedado bien manifiestos en una serie de mosaicos, fechados a mediados del siglo IV, como en el mosaico de la villa de Low Ham, en las proximidades de Taunton, en Somerset, que representa los amores de Dido y Eneas, celebrados por Virgilio en el libro cuarto de su Eneida. El centro de la composición lo ocupa un octógono con Venus y los Amores, tema que se repite en mosaicos sirios, africanos, de Argelia, de Túnez e hispanos (villa de Fraga). La escena está en estrecha relación artística con mosaicos africanos, como lo confirma nuevamente la composición de Venus acompañada de Dido, de Eneas y de Ascanio. Un elemento indígena se introduce en el mosaico: las tres naves que siguen un modelo claramente nórdico y no mediterráneo. Al final del siglo IV las figuras de Venus, como las dionisiacas y otras mitológicas, estuvieron muy de moda como temas decorativos; baste recordar los numerosos mosaicos africanos, con escenas de Venus y Dionysos, que coinciden en el tiempo con un reverdecimiento de los cultos paganos por estos años, a pesar de los edictos emanados de Teodosio, el proclamado en Roma en el año 391, y el de Constantinopla, del año siguiente, prohibiendo los cultos paganos.

En este mosaico no se aprecia la transformación de las formas artísticas tradicionales, sino sólo la presencia de elementos indígenas, como el tipo de navío; sí, en otros cuantos, procedentes de Britania, como en uno hallado en Rudston, Yorkshire: también con el tema de Venus, en el medallón central, saliendo del baño, o quizás mejor, naciendo de las olas. Si se acepta esta segunda interpretación que J. M. C. Toynbee [-26→27-] cree más probable, o incluso con la primera, la ejecución de la escena no tiene nada que ver con las muchas composiciones del mismo tema, que la representan sobre una concha, como las pinturas pompeyanas, o los mosaicos hispanos de Itálica y de Málaga.

Sus cabellos están flotando al viento a la manera de los dioses celtas y todo el cuerpo está ejecutado de una manera infantil y primitiva, con algunas partes del cuerpo, como las caderas y los brazos desproporcionados. La diosa, que como afirma la mencionada autora inglesa, más parece una diosa de la fertilidad celta que una diosa romana, lleva un espejo. A su lado se encuentra de pie un tritón con la cabeza colocada de perfil, ejecutada de una manera ruda, que indica una gran torpeza en la realización. En las esquinas hay colocados, dentro de lunetas, pájaros, y en las centrales, un león, un leopardo, un toro y un ciervo, con dos inscripciones, como *leo flamafer*, *taurus omicida*. Todos los animales están ejecutados de un modo infantil y primitivo. En las concavidades rectangulares van cazadores, que siguen el mismo estilo que el del cuerpo de Venus. Todos están dibujados en negro sin ningún estudio anatómico. Uno lleva una lanza y un segundo una red. En un lado lateral está representado el busto de Mercurio, con el caduceo, entre arbustos estilizados.



Mosaico de Dulcitus. Tudela. Museo de Navarra.

Los temas de este mosaico son clásicos, pero el estilo se puede calificar con toda propiedad de *naif*. El artista era con toda probabilidad un artesano indígena conocedor de la mitología clásica, pero ignorante del arte romano. Sin embargo, todo el conjunto no carece de vigor y de originalidad.

