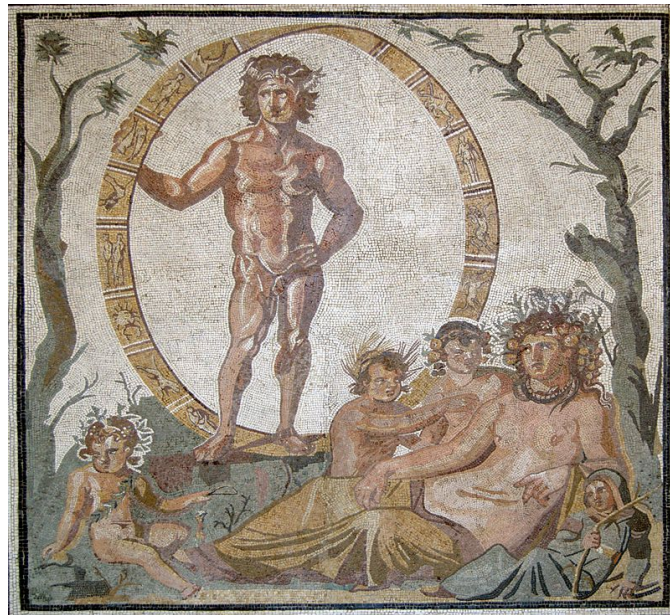


**LAS REPRESENTACIONES DEL TIEMPO EN LA
ANTIGÜEDAD TARDORROMANA
Dos ejemplos hispanos: Girona y Mérida**



Mosaico de Aión, Villa de Sentium, s. III. Gliptoteca de Múnich. Foto: Pinterest

Alumna: Mabel Fernández Marin

Tutor: David Vivo Codina

Universitat de Girona

Historia del Arte

Trabajo de Final de Grado 2016-17

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
EL BAJO IMPERIO: CRISIS IDEOLÓGICA, ECONÓMICA I ARTÍSTICA	7
CRISIS IDEOLÓGICA.....	8
HISPANIA DURANTE EL S. III. LA CRISIS ARTÍSTICA	9
LAS REPRESENTACIONES GRECORROMANAS DEL TIEMPO.	13
EL CONCEPTO DEL TIEMPO A TRAVÉS DE DIFERENTES TEORÍAS FILOSÓFICAS.....	13
<i>Iconografía</i>	16
EL PASO DEL CRONOS GRIEGO AL SATURNO ROMANO	17
EL <i>AIÓN</i> GRIEGO, EL <i>AETERNITAS</i> ROMANO	21
DOS EJEMPLOS DE REPRESENTACIONES EN HISPANIA DE LA ICONOGRAFIA DEL TIEMPO.....	24
EL MOSAICO COSMOLÓGICO DE MÉRIDA	24
<i>Descripción iconográfica</i>	25
<i>Propuestas de interpretación</i>	32
EL SARCÓFAGO DE LAS ESTACIONES DE GIRONA.....	35
<i>Descripción iconográfica</i>	36
<i>Interpretación</i>	40
CONCLUSIÓN.....	43
BIBLIOGRAFIA	47
WEBGRAFIA	50
ANEXO	51

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero dar las gracias a mi tutor, el Dr. David Vivo, por su paciencia, sus consejos y por la confianza que ha depositado siempre en mi.

En segundo lugar quisiera agradecer a la Sra. Ana M^a Bejarano Osorio, técnico del Departamento de Documentación del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida por facilitarme imágenes detalladas del Mosaico Cosmológico.

También agradezco la ayuda de la Sra. Elisabeth Fragoso del Departamento de Investigación del Museo Nacional de Arte Romano, y al Sr. Alejandro Nuevo Gómez, Coordinador de *museos.es* de la Subdirección General de Museos Estatales y Secretaría de Estado de Cultura, ya que gracias a ambos he podido conseguir diferentes artículos que me han aportado información para mi trabajo.

A mis compañeras de la universidad, Anna, Imma, Azu y Lia (entre otros y otras), que me han ayudado durante los cuatro años del grado compartiendo experiencias y viviendo momentos inolvidables.

Y por último quiero dar las gracias al más importante de todos mis apoyos, a mi pareja Carlos. Gracias por soportar mis momentos de crisis, por el apoyo incondicional, por los consejos, por estar a mi lado y por sacar siempre lo mejor de mi.

INTRODUCCIÓN

“El tiempo es vida en sí mismo y la vida reside en el corazón humano.”

La historia interminable. Michael Ende

Una de las funciones de un historiador del arte es saber describir, clasificar e interpretar las imágenes y el significado de las diferentes representaciones artísticas. Ese fue el principal objetivo y base de mi trabajo, intentar seguir la metodología iconográfica e iconológica de un concepto en particular. Antes de exponer la estructura de mi trabajo quisiera hacer un pequeño resumen de los dos conceptos nombrados.

Según el diccionario de la Real Academia Española¹, iconografía viene “del lat. mediev. *iconographia*, y este del gr. *εἰκονογραφία eikonographía*. Significa: 1. f. Conjunto de imágenes, retratos o representaciones plásticas, especialmente de un mismo tema o con características comunes; 2. f. Representación o imagen de un personaje o de una realidad determinados; 3. f. Sistema de imágenes simbólicas; 4. f. Arte de la imagen o la representación plástica; 5. f. Estudio de las imágenes o representaciones plásticas en el arte.” Por otro lado encontramos la definición de iconología que viene “del gr. *εἰκονολογία eikonología*. Su significado es: 1. f. Esc. y Pint. Estudio de las imágenes y de su valor simbólico; 2. f. iconografía (|| sistema de imágenes simbólicas); 3. f. iconografía (|| conjunto de imágenes, retratos o representaciones plásticas).” Una definición más resumida es la de Manuel Antonio Castiñeiras² el cual dice que la iconografía es la “disciplina consistente en la descripción y clasificación de imágenes o temas, y la iconología intenta también ofrecer una interpretación de los significados conceptuales, simbólicos y alegóricos subyacentes en las imágenes”. El concepto que más me interesó fue el de iconología, el buscar la interpretación histórica de las imágenes, es decir “la comprensión de éstas como algo que se relaciona con situaciones y ambientes históricos en donde tales imágenes cumplieron una función cultural concreta: como *documentos* que permiten aproximarnos a una Historia cultural”³. Este estudio intenta exponer las diferentes interpretaciones de varios estudiosos sobre una misma obra de arte para poder demostrar que, según las fuentes consultadas, el significado de la obra puede variar.

¹ Definición extraída del diccionario de Real Academia Española (rae.es). Recuperado el 22/07/17.

² CASTIÑEIRAS (1998), pp. 31, 33-34.

³ GARCÍA MAHÍQUES (2008), p. 27.

¿Cuál fue el motivo de la selección de las dos obras que posteriormente desarrollaré? La idea partió de una pequeña estatua que vi en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Durante varios años he visitado frecuentemente la ciudad y en reiteradas ocasiones he acudido a la obligada cita con su museo de arte romano. La primera vez que lo visité me quedé impactada por la gran cantidad de mosaicos y estatuas de gran tamaño que poseía y que representaban diferentes temas mitológicos (temática que siempre me ha interesado). Durante la última visita descubrí la escultura de un hombre con cabeza de león, aprisionado por una serpiente que lo rodeaba: era la primera vez que veía una escultura semejante y en seguida pensé que debía indagar un poco más sobre el significado que tenía. Busqué información en la página web del museo y aprendí que era una “representación de Chronos-Mithra, dios del tiempo infinito, con cuerpo masculino y cabeza de león (leontocéfalo). Tiene el torso desnudo, vistiendo tan solo calzón oriental sujeto a la cintura con un *cinqulum* (un cinturón militar). Del resto se conservan parte de la gran melena, de las fauces entreabiertas, el ojo izquierdo y el entrecejo fruncido. Se enrosca al cuerpo una serpiente (genio mitraico) mutilada cuya cabeza aparecería por encima del personaje leontocéfalo. En la parte trasera se conservan por completo las alas que dejan vislumbrar el plumaje por medio de un somero rayado en la zona inferior y en la superior delantera asoman por encima de los hombros detallando mucho más ese plumaje.”⁴ Su iconografía estaba relacionada con el dios Mitra y el culto misterioso del mitraísmo. Pensé que podría ser un buen tema para mi trabajo ya que relacionaba varias ideas que siempre me habían llamado la atención como la interpretación de una obra de arte (iconología), el simbolismo de los cultos misteriosos (el dios Mitra) y los temas mitológicos (el mito de Chronos).