J. M. C. Toynbee ha encontrado en las ideas de ultratumba, corrientes en estos años de finales del siglo IV, la inspiración que armoniza las varias escenas. Mercurio es el guía de las almas simbolizadas en dos pájaros. Los cazadores aludirían a los placeres de la caza en la ultratumba, tal como los describe Virgilio en [-27→28-] el libro VI de su Eneida, al narrar el descenso de Eneas a los infiernos para encontrarse con Marcelo, joven desaparecido prematuramente en el que el emperador Augusto había colocado tantas esperanzas como sucesor suyo. La escena de baño de Venus o de su nacimiento tendría un sentido alegórico de la purificación del alma o de su regeneración después de la muerte. Sin negar esta interpretación alegórica, que puede muy bien responder a las creencias del dueño de la villa, ya que el mundo antiguo estaba totalmente inmerso, en sus más variados aspectos, en la religión, como la esponja en el agua, y a partir de los primeros síntomas de la crisis a mediados del siglo II, se encontró un contrapeso a la mala situación en las religiones místicas, entre las que hay que colocar al cristianismo, todas las cuales buscaban la salvación del individuo, y cuando la crisis económica y social arreció en la filosofía neoplatónica, filosofía que no se sabe aún con certeza si no es propiamente más bien una religión, cabe aún una segunda interpretación de las escenas del mosaico de Rudston. Se representarían unas escenas mitológicas. Venus y Mercurio, muy del gusto de la tarda Antigüedad, y alusiones a la caza, en los animales y pájaros y en los cazadores, como símbolo de un status social determinado, el de los latifundistas; uno de cuyos entretenimientos favoritos en todo el Imperio era precisamente la caza. El dueño de la villa conocía aún bien la mitología traída por los romanos a la isla, pero sus gustos artísticos se habían separado totalmente del arte romano en la representación de las figuras, sin duda por encontrarse ya al margen de las corrientes del Imperio y desligado de Roma, perteneciendo a una sociedad encerrada en sí misma. En estos años del siglo IV las escenas mitológicas son frecuentes en los mosaicos británicos, pero con un arte mucho más flojo, a veces, en el que se había perdido el estudio detallado de la anatomía humana y animal, como lo indican los mosaicos de Leda y el cisne, Europa y el toro, y Orfeo entre los ménades de la villa de Keynsham. No todos los mosaicos británicos son el exponente de un arte popular provincial, en el que las formas artísticas clásicas se han perdido o han degenerado. Otros mosaicos coetáneos están dentro del más puro arte romano; baste recordar el busto de Venus de Bignor en Sussex, o Europa y el toro de Lullingstone, Kent o Bellerofonte y la Quimera de la misma localidad. Las dos corrientes artísticas, la oficial y la popular, coexisten, pero la moda popular se va extendiendo cada vez más. Un buen ejemplo de esta corriente es el mosaico con la loba y los gemelos de Aldborough. en el que los hermanos Rómulo y Remo son dos diminutos muñecos. La loba tiene una forma del cuerpo impropia de esta fiera: más parece un perro de altas patas, con la cabeza vuelta al espectador, ejecutado con una gran torpeza, como, la pudiera haber hecho un niño. El árbol está doblado en vez de ocupar sólo un lado. El artesano ha querido dar la sensación de altura y la logra representando un árbol muy alargado, que se ve obligado a doblar.

## Hispania

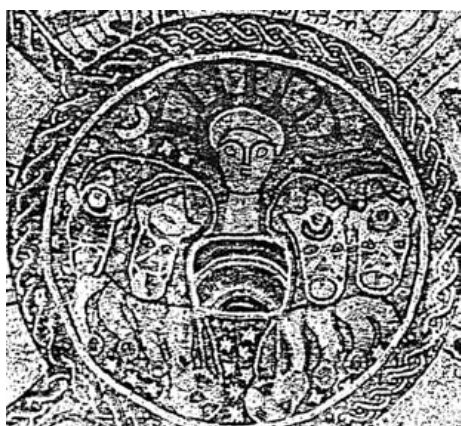
Los veinte años del gobierno de tía tetrarquía instaurada por Diocleciano, al igual que los que siguieron del emperador Constantino, trajeron una recuperación del Imperio en todos los órdenes después de las destrucciones de francos, en época del emperador Galieno (hacia el

año 264-268). que vivieron sobre el terreno según Orosio unos doce años. Si bien es verdad que, tanto los tetrarcas, como afirma Lactancio, escritor contemporáneo de los sucesos que narra, como Constantino, según testimonio del historiador Zósimo, aplastaron el Imperio a contribuciones. La recuperación queda bien patente en el urbanismo de las ciudades, que ahora se embellecen con magníficos edificios, como Clunia y Mérida. la capital de Lusitania, Frecuentemente se amurallaron las ciudades, como Conimbriga en Lusitania. Iruña (Álava). Asturica Augusta (Astorga). Caesar Augusta (Zaragoza). Barcino (Barcelona), Cástulo (Jaén). Coria (Cáceres), Lucus Augusti (Lugo), para defenderse de las invasiones.

En el Bajo Imperio, la gente rica tendió a vivir en los latifundios.