Cuando decidí plantearle el tema al tutor elegido, llegamos a la conclusión que sería bastante complicado investigar sobre ello debido a la falta de información, científica y corroborable, de la escultura y del culto religioso antes mencionado. Fue entonces cuando acordamos que el tema sería la representación iconográfica de la noción del tiempo, su significado y evolución, centrándome en dos ejemplos de la época de la Antigüedad tardorromana hallados en Hispania: el Sarcófago de las Estaciones de Girona y el Mosaico Cosmológico de Mérida.

⁴ Texto extraído de la descripción de la web del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, consultado el 22/07/2017.

El trabajo consiste en buscar y encontrar toda la documentación que pueda dar luz a las cuestiones que se me planteaban (el cuando, como, quién y por qué de la obra) e intentar dar a conocer las diferentes interpretaciones que los historiadores de arte se atrevieron a dar tras un exhaustivo estudio de fuentes escritas seleccionadas.

En lo referente a la estructura del trabajo se divide en diferentes apartados, empezando por un breve resumen del contexto social-político que se vivió entre los siglos del II al IV, un período de crisis que repercutió en todo el Imperio romano. A continuación se exponen diferentes corrientes o teorías filosóficas que hablan de la noción del tiempo, del significado que tenían para los diferentes pensadores griegos y romanos y de como éste evolucionó y se plasmó en las representaciones artísticas según la época. El siguiente punto es la descripción de las obras escogidas, empezando por explicar quién las halló y donde se encontraron. Seguidamente se hace una descripción detallada de los diferentes elementos que las componen y finaliza con las varias interpretaciones que han realizado los estudiosos. Para finalizar llegamos a la conclusión extraída según todo lo expuesto durante el trabajo pero no de manera subjetiva, sino realizando un pequeño resumen de los puntos principales trabajados buscando ser lo máximo objetiva ya que no pretendo inventar nada, simplemente aportar e informar de lo encontrado hasta ahora sobre el tema referido.

Poco más tengo que añadir, lo que realmente importa se encuentra en las siguientes páginas, hechas con la voluntad de crear un trabajo de búsqueda informativa, siguiendo el máximo rigor crítico y científico, e intentando aportar un pequeño grano de arena a la difícil tarea de la interpretación de las representaciones artísticas de las cuales, lamentablemente, no podremos saber su significado original y auténtico ya que no existen fuentes escritas de la mano ejecutora de ninguna de ellas y por ello no podremos saber la lectura verdadera de las mismas.

EL BAJO IMPERIO: crisis ideológica, económica i artística

Durante los s. II y III el Imperio romano sufrió una serie de cambios en el poder que influyeron en la sociedad romana. Con la muerte de Marco Aurelio finaliza el fin de dos siglos de paz en el Imperio, que comenzó con Augusto y prosiguió a través de una larga serie de gobernantes. Tras la muerte de Marco Aurelio las fronteras del Imperio sufrirán una serie de ataques invasores cada vez más violentos, siendo estos uno de los motivos del inicio de la crisis ideológica, económica i artística sufrida en todo el Imperio⁵.

La época de dominación de los emperadores autócratas, como Cómodo, Septimio Severo o Caracalla tampoco ayudó ya que estos gobernantes favorecían al ejército, sobre el que se sustentaban, y se comportaban de manera despótica, en contra del senado. Tras ellos empezó un período de anarquía militar que duraría unos cuarenta años. Durante este tiempo, las legiones de todo el Imperio aclamaban emperadores a sus propios generales, enfrentándose entre sí y, la mayoría de ellos, muriendo ejecutados o asesinados.

Este período de anarquía finalizó con Diocleciano que gobernó junto a un compañero que él mismo designó, Maximiano. El nuevo emperador se encargó de reorganizar el Imperio para que este fuera más fácil de gobernar y en el año 285 fundó la conocida tetrarquía: cada parte del Imperio (la oriental y la occidental) sería gobernada por un emperador, con el título de Augusto, que a su vez tendría como subordinado a una especie de vice-emperador, llamado César, que atendería a la seguridad de las fronteras. Si un Augusto moría debía de ser reemplazado por un César, de esa manera el Imperio nunca quedaba vacante y ya no dependía del Senado ni del ejército.

Después de todas estas reformas Diocleciano terminó por abdicar y obligó a Maximiano que también lo hiciera nombrando a los dos Césares, Constancio en Occidente y Galerio en Oriente, en emperadores o Augustos, ambos con sus respectivos Césares. Constancio enfermó al poco tiempo y subió al poder a su hijo Constantino, que estaba al servicio de Galerio. Galerio ya envejecido y sin querer entrar en guerra por el poder reconoció a Constantino como Augusto pero con la condición que gobernarse junto a Severo, su César de aquel entonces. Durante varios años hubieron una serie de guerras entre los seis

⁵ MONTERO, BRAVO y MARTÍNEZ-PINNA (2012), pp. 350-358.

emperadores que gobernaban el Imperio hasta que, finalmente, salió como vencedor Constantino. El reinado de este emperador merece una atención particular por dos hechos fundamentales:

- El año 313 declaró la libertad de cultos en todo el Imperio, y el cristianismo, tantas veces perseguido, inició entonces el camino que le convertiría en la religión oficial de Roma.
- Además, este emperador fundó la nueva ciudad de Constantinopla y potenció Milán, ambas capitales de manera que, mil años después de su fundación, Roma perdía la capitalidad dentro del Imperio que ella misma había creado.

Tras la muerte de Constantino comenzaron a haber problemas entre los hijos y sucesores de éste, sumiendo al Imperio en un pequeño período de incertidumbre. Cuando subió al trono Teodosio, llamado el Grande, comenzó a servirse de forma masiva de soldados bárbaros y firmó un tratado con los godos, a los que ofreció la posibilidad de asentarse en territorio romano a cambio de que sirvieran en las legiones. Además convirtió el cristianismo en la religión única de Roma al mismo tiempo que prohibía la práctica del paganismo. La Iglesia y la fe de Cristo se identificaron con el Imperio, y los cristianos, antes perseguidos, comenzaron a ocupar los altos cargos de la administración.

Buscando una última solución desesperada a los problemas del Imperio, Teodosio decidió repartirlo a su muerte (395) entre sus dos hijos, dando comienzo a la histórica y definitiva división entre Oriente y Occidente. El imperio de Occidente quedó a cargo de Honorio, y el de Oriente en las manos de Arcadio.

Crisis ideológica

Las difíciles condiciones de vida existentes en estos siglos afectaron también a los sentimientos más profundos de los romanos influyendo en las creencias tradicionales e impulsando la búsqueda de nuevas ideologías. Junto a los cultos oficiales aparecieron otras formas de religiosidad, en general procedentes de Oriente, que como las religiones de salvación y los cultos místicos implicaban una libertad de elección por parte del devoto. La opresión del Estado y la situación continua de inseguridad provocaban la angustia y un vacío ideológico que, para poderlo superar, era necesario creer en algún estímulo nuevo.

El principal de estos cultos fue sin duda el mitraísmo⁶, cuya importancia ya había sido destacada en el Alto Imperio. Mitra (fig.1) era una divinidad irania de carácter solar, conocida en Roma desde el último siglo de la República pero sin conocimiento oficial hasta la época de Nerón. Su culto tuvo especial difusión en medios militares ya que cuadraba con el espíritu de los soldados por su carácter jerárquico y guerrero, además de prometer la entrada a un paraíso en el más allá.

El culto Imperial también entró en crisis: ya no servía la unificación ideológica del Imperio y se necesitaba nuevas manifestaciones que aglutinaran la energía dispersa; se pasó del politeísmo romano a un monoteísmo centrándose en la figura del Sol, en concreto la personificada por el “*Sol Invictus*”⁷ (fig.2). Otro de los movimientos que alcanzó una enorme fuerza fue el cristianismo, practicada por una minoría durante el Principado, pero que en el s. IV ya poseía fuerza suficiente para convertirse en la religión oficial del Imperio. A pesar del crecimiento de esta religión fue perseguida hasta el edicto de tolerancia de Constantino (313) ya que se basaba en una religión monoteísta que no aceptaba el espíritu politeísta y henoteísta que rechazaba la divinidad del emperador, base del poder imperial.