La sociedad hispana del Bajo Imperio, como ha señalado G. Rugini, es una sociedad ruralizada, conservadora y apartada de los grandes problemas que sacudieron el Imperio Romano. [-28→29-]

En la Península Ibérica se observa también el fenómeno de la disgregación artística, que caracteriza a todas las regiones periféricas del Imperio Romano. Ya hace años que R. Bianchi Bandinelli señaló que elementos iconográficos recibidos, incluso por azar, de otras regiones, se mezclaban a formas espontáneas de arte popular, aunque los productos de las diversas formas terminasen por reunirse. Pero, en opinión del profesor de la Universidad de Roma, en la Península Ibérica esta disgregación de los esquemas iconográficos tradicionales adquiriría un aspecto particular.



Mosaico de la sinagoga de Beih Alpha. Palestina,

A este respecto recuerda R. Bianchi Bandinelli dos mosaicos, procedentes de dos villas de grandes latifundistas. El de Dulcitus, hallado en la villa de Tudela, que muestra un jinete alanceando a un gamo, rodeado de vegetales representados de forma esquemática, y el conservado en el Museo de Mérida con tema báquico, firmado por *ex officina Anniponi*, fechado por A. Blanco en torno al 400. Del primero opinaba R. Bianchi Bandinelli que es verosímil que la iconografía haya sido tomada de una de las fuentes de plata que representa un soberano sasánida a caballo; es más [-29→30-] probable que sea una imitación de los platos de vidrio de algún taller germano, concretamente de los alrededores de Colonia, donde escenas parecidas de caza son muy frecuentes. La estilización de las formas vegetales se acentúa cada vez más en los mosaicos, según se avanza en el siglo IV.

El mosaico de *Annius Ponius*, salido de un taller local situado en la propia Mérida probablemente, tiene todas las deformaciones de los modelos helenísticos romanos propios de las regiones periféricas, con la incorporación de elementos ornamentales locales, en este caso las rosetas dentro de círculos, que son frecuentes en las estelas de tradición indígena de Lusitania y de la antigua Celtiberia, añadidos otros elementos iconográficos tradicionales. Los elemen-

tos no tienen en esta pieza ninguna cohesión y están diseminados por el fondo sin orden alguno, junto a elementos vegetales estilizados y a otros geométricos, con intención de cubrir la superficie por un *horror vacui*, muy propio del arte primitivo, Dionysos está representado como un ciudadano cualquiera. El estudio anatómico, baste posar la vista en los brazos de los diferentes personajes que intervienen en la escena, es muy tosco, deficiente e infantil. Sin embargo, el musivario debía estar orgulloso de su obra y por eso la firmó.

Magníficamente ha estudiado A. Blanco este excepcional mosaico: "A primera vista diríase que mosaico de tan tosco dibujo ha de ser bárbaro producto de un taller local, confeccionado en un momento de poca relación entre las provincias romanas, en el ocaso de la Edad Antigua. Mosaicos un tanto semejantes a éste han sido fechados en el siglo IV, sobre la supuesta base de que por entonces el arte en general atravesaba una época de sequedad y decadencia, que unos miraban con desdén como ruina del arte antiguo y otros como prehistoria del arte medieval. Gracias al interés que las generaciones últimas han puesto en el estudio del siglo IV, podemos hoy fechar en dicha centuria los mosaicos de Orfeo de Zaragoza, Quintana del Marco (León), etc., que nos enseñan cuál era el estilo de una época a la que difícilmente puede pertenecer el mosaico de Mérida. Su autor, *Annius Ponius*, con alegre despreocupación, trataba las figuras como si fuesen residuos de mesa caídos sobre un pavimento blanco, género que los mosaicos clásicos llamaban *asároton oikos*. De sus dibujos se han evaporado las sombras que antes de su tiempo prestaban una apariencia de volumen a los cuerpos; los pliegues de las ropas aparecen reducidos a líneas esquemáticas, diseñadas como a pluma, última consecuencia de los "surcos" del siglo III avanzado, y de los "pliegues de cebolla" del siglo IV, bien ilustrados en la vestidura talar del Orfeo de Zaragoza. La misma distancia que hemos observado en el tratamiento de los paños, separa a las panteras de estos dos mosaicos: la piel de la pantera emeritense está tachonada de lunares, con un puntito blanco en el centro, igual que la de Zaragoza; pero, comparada con ésta, en su volumen, parece estirada y muerta como una alfombra.

Y, sin embargo, en el ambiente de otros mosaicos que luego citaremos, el de Mérida ostenta refinados caracteres. La figura de Ariadna parece un lejano reflejo de la belleza copta, que en la Baja Antigüedad desplazó al desnudo clásico que vemos en la Ariadna de Baltimore. El nuevo canon de belleza femenina prefería hombros huidos, cintura breve, cadera redonda y miembros cortos y afilados. Más fiel todavía a este canon oriental es la figura alada del Triunfo de Baco de Tarragona. Ariadna luce, además, el tocado piramidal puesto en boga por el siglo IV, como una de las orantes del frente de un sarcófago de la Fábrica de Tabacos de Tarragona, que nos ofrece, de paso, un dibujo lineal de ropajes, semejante al de nuestro mosaico. Por su parte, Dionysos viste *túnica augusticlavia* y calza sandalias cubiertas de rayas, un conjunto que tiene incontables equivalencias en pinturas y mosaicos de muy baja época, v. gr.: mosaicos de Santa María Maggiore, San Apolinare Nuovo, etc. Su rostro cejijunto coincide de manera extraordinaria con el de Ge, de un mosaico de Beit Jibrin, en Palestina, que no puede ser anterior al siglo VI. Y, por último, la figura de Pan de nuestro mosaico parece dibujado con un cartón contemporáneo de otro de la Puerta de Damasco, de Jerusalén, de fines del siglo V o principios del VI.

Estas mismas características se acusan en otros mosaicos báquicos hispanos de finales del siglo IV, como en uno hallado en Alcalá de Henares, dado a conocer por D. Fernández Galiano. En él, Dionysos es [-30→31-] un viejo barbudo, con una corona de pámpanos y vides en la cabeza, que viste un traje transparente al igual que las ménades de un mosaico dionisiaco de Mérida. Las piernas y brazos de los acompañantes, al igual que las de los coperos de otro mosaico de esta misma villa, presentan la misma falta de dominio en la ejecución de los miembros humanos. Los mosaicos de tema báquico son relativamente numerosos en Hispania en los años que preceden a la invasión bárbara. A estos dos citados se pueden añadir el de la

villa romana de Baños de Valdearados (Burgos), mosaico que participa de las mismas características que los anteriores, con el fondo cubierto de objetos sin ningún intento de perspectiva y con todas las personas que forman la comitiva de Baco colocadas de frente, apelonadas y señalada su jerarquía por el tamaño de su figura, y un segundo, de época teodosiana, dado a conocer por A. Blanco, con la parte central muy dañada. En todos ellos se ha perdido totalmente la tradición de las formas antiguas, pero subsiste el recuerdo de la iconografía clásica. El estilo de la escena es totalmente diferente al de la tradición helenística de los mosaicos de este tipo. Algunas de estas características habían ya aparecido siglos antes en el arte de dos ciudades limítrofes entre el mundo romano y el parto, Dura-Europos y Palmira (ambas en Siria).



Mosaico de Dulcitus. Tudela. Museo de Navarra.

El descubrimiento de este arte, anterior en ambas ciudades a los finales del siglo III, pareció en su día solucionar los problemas de la aparición de las formas del Bajo Imperio y de los orígenes del arte bizantino. Las pinturas son particularmente interesantes, porque en ellas aparecen con gran adelanto a las representaciones del arco de Constantino, obra del 315, la frontalidad de las figuras, el abandono de la perspectiva y las proporciones jerárquicas de los personajes, todo como en los mosaicos hispanos que venimos estudiando.

Este arte fue interpretado no como un fenómeno local y marginal, sino como una civilización artística, siria y parta, que condicionó el arte de la tardo antigüedad. Es un arte típico de regiones marginales, con grandes cambios en la sociedad, como debía ser la Hispana, a juzgar por los datos conocidos sobre el cristianismo. Este arte salía de talleres de artesanos locales y populares, que había perdido contacto con la [-31→32-] iconografía antigua. Las características de este arte se documentan también en la escultura, como en un puteal con escenas báquicas del Museo de Mérida, fechado en época de Teodosio.

Esta misma corriente artística se acusa en los talleres de sarcófagos paleocristianos. No nos referimos al taller, que trabajaba en Tarragona, bien estudiado por H. Schlunk, que seguía muy de cerca los modelos recibidos de fuera, concretamente de Cartago, sino al taller asentado en Quintana de Bureba (Burgos), que produjo, entre otros, el sarcófago de la visión de Santa Perpetua, y a los de Écija y de Alcaudete, ambos en la Bética, que recibían los dos últimos una serie de elementos del Oriente, pero que los artistas locales los deformaban y añadían otros de procedencia indígena. En todos ellos se observa la frontalidad de los personajes y la pérdida de la perspectiva.