Hispania durante el s. III. La crisis artística

La crisis del s. III, período que se conoce con el nombre de Anarquía Militar a partir de la muerte de Alejandro Severo (235), hasta que sube al Imperio Diocleciano (283), afectó muy desfavorablemente a las producciones artísticas⁸. El cambio del Bajo Imperio en Hispania no comenzó hasta el 262 con la invasión de francos y alamanes que amenazaron gran parte de la península y que significó una ruptura con la Hispania del Alto Imperio romano. El impacto económico de estas invasiones fue grande ya que por primera vez regiones prosperas como la Bética o Levante fueron arrasadas. Esta crisis adquirió su

⁶ Se denomina mitraísmo o misterios de Mitra una religión mística muy difundida en el Imperio romano entre los siglos I y IV d.C. en que se rendía culto a una divinidad llamada Mitra y que tuvo especial implantación entre los soldados romanos. Existen testimonios materiales de la práctica de esta religión en numerosos lugares del antiguo Imperio romano: en Roma y en Ostia, así como en Mauritania, Britania y las provincias fronterizas a lo largo del río Rin y del Danubio, consistentes en restos de templos, inscripciones y obras de arte que representan al dios u otros aspectos de la religión. Frente a esta relativa abundancia de restos arqueológicos, son muy escasas las referencias en textos clásicos a esta religión. Los orígenes de esta religión no se conocen de forma precisa, aunque los estudiosos coinciden en afirmar que llegó al mundo romano desde Oriente, concretamente desde Asia Menor. La práctica del mitraísmo, como la de todas las religiones paganas, fue declarada ilegal en el año 391 por el emperador Teodosio.

⁷ Del epíteto “*Invictus*” que se le daba al Sol para convertirlo en el protector del “*Orbis Romanus*”, dispensador de bienes, garante de la renovación del tiempo y que con su luz disipa las angustias, elementos todos ellos que son el fundamento de la ideología astral. MONTERO, BRAVO y MARTÍNEZ-PINNA. (2012), pp. 352.

⁸ BLÁZQUEZ (1993), pp. 15-21.

madurez en el s. IV⁹.

Como en el resto del Imperio, la sociedad hispana de finales de la Antigüedad también sufrió la crisis que abarcó los más diversos aspectos: el político, el social, el económico, el religioso y el artístico. La producción artística de estos años en la Península reflejó la intensidad de la crisis en las diferentes corrientes, tal y como podemos apreciar en la menor cantidad que encontramos de mosaicos hispanos, sarcófagos y estelas de tradición popular. La escultura fue la que notó más la crisis económica ya que coincidió con la decadencia de la ciudad como centro de la sociedad. La cultura greco-romana fue fundamentalmente una cultura urbana y la pérdida de su centralidad provocó la lenta decadencia del municipio y de todos los aspectos vinculados a él como la religión, el artesanado, la industria o el comercio. El progresivo decaimiento de la ciudad comenzó al final de los años de la época de los Antoninos cuando se notó una fuerte inflación y devaluación de la moneda que iría empeorando durante todo el s. III, sobre todo en los años de la anarquía militar (235-283), cosa que repercutió inmediatamente en la producción artística.

En la anterior época, la de la dinastía Severiana (193-235), las clases aristocráticas hispano-romanas embellecían sus casas con grandes obras de arte, especialmente con grandes y suntuosos mosaicos policromados que deberían ser muy costosos. A causa de la crisis política y la devaluación de la moneda, los dueños de estas casas tenían la sensación de que el dinero perdía su poder adquisitivo, ya que se vislumbraba una depresión económica general que provocaba, como ya hemos comentado, una sensación de inseguridad y de problemas espirituales. Veían que el mundo que conocían se derrumbaba y manifestaban la necesidad de buscar una salvación creyendo en nuevas religiones y diferentes pensamientos, como podían ser las religiones místicas, el cristianismo o la filosofía neoplatónica, cosa que se reflejaba en las representaciones artísticas que decoraban sus suntuosas villas. En la Península esta crisis económica se agravó debido a las confiscaciones de Septimio Severo, que mató a numerosos partidarios de Albino¹⁰ y se apoderó de sus tierras después de la batalla de Lyon (197). La crisis del s. III alcanzó su

⁹ BLÁZQUEZ (1989), pp. 454-456.

¹⁰ Décimo Clodio Ceionio Septimio Albino, más conocido como Clodio Albino (147-197), fue uno de los más importantes pretendientes al trono del Imperio romano tras la muerte del emperador Pertinax, efímero sucesor de Cómodo. Aunque al principio fue aliado de Septimio Severo, se enfrentó a él tras la derrota de Pescenio Níger en Issos. Tras duros años de guerra civil, el ejército de Albino fue derrotado en Lugdunum. Las principales fuentes de que se valen los historiadores acerca de la vida de Clodio Albino son la Historia Augusta y ciertas obras de escritores que las redactaron durante el reinado de Septimio Severo, siendo por tanto sospechosas de haber sido manipuladas.

momento álgido entre los años 260 y 280. Todo el Imperio entró en una decadencia generalizada, acentuada en Hispania por los saqueos de francos y alamanes que penetraron durante los años de poder de Galieno y, en una segunda invasión, durante la etapa de Aureliano .

Esta desastrosa situación económica repercutió inmediatamente en la producción artística: durante esos años las finanzas de algunas ciudades béticas decaen a causa de que se ralentiza la importación de sarcófagos que venían a la Península de Roma con cargas de retorno de las exportaciones de productos hispánicos como el vino, trigo, aceite y *garum*¹¹, cesan algunas exportaciones mineras o se disminuye la explotación de éstas (como en las de la provincia de Huelva), todo ello sumado a las diferentes invasiones sufridas en la Península¹². Tampoco se conoce ningún mosaico fechado con seguridad durante esos años y las poblaciones perdieron la costumbre de poner estelas sobre las tumbas de sus familiares o amigos difuntos. Pero todo cambió cuando llegaron los años del poder de la tetrarquía y los de Constantino (a partir del 283) que trajeron una gran recuperación económica que se vio claramente reflejada en estas manifestaciones artísticas, sobretodo en la arquitectura y el mosaico. Los años de Diocleciano y de Constantino coinciden con el renacimiento de algunas ciudades en Hispania, como se puede ver en las ciudades de Córdoba (capital de la Bética) y Mérida (capital de Lusitania) que fueron ciudades muy esplendorosas.

Sin embargo, en general la crisis urbana ocasionó que muchos de los ciudadanos opulentos se fueran a vivir a sus villas rústicas ya que en Occidente la agricultura se convirtió en casi la única base de la vida económica. El tema de la tierra y el cultivo de ésta fue una de las representaciones más utilizadas en el arte de la época: al final del Mundo Antiguo los artistas de mosaicos se inspiraban frecuentemente en escenas de recolección de frutos o escenas campestres, la representación de las estaciones, de la naturaleza con diversos tipos de pájaros y plantas y, en algunas ocasiones, representaban a las diosas vinculadas con la agricultura, como por ejemplo Ceres (fig.3). Estas manifestaciones artísticas decoraban las grandes villas y servían como motivos iconográficos para representar el ciclo de la vida.

¹¹ El garo (del latín *garum*) es una salsa de pescado preparada con vísceras fermentadas de pescado que era considerada por los habitantes de la Antigua Roma como un alimento afrodisíaco. Solamente era consumido por las clases altas de la sociedad. En lugar de verter unos granos de sal sobre la comida, se ayudaban del garo para proporcionar un sabor salado a los alimentos. Uno de los principales puertos de Hispania que la exportaban era el de Carthago Nova (actual Cartagena).

¹² BLÁZQUEZ (1989), p. 407.

También eran escenas que se representaban en los sarcófagos como simbolismo del Más Allá.

Los mosaicos permitían hacerse una idea muy exacta de los gustos, de las corrientes artísticas y religiosas y de las relaciones comerciales de la sociedad hispana al final de la Antigüedad. Esta sociedad era en gran parte pagana, al menos culturalmente: el paganismo queda bien patente durante el s. IV gracias a la gran cantidad de temas de este carácter que se documentan en los mosaicos como por ejemplo la despedida de Venus y Adonis de Arcos de la Frontera, Baco y Ariadna en Mérida (fig.4) o el triunfo de Dionisio en Alcalá de Henares¹³. Otro de los temas recurrentes durante el Bajo Imperio era el de la caza: era el símbolo de los grandes señores, dueños absolutos de haciendas y de la vida de los colonos los cuales dependían totalmente de ellos. Los artistas, pintores, broncistas y artesanos hispanos encontraron en este tema motivo de inspiración, así como también lo fue el tema de los banquetes y de los juegos circenses (como las carreras de caballos), todas ellas corrientes artísticas vinculadas a las del gran Imperio.

Para finalizar también considero oportuno apuntar que durante el s. V algunos hechos que sucedieron afectaron a la evolución de la sociedad hispana, como es el caso de la legislación antipagana de Teodosio que repercutió desfavorablemente en las manifestaciones artísticas ya que los temas mitológicos tendieron a desaparecer. Así mismo la cantidad de impuestos que debían pagar los campesinos provocaron una sensación de ahogamiento que provocó que no pocos vieran a los bárbaros invasores como unos libertadores, uniéndose a ellos a través de diferentes revueltas, saqueando las ricas villas fueron y destruyendo buena parte de su decoración artística.

¹³ BLÁZQUEZ (1989), p. 409.

LAS REPRESENTACIONES GRECORROMANAS DEL TIEMPO.

El concepto del Tiempo a través de diferentes teorías filosóficas

A menudo el Tiempo ha sido nombrado como el concepto más esencial pero a la vez más irreal de los que han sido formados por el hombre. Al igual que el tiempo en sí, su concepto está cambiando constantemente. Tanto en la filosofía como en la literatura existen estudios específicos sobre el tiempo y la temporalidad pero, tal como resume Simone Cohen¹⁴, pocos son los historiadores del arte que han querido afrontar este reto en las artes visuales y por ello muchas teorías al respecto se han ido repitiendo ciegamente hasta el día de hoy. Un ejemplo de ello es la teoría de E. Panofsky, autor el cual se atrevió a identificar y analizar estos conceptos tan abstractos tal y como nos lo demuestra en su estudio filosófico del *El padre tiempo* dentro de *Estudios sobre iconología* (1939), en el cual podemos encontrar su interpretación sobre la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano (1565) (fig.5).

Cohen¹⁵ nos expone que durante la antigüedad clásica las representaciones visuales de una dimensión cósmica fueron evolucionando a través de la sabiduría popular, las creencias religiosas, las teorías astronómicas-astrológicas y las especulaciones filosóficas. Algunos de los primeros filósofos griegos como Tales o Heráclito aportaron una serie de pensamientos sobre la noción del tiempo, de la temporalidad; el cambio que implica el movimiento y la continuidad fueron factores elementales para filosofías posteriores del tiempo, la continuidad del movimiento sugería ritmo o una armonía oculta. Posteriormente, serán las ideas filosóficas romanas las que darán un verdadero significado a la noción de cambio constante en relación con la experiencia y la existencia humana, tal como expresará Ovidio en su obra la *Metamorfosis* diciendo que: “Nada es constante en todo el mundo: todo esta en un estado de flujo, y llega a existir como una apariencia transitoria. El mismo tiempo fluye en un movimiento continuo igual que un río, pues igual que un río la hora que pasa no puede ser detenida (...)”¹⁶.

Si hablamos de su representación visual el círculo será uno de los elementos más utilizados para representar el tiempo cíclico, promoviendo la forma circular como icono de la perfección, símbolo de la ley universal, de la unidad y de la armonía. El círculo reaparecerá

¹⁴ Para introducir la noción filosófica del tiempo nos basamos en el libro de COHEN (2014) pp. 1-17.

¹⁵ COHEN (2014) pp. 1-2.

¹⁶ OVIDIO, *Metamorfosis*, XV, 179-182

constantemente como la imagen del logos universal, un enfoque cíclico que se aplicó a los acontecimientos históricos y al auge y caída de las civilizaciones. Cohen¹⁷ sigue explicando que este icono influyó en las ideas de pensadores como Platón y Aristóteles, se expresó en el esquema de destrucción y renacimiento de las creencias de Empédocles y los Estoicos, y se encarnó en conceptos Pitagóricos y órficos de reencarnación y resurrección. Los conceptos de movimiento circular y actividad racional estaban interrelacionados. El perpetuo movimiento planetario fue comparado con el del alma humana. Analogías entre el *microcosmos* y el *macrocosmos* subyacían en la concepción de que el funcionamiento cíclico del cuerpo humano se asimilaba al de los cuerpos celestes divinos.

Otra de las teorías que aparecieron fue la de Parménides. Tenía un concepto diferente de la realidad. De acuerdo con las interpretaciones académicas el filósofo sostuvo que solo lo eterno e inmutable eran reales, mientras que el mundo sensible, en su estado de flujo, era ilusorio: “Así es la existencia misma del cambio, que lo que existe es eterno, ni llega a ser ni perecer¹⁸”. La identificación de lo eterno con la inmovilidad tuvo repercusiones en el arte porque la inmovilidad de las deidades antropomórficas se convirtió en una expresión de su existencia eterna y metafísica, fuera del tiempo y del espacio. El concepto de movimiento circular como una imagen de la inteligencia divina, o su manifestación en el tiempo cíclico, también se expresaron en los atributos sostenidos por los dioses o que los engloban como la rueda, la esfera u otras imágenes redondas.

Los pitagóricos definieron el tiempo dentro del concepto de la filosofía numérica. Los principios contrastantes del mundo eran *peras* (límite) y *apeiron* (infinito). El tiempo en el cosmos (universo) era la materia prima del *apeiron* después de haber sufrido el principio limitante, en consecuencia el término cosmos se interpretó en términos de orden. El tiempo solo existía cuando se delimitaba por número y el límite numérico se describía tanto en términos de extensión como de duración. La definición del tiempo como un fenómeno sujeto a un orden cíclico predecible proporcionó una imagen concreta de este concepto; si el tiempo pudiera ser medido por días y noche, por meses y años, entonces se podría representar visualmente lo mismo.

¹⁷ A partir de este punto se expondrán diferentes teorías filosóficas sobre el concepto del tiempo extraídas y resumidas de las fuentes que utilizó en su estudio COHEN (2014), pp. 6-11.

¹⁸ COHEN (2014), p. 7.

Platón se basó en los preceptos pitagóricos y diferenció entre los conceptos del tiempo y eternidad, estableciendo su relación al afirmar que el tiempo llegó a existir junto los cielos, él puso al tiempo en relación con el movimiento y la medición. El tiempo (*Chronos*) era una imagen percibida de algo más allá de la percepción eternidad. Como una función del orden, el tiempo no podía haber existido antes de la creación del cosmos (la misma palabra significa orden).

Aristóteles relacionó el tiempo (*Chronos*) y el movimiento (*kinesis*). Como Platón distinguía la medida (tiempo) a partir de lo medido (movimiento), el tiempo como medida era eterno y podía expresarse en unidades numéricas. La interacción del movimiento espacial y temporal fue expresada por él en la definición del tiempo, abstraído de los acontecimientos, como la rotación de la esfera. Separando la medida a partir de lo medido adoptó la esfera como la norma ideal incorporando la interrelación entre movimiento y tiempo.

La contribución de Plotino para formar la imagen visual del tiempo apareció más tarde. Sus definiciones eran importantes vínculos entre conceptos de filósofos paganos y sus sucesores cristianos. El tiempo relacionado con los fenómenos del mundo y la experiencia humana fue concebido como el reflejo de la Eternidad; así su imagen tuvo que expresar la regularidad subyacente, la uniformidad y la continuidad de las partes, según lo manifestado por los planetas y el zodiaco. Plotino asignó al tiempo una posición inferior en la jerarquía de los reinos, el tiempo era un descenso del más al menos perfecto. En consecuencia, el alma del hombre tuvo que elevarse por encima del tiempo y contemplar lo eterno para alcanzar la perfección. Al reasignar el tiempo al reino de la experiencia humana, el Neoplatonismo ayudó a abrir el camino hacia un concepto negativo del tiempo fomentado por el Cristianismo.

A través de las comentadas reflexiones filosóficas, los conceptos de tiempo y eternidad fueron adquiriendo formas antropomórficas dentro de la mitología y de los cultos religiosos (hacia el s. VI aC o anterior), en ejemplos como la *Teogonía* de Hesíodo (que posteriormente comentaré más detalladamente) en donde el autor empieza con *Chronos*, la fuerza primordial de la cual nacieron otros elementos cósmicos. Otra de las representaciones de *Chronos* es la parecida a una figura monstruosa, como una serpiente con tres cabezas o como la de un toro y un león con la cara del dios en medio, un híbrido

que no envejecía y era eterno. Aunque las metáforas del tiempo en la literatura clásica eran numerosas, *Chronos* no estaba representado en el panteón olímpico ni fue un dios de la religión oficial griega. Una de las pocas representaciones de esta figura aparece en una estela de mármol del s. II en donde se le representa como una joven alado que participa en la *Aphoteosis* de Homero (fig.6), identificado por una inscripción en griego. En la parte inferior izquierda aparece junto a *Oikoumene*¹⁹, simboliza el espacio cósmico. Esta aparición parece ser una confusión entre *Chronos* y *Aion* ya que las dos imágenes se asemejan.