En otros dos mosaicos hispanos estas características se acusan mucho más fuertemente. En ellos, la descomposición de las formas clásicas llegan a su grado máximo. Estos mosaicos, fechados en el segundo cuarto del siglo V y a comienzos del siglo VI, respectivamente, han aparecido en Santisteban del Puerto (Jaén) y en Estrada, hoy conservado en el Museo de Zaragoza.

En el primero había tres escenas diferentes; una de ellas, hoy prácticamente perdida, era de lema báquico, como parece deducirse de una pata de cabrito que cuelga de un personaje. Las otras dos eran: la disputa de Marsias y Apolo. El musivario ha elegido el momento en el que el escita desuella a Marsias suspendido de un árbol, mientras las musas coronan a Apolo; la tercera es la conocida composición de Aquiles en Esquiros. Se ha elegido, como siempre, el momento en el que fue descubierto por el taimado Ulises en casa de Licomedes. Debajo de esta escena hay una cenefa de arbustos estilizados. En la primera escena el arte se encuentra mucho más degenerado que en las figuras de los mosaicos anteriores; baste considerar las caras de Apolo y de sus acompañantes, que quedan reducidas a un elipse con someras indicaciones de los ojos, cejas, nariz y boca, las piernas de Apolo y los brazos de las musas, totalmente desproporcionados, sin ningún intento de anatomía. Los rostros son dibujos totalmente infantiles. El artista que hizo estas figuras no tenía ningún dominio sobre las formas. El cuerpo colgado de Marsias más parece el de un mono, que el de un varón. Al igual que el escita va silueteado de blanco. La técnica de siluetear las figuras se documenta en el citado mosaico de *Annius Ponius*. El artista, sin duda un artesano local, conocía el tema, heredado de la mitología clásica, que contaba con una larga tradición en el arte greco-romano; baste recordar que la competición musical entre Apolo y Marsias había sido ya tratada por los pintores del siglo V a. C.. Pothos y Kadmos, cada uno con cinco pinturas y por el pintor de Marsias Feuarent. El tema se encuentra, frecuentemente, sobre la cerámica beocia, itálica y etrusca. El artesano de Jaén demuestra un desconocimiento total del arte helenístico; prescinde en absoluto de la tradición clásica. Ha hecho una obra de una gran tosquedad. Sin embargo, el dueño del latifundio que mandó hacer este mosaico, estaba dentro de la gran tradición mitológica de la Antigüedad Clásica, que conocía perfectamente y mandó presentar tres escenas diferentes. La segunda escena era bien conocida de los musivarios hispanos del Bajo Imperio. Se la encuentra repetida en el citado mosaico de Pedrosa de la Vega, aunque con arte totalmente diferente, oficial por así decir, exquisito y heredero de la tradición helenística. Faltan en el mosaico jienense todas las cabezas. Se ha elegido para la composición el momento en que Ulises descubre a Aquiles que, bajo el nombre de Pyrra, vivía entre las hijas de Licomedes. El tema de Aquiles en Esquiros fue muy preferido por los artistas del Bajo Imperio, como lo indican un mosaico de Antioquía, el panel de la Tensa Capitolina, de mediados del siglo IV. un puteal del mismo museo y fecha, etc.

Los pies visibles de las hijas de Licomedes son ejecución ruda, y es de suponer que las perdidas cabezas no estarían dibujadas en un arte más depurado.

El último mosaico hispano conocido del Bajo Imperio procede de Estada; en él el proceso de abandono de las formas artísticas clásicas es absoluto. El mosaico está dividido en dos paneles. En el superior camina un hombre delante de un frontón. Su mano derecha sostiene un pájaro y la izquierda levanta un disco. Dos ramos estilizados, de tradición indígena, y un fruto alargado cubren el fondo. Del [-32→33-] segundo hombre sólo se hizo el busto. El fondo está cubierto con discos, divididos en cuatro partes, con una cruz gamada, con un círculo con dos rectángulos inscritos, con una corona con disco en el centro, con un arbusto y con frutos alargados. Los varones van todos pintados en tonalidades oscuras, en marrón aceituna, lo que da al cuadro un carácter un tanto tétrico. La importancia de este mosaico, de una gran tosquedad, sin ningún eco del arte clásico, estriba en los versos de Virgilio escritos en la parte superior. El panel inferior va decorado con círculos con rectángulos o con círculos inscritos de