Durante la antigüedad tardía la destructividad del tiempo adquirirá nuevas formas: el tiempo se convierte en un devorador (fig.7) y esta imagen que poco a poco irá adquiriendo connotaciones negativas.

Iconografía

Dentro de la iconografía de las representaciones del concepto tiempo cabe destacar la diferencia entre el espacio y el tiempo. Es normal que en la iconografía clásica encontráramos manifestaciones de estos conceptos, ya que la vida del hombre transcurre a partir de estas dos coordenadas. La diferencia entre espacio y tiempo es que el primero se puede ver, medir, tocar, mientras que el segundo se siente pero no se ve. Esto nos lleva a la dificultad a la hora de representarlos gráficamente y, como bien comenta Lorenzo Abad²⁰ en uno de sus estudios, no es de extrañar que los hombres clásicos recurrieran a elementos de la naturaleza como son el sol y la luna, elementos que repiten periódicamente sus movimientos, o las estaciones, que suceden de forma cíclica e interminable año tras año haciéndonos pensar en la idea de un ciclo permanente de renovación.

Existe una gran diferencia en el tratamiento del concepto tiempo entre el mundo griego y el romano: en el primero las representaciones son escasas mientras que en el segundo abundan, casi siempre encarnadas en personificaciones secundarias y anecdóticas. Siguiendo con el estudio de Abad²¹, para los antiguos dar nombre a estas personificaciones no fue fácil ya que las manifestaciones iconográficas eran el reflejo de la concepción del

¹⁹ La ecúmene (del griego *οἰκουμένη*, *oikouménē*, «[tierra] habitada») es el conjunto del mundo conocido por una cultura, es decir la Civilización. Generalmente se distingue como aquella porción de la Tierra permanentemente habitada, en contraposición al *anecúmene* o áreas deshabitadas o temporalmente ocupadas.

²⁰ ABAD. (1994-95), pp. 79-87.

²¹ ABAD (1994-95), pp. 79-87.

tiempo verdadero, del tiempo absoluto y de los tiempos parciales (según cada momento histórico). Llegados a este punto debemos diferenciar entre la figura de *Cronos (Chronos)*, el dios del espacio y del tiempo relativo, y *Aión*, el dios cósmico y eterno del universo.

El paso del Cronos griego al Saturno romano

El ciclo de la creación más extendido en el mundo griego y romano²² fue la primera cosmogonía griega que se conoce expuesta en la *Teogonía* de Hesíodo (s. VIII-VII aC) de la cual su testimonio sirvió de fuente para todas las demás, tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna:

“Ciertamente, en primer lugar, existió el Caos. Después Gea (la Tierra) de amplio seno, asiento seguro de todos, morada perenne, que surge del Tártaro tenebroso y profundo (la gran región que esta debajo de tierra). Y Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y subyuga el corazón y la prudente voluntad en sus pechos de todos los dioses y hombres. Del Caos nacieron Erebo (la oscuridad de las regiones subterráneas) y la Negra Noche (la oscuridad que cubre la Tierra), y de la Noche nacieron, a su vez, el Éter (la luz superior, situada en el cielo) y el Día (la luz que cubre la Tierra), a los cuales coincidió y dio a luz tras haberse unido en amor con Erebo.

Gea comenzó por parir un ser de igual extensión que ella, Úrano (el cielo, lugar donde se hallan las estrellas), con el fin de que la cubriese toda y sirviera de morada segura y eterna para los bienaventurados dioses...; y más tarde, acoplándose con Úrano, dio origen a (los Titanes) Océano, de profundos remolinos (es el curso del agua que gira en torno a la Tierra en sentido contrario a la agujas de un reloj), Ceo, Crío, Hiperón, Jápeto, Tía, Rea, Temis, Mnemósine, Febe, la de aurea corona, y la amble Tetis. Posteriormente, nació el taimado Crono, que fue el más terrible de los hijos de Úrano, y que odió desde el principio a su prolífico padre.

Asimismo, de Gea nacieron los Cíclopes, de corazón violento Brontes, Astéropes y Arges, el de ánimo esforzad (autores del trueno, el relámpago y el rayo, claramente distinguidos por los antiguos y concebido el último de ellos como una piedra puntiaguda)-. Los tres eran semejantes a los dioses, pero con un único ojo en el centro de la frente.

²² ELVIRA BARBA (2001), pp. 37-60.

De Gea y Úrano nacieron aun tres hijos más, grandes y fuertes, (los Hecatonquiros) de nefando nombre: Coto, Briareo y Gíes - ¡Prole orgullosa! -; cien brazos tenía cada uno de ellos...

En efecto, cuantos nacieron de Gea y Urano, hijos formidables, iban siendo odiados por su padre desde el principio. (...)²³ “

De estas criaturas surgió el Cosmos, cargado de tensiones internas que podían provocar grandes cataclismos. Durante la Antigüedad la iconografía del Cosmos fue prácticamente inexistente, los propios artistas griegos y romanos no sabían como enfrentarse a la representación de la grandiosidad que el tema requería; en épocas posteriores tampoco evolucionó ya que se enfrentaban al relato bíblico de la Creación, muy definido en el texto del *Génesis*. En cambio, de la pareja que formó el Cosmos, Gea y Úrano, si que se encuentra una iconografía bien definida en el arte clásico: ella como punto de partida de la romana *Tellus* (tierra) representada como una mujer hundida desde la cintura en la tierra (como en la *Gigantomaquia* del Altar de Zeus en Pérgamo (fig.8)) o en una figura reclinada sobre el suelo y rodeada de las estaciones (Horas); el segundo representa el *Caelus* romano (cielo) (fig.9) como un ser barbado en escorzo que sujeta en su mano un velo (la bóveda celeste) que se curva como un arco sobre su cabeza. Pero sigamos con el personaje que nos ocupa, Cronos.

Cronos fue uno de los Titanes más temidos ya que, con la ayuda de su madre, consiguió usurpar el poder de su padre. Según las palabras de Apolodoro²⁴:

“Irritada Gea porque sus hijos habían sido arrojados al Tártaro, entonces convence a los Titanes de que ataquen a su padre y entrega a Crono una hoz de acero. Éstos, con excepción de Océano, le atacan y Crono, tras cortar a su padre los genitales, los arroja al mar. De las gotas de sangre derramada nacieron las Erinias (Euménides o Furias): Alecto, Tisífone y Megera. Los Titanes, una vez que apartaron a Úrano del poder, hicieron retornar a sus hermanos (los Cíclopes y los Hecatonquiros) que habían sido relegados al Tártaro y confiaron el mando a Crono.”

²³ HESÍODO, *Teogonia*, 117-157.

²⁴ APOLODORO, *Biblioteca*, I, 4.

Seguidamente relata el pasaje en el cual Cronos vuelve a encerrar a sus hermanos y toma como esposa a su hermana Rea. Con ella tendrá descendencia pero devorará a cada uno de sus hijos ya que, según la profecía, uno de ellos le arrebatará el poder. Rea consigue salvar a Zeus (a Cronos le entregará una piedra haciéndole creer que es su hijo y se la tragará). Cuando éste crece le hará beber un brebaje que le provocara vomitar a todos sus hijos (incluida la piedra). Zeus luchará junto a sus hermanos y junto a los Cíclopes anteriormente liberados por él y conseguirán vencer a Cronos. Los vencedores echaron a suertes el poder y a Zeus le correspondió el dominio del cielo, a Poseidón el del mar y a Plutón el del Hades. En este relato se nos expone la vida mítica de Cronos y describe su propia entidad y figura: su carácter violento y primitivo y su afición a ser líder y monarca.

Aunque parezca raro esta iconografía no arraigó en el arte griego ya que como una figura aislada carecía de interés y se encontraba desterrado en el Tártaro, pero la situación cambia radicalmente en Roma cuando deciden convertir a Cronos en el dios equivalente a Saturno, monarca legendario de la Italia primitiva. Una de las posibles explicaciones según Miguel Ángel Elvira²⁵ sería que se imagina a Saturno derrotado por Zeus (es decir por el romano Júpiter) que no habría sido encerrado en el Tártaro sino que se habría ocultado en Italia ayudado por el dios Jano y tomando de compañera a la diosa Ops. Esta explicación permite enlazar el mito griego con la leyenda romana de *Saturnia Regna*: el feliz reinado de Saturno el cual tenía su sede y capital en Saturnia (en el Capitolio romano) y que se identifica con la Edad de Oro en la tradición mítica de las Edades de la Humanidad. Según M.A. Barba “Saturno sería visto en Roma como un monarca remoto y benéfico, digno de recuerdo y veneración por haber enseñado a los hombres a cultivar la tierra²⁶”. Una de sus representaciones es el Saturno de Rioseco (Museo Numantino de Soria, fig.10), barbado y envuelto en su manto que le cubre la cabeza, se encuentra descansado, una imagen tal y como representaban los romanos a sus monarcas primitivos, revestidos de poderes sacerdotales. En este caso ha perdido su atributo pero hemos de suponer que sería la hoz, su arma frente a Úrano y su herramienta en un reinado rico en frutos y cosechas.

Saturno pues se convirtió en el señor del tiempo. Desde el s. I aC y de la mano de Cicerón (siguiendo a Varrón), la equivalencia entre Cronos y Saturno se desarrolló muy peculiarmente basándose en criterios pseudocientíficos y filológicos dándole un

²⁵ ELVIRA BARBA (2001), p.44.

²⁶ ELVIRA BARBA (2001), p.47.

significado oculto. El juego de palabras o error ortográfico entre “*Kronos*” y “*Chronos*” fue el origen de la equivalencia de la iconografía clásica que hoy conocemos: Saturno es el símbolo y dios del tiempo. Durante la época romana esta idea fue reducida a ambientes filosóficos pero también fue compartida por los estudiosos que se acercaban desde una visión nueva (el cristianismo), como la de San Agustín o San Isidoro de Sevilla. Este último decía que:

“Los paganos señalan a Saturno como origen de los dioses y de toda su descendencia. Los latinos hacen derivar su nombre “satus” (siembra), como si a él perteneciera la siembra de todas las cosas; o tal vez por su larga vida, puesto que está “saturado” de años. De ahí que los griegos digan que su nombre es Crono, es decir, “tiempo”, porque se cuenta que devoró a sus hijos, esto es, a los años que el tiempo va produciendo y que retornan otra vez a él; o tal vez porque las semillas que nacen vuelven de nuevo. Dicen también que cortó los genitales de su padre, el Cielo, porque en el cielo nada nace de semillas. Esgrime una hoz, según cuentan, para poner de manifiesto su relación con la agricultura; o tal vez a causa de los años y los tiempos, que a él regresan; o para representar la sabiduría dado que su perfil interior es agudo”²⁷.

A esta visión se le van uniendo ideas más difundidas en el campo de la astronomía, la astrología, la medicina y la alquimia: Saturno es el Cronos excluido por Zeus del orden cósmico situado bajo su dominio, que queda olvidado a los límites más oscuros y lejanos, motivo por el cual da su nombre al planeta más alejado entonces conocido. En consecuencia también pasa a regir el último día de la semana (el sábado) y se convierte en el señor del invierno y del mes de diciembre (cuando se celebran las *Saturnales*²⁸ romanas).

Desde el s. V al X, ya en los inicios de la Edad Media, la iconografía clásica irá desapareciendo, es decir, pasará de ser un dios reposado y atlético a ser representado como

²⁷ SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, VIII, 11, 30

²⁸ Las Saturnales (en latín *Saturnalia*) eran unas importantes festividades romanas. La fiesta se celebraba con un sacrificio en el Templo de Saturno, en el Foro Romano, y un banquete público, seguido por el intercambio de regalos, continuo festejo, y un ambiente de carnaval en el que se producía una relajación de las normas sociales. Las Saturnales se celebraban por dos motivos: en honor a Saturno, dios de la agricultura, y como homenaje al triunfo de un victorioso general (fiesta del triunfo). Las primeras se celebraban del 17 al 23 de diciembre a la luz de velas y antorchas, por el fin del período más oscuro del año y el nacimiento del nuevo período de luz; o por el nacimiento del *Sol Invictus* el 25 de diciembre, coincidiendo con la entrada del Sol en el signo de Capricornio (solsticio de invierno). Probablemente las Saturnales fueran las fiestas de la finalización de los trabajos del campo, celebrada tras la conclusión de la siembra de invierno, cuando el ritmo de las estaciones dejaba a toda la familia campesina, incluidos los esclavos domésticos, tiempo para descansar del esfuerzo cotidiano. Eran siete días de bulliciosas diversiones, banquetes e intercambio de regalos.

un dios derrotado (en congruencia con la segunda etapa de la vida mítica del dios, su derrota contra Zeus). A esta versión se la dotará de connotaciones negativas y los miniaturistas empezaran a representarlo como un Saturno anciano, como una deidad antigua imaginándolo con barba dotándolo con los atributos del *uroboro*²⁹ (fig.11) o portando en la mano una serpiente que se muerde la cola, antiguo símbolo del tiempo cíclico; en la otra mano le colocaran la hoz tradicional, que poco a poco se irá substituyendo por la guadaña, herramienta más usada en el medievo y símbolo de la muerte como el fin del tiempo de cada cual. Como bien introduce Elvira Barba³⁰, el Saturno de la época de los humanistas será representado con muchas más connotaciones negativas derivadas de siglos anteriores (ya que de las representaciones de la época antigua escasearan): se convertirá en el señor de la vida contemplativa, del saber triste de los sabios, estudiosos y artistas a los cuales se les denominaran “los melancólicos hijos de Saturno”, conscientes de la triste realidad del mundo (fig.12).

El *Aión* griego, el *Aeternitas* romano

La definición que nos dan J.M Blázquez y G. Monteagudo³¹ en uno de sus estudios sobre este concepto es que el *Aión* es una divinidad que expresa las ideas abstractas de eternidad, felicidad y prosperidad. Como ya hemos definido anteriormente es el dios cósmico y eterno del universo, es el tiempo infinito sin principio ni fin, figura que se contrapone a la personificación del tiempo relativo que representa Cronos. Otras divinidades solares son Dionisio, Apolo, *Helios*, *Annus*, *Caelus*, *Phanes* y Mitra, cuyas representaciones van acompañadas igualmente de atributos y símbolos alusivos a su carácter. Por ello no es de extrañar que a veces se produzcan asimilaciones entre estas divinidades, como suele pasar entre *Aión* y Dionisio en el norte de África (fig.13), o entre *Aión* y Mitra como parece que ocurre en Hispania (fig.14). Otras características que le otorga G. López Monteagudo³² al *Aión* es la de ver el futuro, conocer los secretos astrales, los movimientos de las estrellas y la duración y la vida de los hombres.

²⁹ El *ouróboros* (palabra que proviene del griego), también llamado *uróboros*, es un signo de forma circular que representa a una serpiente, y en ocasiones a un dragón, mordiendo la cola. El significado del *ouróboros*, como tal, remite a la naturaleza cíclica de las cosas y a la idea del eterno retorno. Ambas interpretaciones, en este sentido, se refieren a la concepción de la existencia como un ciclo que siempre recomienza, y cuya continuidad consiste en un constante renacer. De allí que el *ouróboros* también se asocie a la naturaleza cíclica del tiempo, donde el instante presente es eternamente devorado por el instante futuro, constituyendo una secuencia infinita de instantes que mueren y renacen a cada momento.

³⁰ ELVIRA BARBA (2001), p.50.

³¹ LÓPEZ MONTEAGUDO; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ.(1998-99), p.41.

³² LÓPEZ MONTEAGUDO; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (1998-99), p.40.

Es difícil diferenciar con precisión las representaciones de los conceptos relativos al Tiempo, como pueden ser *Aión*, *Annus*, *Aeternitas*, *Saeculum*, etc. Según Parrish³³, el nombre *Annus* se aplicaría a *Aión* cuando éste aparece en una representación central rodeado de los Meses y las Estaciones, que simbolizan el recorrido del año, mientras que la presencia de los frutos aluden al papel del dios como garantía de la fertilidad anual.

Tal como nos señala L. Abad³⁴ en uno de los estudios antes mencionados, se suele representar de dos formas diferentes: un *Aión* viejo (fig.15), señor del tiempo y del mundo asimilado a los dioses patriarcales como Zeus, Posidón, etc. y un *Aión* joven (fig.16), una figura que sostiene la rueda del zodiaco acompañado de las Horas (estaciones) y de símbolos de abundancia y prosperidad (como lo son la cornucopia o los frutos). El círculo zodiacal representa el tiempo eterno que se renueva periódicamente, lo que políticamente se traduce en la universalidad y perpetuidad del Imperio anunciando la Edad de Oro, la conocida como *Saeculum aureum*.