menor tamaño y rectángulos. Los paralelos para los rostros de los varones se encuentran en algunas caras de los mosaicos de Tabarka (África), fechados hacia el año 400. En estos mosaicos africanos hay también un *horror vacui*, la misma forma de representar la figura humana, los motivos vegetales y animales. El motivo decorativo de círculos con cuadrantes de diferentes colores se repite igualmente en mosaicos de Tabarka, en el citado de *Annius Ponius*, y en uno con la imagen de Ceres, procedente de Santervás del Burgos (Soria). En Tabarka también se representan granadas como simple motivo decorativo, al igual que el tema del ajedrezado con rombos blancos y negros y los frontones triangulares. La cruz gamada decoraba las dalmáticas de varios personajes de Piazza Armerina (Sicilia). Pavimentos con filas de círculos con rombos con espigas en el interior han aparecido en Hispania en Santervás del Burgos, en las villas de Liédena y de Tossa del Mar (Tarragona). La palma es un motivo indígena en estelas hispanas.



Dionisos y Ariadna. Mérida. Museo Arqueológico.

**[-33→34-]**

Estos dos mosaicos, sobre todo el segundo, en que ha desaparecido el influjo artístico del arte clásico totalmente, encajan perfectamente con el ambiente de Hispania que Salviano de Marsella, a mediados del siglo V atribuye a Hispania, como resultado de las destrucciones y saqueos que siguieron a las invasiones bárbaras y del cambio de sociedad. Salviano había de la total barbarización de la Península, de que los romanos no querían ser más tiempo romanos, de que la población hispana, aplastada de contribuciones, recibía a los bárbaros como a liberadores, y de que hasta la costumbre de celebrar los espectáculos se había perdido.

Las relaciones no sólo artísticas de Hispania, sino de todo género, con África, fueron intensas a partir del siglo III y quedan reflejadas en el arte.

Estos dos mosaicos fueron las últimas manifestaciones del arte musivario en la Península Ibérica y prueban la total transformación de los gustos artísticos del momento y la degeneración de las formas. Estos cambios artísticos coexistían con otras corrientes artísticas, como

con una de tradición helenística, con un dominio absoluto del dibujo y del colorido, y con las últimas modas en el peinado y en el vestido, bien manifiestas en el mosaico de Pedrosa de la Vega (Palencia), y con una segunda en que las formas tradicionales se pierden totalmente, así como el colorido de carácter impresionista. Un exponente, de esta última corriente es un mosaico con escena de circo del Museo Arqueológico de Sevilla, en el que el carro y los caballos son un manchón de color oscuro, arte que no tiene que ver nada con el de las cuádrigas de los mosaicos coetáneos de Mérida, publicados por A. Blanco. En estos últimos se mantiene aún toda la tradición [-34→35-] de dibujo del arte helenístico romano.

## África

De las varias regiones en que se individualiza en el Mundo Antiguo el Norte de África: Egipto, Mauritania Tingitana, Caesariensis, Numidia, África Proconsular y Cirenaica, interesa al contenido de este trabajo el África Proconsular, asiento de la cultura cartaginesa, intensamente colonizada a partir de Augusto y uno de los graneros de Roma, con Egipto y Sicilia. Floreció en esta provincia una intensa vida intelectual pagana y cristiana, como lo indican los escritores Apuleyo de Madaura. entre los paganos y Tertuliano, Cipriano, Lactancio, Arnobio y Agustín entre los cristianos. Durante la época de los Antoninos y más aún de los Severos, África conoció un momento de máximo esplendor, con el desarrollo de un urbanismo exuberante. Ello no fue obstáculo a la conservación del sustrato púnico e indígena bereber, bien patente en las estelas.

África conoció en el siglo VI un desarrollo prodigioso de su economía cerealista y aceitera, bien patente en los suntuosos mosaicos de las villas.

Ya a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente, soplan en el Norte de África nuevas corrientes artísticas, que después van a madurar en las artes menores bizantinas, como en los dípticos consulares. El mosaico de la caza de Djemila en Argelia tiene una sensibilidad artística nueva, totalmente desvinculada de la tradición helenística. Es una composición vertical, liberada del gusto naturalista.

El cristianismo africano tuvo siempre un carácter popular, que ha quedado bien reflejado en las actas de algunos mártires, como en las de Sta. Perpetua y de sus compañeros, martirizados en época de Septimio Severo, alrededor del año 202. Este carácter popular queda muy bien indicado en el arte cristiano, aunque no es exclusivo suyo, pues se documentan bien en las estelas de tradición púnica, con escenas campestres, como en la estela hallada en Siliana, hoy en el Museo del Bardo (Túnez), fechada a finales del siglo III. Nada hay en ella representativa de un arte oficial. Todas las figuras están amontonadas unas contra otras. Son de un gran realismo y parecen tipos corrientes, tomados de la calle. En ellas, al lado de elementos helenísticos romanos, se mezclan otros procedentes de la tradición púnica. Ya los motivos decorativos, escenas del campo, cacerías y caravanas de dromedarios, están inspirados en la vida cotidiana. Las figuras ofrecen una tendencia al relieve plano y se ha logrado en su ejecución una gran vivacidad. Estas estelas son obra de artesanos locales y populares. Esta tradición púnica pervivió no sólo en el arte, sino en la religión.

Este carácter de arte popular y primitivo ha quedado bien reflejado en los mosaicos funerarios cristianos, recientemente estudiados por N. Duval, que son una prueba bien clara de que el cristianismo africano nunca perdió este carácter popular. Baste recordar los mosaicos sepulcrales de Tabarka, fechados a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente, imitados en la Península Ibérica y los de la Iglesia de las proximidades de Kélibsa, uno de ellos próximo al de Fraga, con escenas bíblicas, en el que los personajes parecen monigotes infantiles.

El principal mosaico que indica el abandono de las corrientes artísticas heredadas de Grecia y Roma, es el Gafsa, en Túnez, con escenas de circo. Los espectadores están representados por filas de cabeza superpuestas debajo de arcos. La carrera de carros tiene el encanto de las representaciones infantiles, pero pierde la fuerza y el realismo que se observa en la carrera de carros del mosaico de Piazza Armerina, datado entre 320 y 360, o en los hispanos de Barcelona y de Gerona.

El mosaico africano más significativo para observar la total pérdida de la tradición clásica es el aparecido en Beja, hoy guardado en el Museo del Bardo y fechado últimamente por Y. Yacoub en el siglo IV. La técnica de ejecución es muy mediana. El musivario no ha sabido calcular la longitud de sus diferentes figuras, que están todas ellas como amontonadas y con falta de espacio. Se ha agrupado en una misma composición elementos dispares, cogidos de modelos que no son contemporáneos unos de otros. Una figura, como el centauro Chirón, maestro de Aquiles, va sombreada, mientras el ciervo y la Quimera no. Las dimensiones tampoco son las que cabría esperar de las diferentes figuras. Los rostros son [-35→36-] inexpresivos y esquemáticos. El tema mitológico de la lucha de Bellerofonte con la Quimera gozó de gran aceptación en el Bajo Imperio. Se le encuentra en un mosaico hispano de Málaga y en un segundo de Torre de Bell-Lloch (Gerona); en otro de Lullington, en Inglaterra, en total en doce mosaicos, la mayoría fechados entre los siglos III y VI. La originalidad del mosaico de Beja es unir dos mitos griegos diferentes, por los que Y. Yacoub es de la opinión que responde a las conmociones religiosas y a las preocupaciones supersticiosas de un pagano imbuido de cultura clásica. La caza se la considera en el Mundo Antiguo un ejercicio de la *Virtus*. El dueño con esta escena proclamaba su deseo de igualar al héroe griego Aquiles. No hay ningún nexo de unión entre la composición de la educación de Aquiles y la Quimera, que pertenece ésta última a la leyenda de círculo de Bellerofonte, que expresaba las mismas cualidades virtuosas del protagonista.

La Quimera, en la mente de los africanos, podía estar considerada como la encarnación de los poderes infernales. Toda la escena sería una alegoría de la victoria del bien sobre el mal. Las sandalias colgadas en la parte superior del mosaico tendrían un valor profiláctico. Y. Yacoub no descarta una interpretación cristiana de las escenas en una época en que el cristianismo estaba bautizando la cultura clásica. Se basa en que todos los motivos no son ajenos al arte cristiano; baste recordar el mosaico inglés con Bellerofonte en lucha con la Quimera, que lleva representada también una imagen de Cristo. La Iglesia veía en la Quimera una encarnación de Satanás. Aquiles se convirtió pronto para los cristianos en el héroe que luchó contra las supersticiones. La mitología de este mosaico de Beja encaja perfectamente en el climax espiritual del Norte de África, tal como le conocemos por la literatura coetánea.