Durante el s. III el *Aión* perderá contenido filosófico para obtener más significado en relación con la *felicitas temporum*³⁵ y, tal como cita G.Belloni³⁶, con la *Aeternitas* de Roma, del Imperio y del emperador. *Aeternus/-a/-um* son adjetivos que aparecen con frecuencia con *Pax*, *Roma*, *Victoria*, etc. *Aeternitas* se relaciona más bien con la figura del propio emperador: *Aeternitas Imperii*, *Aeternitas Augusta*,

Según M.A. Elvira³⁷ el joven *Aión* también puede llevar alusiones a su carácter cósmico (la esfera celeste) y al paso del tiempo o a su carácter cíclico, figura que se representaría alada y con una serpiente que puede llevar enrollada entorno a su cuerpo (fig.17). Pero durante la época romana la figura de la Eternidad evoluciona de dos formas distintas: empieza a verse una *Aeternitas* femenina (fig.18) a la cual se le otorga un sentido político, es la vida ilimitada que se desea al Imperio o al emperador reinante y que aparece en las monedas con túnica y manto, lleva la esfera del cosmos y porta, en algunas ocasiones, velo

³³ LIMC, I, 799, *Annus*, 48.

³⁴ ABAD CASAL (1994-95), p.81.

³⁵ En la antigua cultura romana, *felicitas* era una condición divina de productividad, bienaventuranza o felicidad. *Felicitas* podía significar tanto la fertilidad de una mujer como la suerte o buena suerte de un general. *Temporum*, la *Felicitas* “de los tiempos”, es un título que hace hincapié en la *felicitas* que se experimentan en las circunstancias actuales.

³⁶ LIMC, I, 345, *Aeternitas*, 72.

³⁷ ELVIRA BARBA, (2008), p. 307.

con estrellas, cabezas del Sol y la Luna, antorcha, cornucopia, ave Fénix o cetro. Por otro lado evoluciona de una manera más profunda y a través de un concepto nombrado con anterioridad: poco a poco la palabra *Aión* del griego va perdiendo terreno y empieza a traducirse con el termino latino *Saeculum* (el Siglo), un periodo largo de duración indeterminada que, sí es brillante, será *aureum* o *frugifer*. En ocasiones aparece en monedas con la imagen convencional del *Aión* pero con algún otro atributo, como la corona radiada en alusión al Sol. Esta es la idea que se ira imponiendo en el cristianismo ya que la idea de Eternidad, sin principio ni fin, no tendrá sentido al hablar de Dios y por tanto se preferirá incluso imaginar un plural y favorecer la creación del concepto “por los siglos de los siglos” para definir un futuro inacabable.

Para reforzar la noción de *Saeculum* o *Aeta*, López Monteagudo³⁸ nos explica que este concepto también expresa la duración de vida de una generación, que habitualmente se traduce con los términos de época o siglo. La palabra *Saeculum* no se utiliza sola, en general se utilizan las expresiones *Genius Saeculi* o *Saeculum Frugifer*, que sería el equivalente a la palabra griega del *Aión* en el sentido abstracto de la eternidad, la renovación, la abundancia y la prosperidad, como las expresiones *saeculum aureum*, *saeculum frugiferum* y *saeculi felicitas*, que aparecen en monedas con el sentido cósmico de *magnus annus*, la felicidad de pasajeros en relación a la propaganda imperial, incomparable con el concepto de renovación implícita de *Aión*.

³⁸ LIMC, VIII Supl.,1071-73, *Saeculum*, 1*

DOS EJEMPLOS DE REPRESENTACIONES EN HISPANIA DE LA ICONOGRAFIA DEL TIEMPO.

EL MOSAICO COSMOLÓGICO DE MÉRIDA

Durante las excavaciones realizadas por arqueólogo Eugenio García Sandoval en 1966 en la ladera meridional del cerro de San Albín, en Mérida, se halló este impresionante mosaico, junto a la plaza de toros, lugar donde ya se descubrieron previamente una serie de esculturas en mármol relacionadas con el culto mitraico, como el famoso Cronos, también interpretado como *Aión*³⁹, que hoy se conserva en el Museo Nacional de Arte Romano, habiendo servido además esta escultura como parte de la cimentación de una de las teorías de lectura del mosaico. Sandoval dio con uno de los *tituli* o nombres que identifican a las distintas figuras del mosaico, y condicionado por los diferentes mosaicos firmados que habían aparecido en Mérida (como el llamado "de las Musas y poetas", firmado por Seleucus y Anthus (fig.19)), creyó encontrarse ante una obra de valor que podría aportar mayor información sobre los talleres musivarios emeritenses.

Son muchos los debates sobre la datación de la pieza, ya que para unos pertenece al s. II⁴⁰ y otros lo trasladan al s. IV⁴¹. Hoy en día se encuentra en la casa conocida con el nombre de Casa del Mitreo, lugar donde se halló y en donde se ha reconstruido una habitación rectangular para su protección y custodia; se colocó en el lugar del hallazgo, junto al atrio tetrástilo. El mosaico da al oeste, frente al fondo de la habitación (fig.20).

Durante el Bajo Imperio Roma se mantiene fiel a la técnica de mosaicos en blanco y negro mientras que en provincias como Hispania se inclinan más por la policromía de influencia oriental (aunque en Italia no se cerraban al color). La proliferación de figuras y grupos en los entrelazos de composiciones geométricas arraiga en la época de los Antoninos y de los Severos (segunda mitad del s. II y primeros del III). Su estilo es el de un clasicismo correcto y el colorido es suave. Referente a los temas representados muchos son con motivos geométricos, pero los bustos de dioses y las personificaciones también abundan. Un ejemplo claro es el que aquí tratamos, el Mosaico cosmológico de Mérida, con las figuras colosales personificando las diferentes divinidades celestes, marítimas y terrestres. No solo

³⁹ Volver a ver figura 18.

⁴⁰ BLANCO FREJERIO (1978), pp. 175-178 y QUET (1981), pp. 197-207.

⁴¹ Según defiende muy bien ARCE (1996), pp 96-117.

el arte sino los materiales utilizados en él hacen que sea una obra maestra: el negro italiano, las teselas de vidrio encerrando una lamina de oro...una gran alfombra policroma, rematada por arco de medio punto, con frondosos acantos en las enjutas que despliega un cúmulo de personificaciones celestes, terrestres, fluviales y oceánicas.

Descripción iconográfica⁴²

El mosaico consta de tres espacios bien diferenciados: celeste, terrestre y marítimo (fig.21).

En la superior se encuentra el cielo que se compone de:

- Lo preside *Saeculum*⁴³ (el Tiempo) con sus hijos *Caelum* y *Chaos*⁴⁴ (los tres forman la tríada celeste) en compañía de los hijos del cielo y de la tierra, los Titanes *Polum* y *Tonitrum*.

Saeculum es la representación del concepto abstracto del tiempo indefinido, frente al tiempo relativo personalizado por Cronos (fig. 21, izquierda). La Antigüedad concibió el tiempo de forma cíclica sin principio ni fin. En latín existen cuatro maneras de expresar la noción de tiempo: *Aetas*, *Aevum*, *Saeculum* y *Tempus*. En la parte superior del mosaico, aparece el registro de SAECULUM a los pies de la figura. Su torso está desnudo, tan solo un manto tapa su brazo izquierdo. En la mano lleva un largo cetro y su pelo se recoge con una diadema. El pelo largo y la barba es la imagen de un hombre en la plenitud de la vida. Está coronado con hojas doradas y sentado en una silla de respaldo curvo con los pies apoyados en el trono horizontal que sostiene en sus hombros el Polo (*Polum*). Es el único con aspecto más juvenil. Está situado ligeramente a la derecha de *Caelum*, (el cual más tarde describiremos).

Una inscripción al lado de una de las tres figuras define claramente a *Chaos* (fig. 21, derecha), situado más a la derecha y un poco retrasado. Es un personaje envejecido, barbudo y con el pelo corto. Su torso se ve frontalmente y su cabeza de perfil. Tal como nos explica Fernández Castro⁴⁵, en la cosmología romana el *Chaos* se concebía como una masa desordenada de cosas, semillas y fuerzas, el estado inarticulado en el que se encontraba la Naturaleza en el inicio de todo. En esta forma el caos está envuelto en sombras y contrasta con la luz y la quietud. Implícita en este *Chaos* la confusión se

⁴² La mayoría de las descripciones están extraídas de la colección *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. (LIMC). Ed. Artemis Verlag Zürich und München. Suiza, 1981.