## Siria

La provincia-romana de Siria en el Bajo Imperio gozaba de una gran prosperidad y estaba muy poblada. Su tradición artística era grande, como lo indican los conjuntos monumentales de Dura-Europos, Palmira y Baalbek. Contaba con las escuelas de musivarios más importantes del momento que trabajaban con las técnicas más finas, como lo prueban el numeroso conjunto de mosaicos de la capital, Antioquía, estudiados por D. Levi. El mosaico en colores creación siria, de aquí pasó este arte exquisito y aristocrático a África y al resto del Imperio.

Siria mantuvo aún el gran nivel artístico y cultural alcanzado desde el siglo II hasta un siglo antes de la aparición de Mahoma, por lo que la descomposición de las formas artísticas es un fenómeno relativamente tardío. El arte de Palmira y de Dura-Europos, en el que se ade-

lantan algunos rasgos artísticos del arte del Bajo Imperio y Bizantino, no tuvo aceptación en esta provincia; todos los mosaicos de Antioquía y del resto de la provincia responden a cánones estrictamente helenísticos por el contenido de las escenas y por la técnica.

La decadencia de Siria coincide con una transformación de los gustos y una evolución de las formas artísticas, contemporánea de la decadencia económica como en todas las regiones periféricas del Imperio. Un buen ejemplo es el mosaico de la sinagoga de Beth Alpha, en Palestina, destruida por un terremoto en el siglo VI, con Helios en el centro, rodeado del zodíaco y de las cuatro estaciones. Debajo se encuentra el sacrificio de Abraham y encima la Torah. Ya es revolucionario que en una sinagoga judía se represente a Helios, al zodíaco, cuya representación estaba prohibida para los judíos en opinión de Josefo, y a las cuatro estaciones, pues los judíos tenían terminantemente prohibido, según el Éxodo y el Deuteronomio, las figuras y las imágenes de Jehová, presente en estas figuras en la mano. Estas prohibiciones habían caído ya en desuso siglos antes en ciertas regiones periféricas, como lo prueban las pinturas de la sinagoga de Dura-Europos en el Tigris Medio. No es caso único, pues el mismo tema se repite en las sinagogas de Hammath Tiberias. Toda la ejecución de las figuras en Beth Alpha es de un primitivismo [-36→37-] infantil de gran encanto. La cuadriga de Helios es del más puro arte *naif*, Esta corriente artística, que es un rechazo de las formas tradicionales, encaja bien en otras corrientes espirituales que habían aparecido en Siria y Egipto en el siglo IV. como el monacato, que es un rechazo total, una contracultura de la cultura clásica y de la Iglesia oficial, ahora unida con el Estado Romano. El arte copto en Egipto no es nada más que una manifestación de esta misma corriente artística y de una cristianización de toda la mitología y simbología pagana. Este arte sirio popular de las sinagogas debido a artesanos locales es contemporáneo, como en todas partes, a un arte refinado, bien representado en un mosaico procedente de Jerusalén, con un Orfeo cristiano.

## BIBLIOGRAFÍA

- R. Bianchi Bandinelli. *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid 1971.  
 A. Blanco, *Mosaicos antiguos de asunto báquico*, Madrid 1952.  
 J. M. Blázquez, *Economía de la Hispania Antigua*, Bilbao 1978.  
 Idem. *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid 1981.  
 Idem. *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real. Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid 1982.  
 Idem. *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*, Madrid 1982.  
 J. M. Blázquez - T. Ortego, *Mosaicos romanos de Soria*, Madrid 1983.  
 M. du Bourguet, *The Art of the Copts*, Nueva York 1967.  
 W. Dorigo. *Pittura tardoromana*, Milán 1966.  
 K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa, Studies in Iconography and Patronage*, Oxford 1978.  
 H. P. L'Orange, *Art Forms and Civil Life in the Late Roman Empire*, Princeton 1965.  
 M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its Art*, Oxford 1938.  
 D. Schlumberger. *Der hellenisierte Orient*, Baden-Baden 1980.  
 J. M. C. Toynbee, *Art in Britain under the Romans*, Oxford 1964.  
 Varios, *Age of Spirituality. A Symposium*, Nueva York 1980.