⁴³ LIMC, VIII Suplemento, 1071-73, *Saeculum*, 1*.

⁴⁴ LIMC, III, 189, *Chaos*, 1*.

⁴⁵ LIMC, III, 189, *Chaos*, 1*.

convierte en catastrófica para volver al final de todos los tiempos. Sin embargo, el principio esencial es esa materia original, del ser creador. En este caso *Chaos* se expresó en la imagen como un ser oscuro y desordenado, en contraste con la luz de un orden, presentándolo junto al *Caelum*, pero visiblemente apartado de él. La forma sugiere la idea de la desaparición del elemento tenebroso para dar paso a uno que mantiene el orden del cosmos, a quien pertenecen las luces del mundo. Para Fernández Castro⁴⁶, y juzgando tan sólo la figura de este mosaico, *Chaos* adopta la presencia de un dios parecido a Zeus o Hades, presencia con quien a veces estaba ideológicamente relacionado. En el pavimento ocupa un segundo plano, situado a la izquierda de *Caelum* y se sitúa por encima de una figura femenina identificada como *Nos o Aether*. De ésta solo se muestra su parte superior con el torso desnudo excepto por las camias sobre su brazo derecho y su hombro y está mirando hacia el grupo celeste y, debido a su lejanía y el escaso punto de vista de su presencia parece que refuerza la magnificencia de la figura principal, *Caelum* (fig. 21, centro), un hombre sentado joven y fuerte, sin barba, con pelo largo y una corona de laurel sobre su sien. Lleva el torso desnudo y sus piernas las tapa un mantón rojo; con su mano derecha toca a *Saeculum* y mira hacia *Chaos* situado a su izquierda.

Para L. Abad⁴⁷ la parte superior es de especial interés. En ella podemos ver la traslación romana de los mitos originarios: *Chaos* mantiene su nombre, *Caelum* parece una transcripción del dios Urano y *Saeculum* se pone en relación con la figura de *Chronos* (dentro de los esquemas del orfismo⁴⁸). *Chronos* es la personificación de uno de los tiempos opuesto al tiempo absoluto encarnado por *Aión* (que adquiere una forma ya plenamente romana de *Aeternitas*, de la cual posteriormente hablaremos).

Al ser una de las partes considerada de las más importantes del mosaicos queremos comentar el punto de vista de López Monteagudo⁴⁹ que nos explica en su comentario final que la tríada esta basada en la cosmogonía de Orfeo, ya que ésta empieza con una tríada:

⁴⁶ LIMC, III,189, *Chaos*, 1*.

⁴⁷ ABAD CASAL (1994-95), p.85.

⁴⁸ El orfismo es un movimiento religioso de la Grecia antigua, cuya fundación se atribuye a Orfeo (mítico poeta y músico tracio) y cuyos orígenes se suelen situar en el siglo VI antes de nuestra era. Según el orfismo, la naturaleza humana contendría una dimensión negativa (el cuerpo) y otra positiva (el alma, de carácter divino, inmortal). Mediante rituales de ascetismo y purificación, con los que se proponía renovar el culto dionisiaco, la parte negativa podría ser eliminada, quedando liberada así la parte positiva, divina, el alma inmortal, que conseguiría su salvación definitiva, no volviendo a mezclarse con lo negativo. El orfismo influyó en la filosofía de los pitagóricos, pero también en la de Heráclito y Empédocles. Platón pudo haber tomado del orfismo la idea de que existe un alma inmortal, como parece desprenderse de la presentación de esa idea, (que en absoluto se puede atribuir a su maestro Sócrates), en el Menón, poniéndola en boca de la sacerdotisa Diotima.

⁴⁹ Texto basado en el comentario final de Guadalupe López Monteagudo en LIMC, VIII Supl.,1072-1073, *Saeculum*.

Chronos (Saeculum) y sus hijos *Aither (Caelum)* y *Chaos* parece inspirar el mosaico de Mérida en donde los personajes de *Saeculum* y *Caelum* aluden a Saturno y Júpiter. El tipo iconográfico de este mosaico se inspira en las representaciones de Júpiter y Plutón-Serapis (fig.22) de las representaciones juveniles del *Aión*. Para López Monteagudo, Blanco⁵⁰ piensa que el mosaico es contemporáneo a la época del reino de Cómodo, quién proclama a su reino la verdadera Edad de Oro, la *Saeculum Aureum Commodianum*. En cambio Quet⁵¹ piensa más en los paralelismos entre esta tabla y los textos literarios a partir del s. II (como el *Elogio de Roma* de Aelius Aristide, o la *Fortuna Romanorum* de Plutarco) que reforzarían la idea de las corrientes filosóficas, ideológicas y religiosas de la época de los Antoninos, época que muestra cómo el culto de la eternidad del Mundo podría asociarse al culto de la eternidad de Roma. Los temas seleccionados por el musivario (*Aeternitas, Tranquillitas*) son los mismos conceptos utilizados para la propaganda imperial. En este mosaico *Saeculum* no es comparable a la noción de *aetas, tempus* o *aevum*, su posición en relación a *Caelum* podría ser una alegoría del tiempo eterno diseñado como la renovación de los ciclos cósmicos creado al mismo tiempo que el cielo, después de la ordenación del caos, parecido al *Kronos* mitraico y diferente al *Kronos* de *Aión*, a pesar de las equivalencias que se han establecido entre *Aión* y el *Saeculum Aureum*.

López Monteagudo⁵² recoge las diferentes interpretaciones sobre lo que la tríada representa: para Fernandez- Galiano las tres figuras representan un espacio del universo, sin diferenciar una de otro; para Blázquez defiende el carácter mitraico del pavimento ya que las tres zonas están bien diferenciadas (mar, tierra y cielo) partiendo esta última desde la figura de *Saeculum* (reforzada por el lugar donde se halló). Para Alföldi-Rosenbaum la tipografía de *Saeculum* corresponde a la representación habitual de Júpiter-*Caelum* o Júpiter – *Aión* y da distancia al sentido alegórico de *Saeculum Aureum*. López Monteagudo añade que la combinación entre *Saeculum* y *Caelus* sobre la plataforma sostenida por *Polum*, figura del Atlas (fig. 21, centro y fig. 23) portando el globo terrestre o el zodiaco, se utiliza para demostrar las múltiples facetas del *Aión* (existe un paralelismo en la patera de Parabiago del s. IV (fig.15) y en el mármol de la Villa Albani datado en la época de los Antoninos).

⁵⁰ BLANCO (1971), pp. 151-178

⁵¹ QUET (1981), pp. 73-111

⁵² LIMC, VIII Supl.,1072-1073, *Saeculum*.

- Junto a los Titanes encontramos a Sol⁵³ (*Oriens*) y Luna (*Ocassus*)⁵⁴. El Sol (situado en la parte izquierda de la pieza) aparece bajo la inscripción de *ORIENS* (fig.24), que se encuentra de pie sobre un carro tirado por cuatro caballos. Porta halo y corona de rayos, lleva un látigo en la mano derecha y es probable que las riendas fueran en la izquierda (hoy perdida). Para J. Ch. Balty⁵⁵ esta iconografía tiene mucho que ver con la de Helios, como la que aparece en la estatua de Augusto de Prima Porta en el que el carro del sol, precedido de las representaciones del amanecer (la Aurora persiguiendo la Noche) saliendo del mar y volviendo a Oriens y, por lo tanto, en referencia a los acontecimientos del Este de la historia romana.

La Luna (situada en la parte derecha, fig. 25) se representa como una mujer desnuda con el pelo corto y subida en un carro. Parece que un *nimbus* le rodea la cabeza, como si la luna de oro estuviera emergiendo, como si fuera una luna creciente. La cuadriga y algunas cabezas de caballos no han sobrevivido. Se pueden observar como unos destellos de fuego iluminan a los caballos y el pelo y la espalda de la figura femenina. Para Neira Jiménez⁵⁶ podría representar más la aparición de la luna como consecuencia de la puesta de sol ya que considera que si hubieran querido personificar a la luna en su texto hubieran escrito LUNA o SELENE; podría ser más la representación de un fenómeno natural.

- Siguen los vientos: *Boreas*⁵⁷, *Zephyrus*, *Notus*, *Eurus* y las nubes: *Nubs* y *Nebula* (*Nephelai*). Esta zona representa al aire. Son las personificaciones de fenómenos naturales, figuras cósmicas, etc. que se agrupan en dos: en el lado izquierdo *Notus*, el viento meridional que porta a *Nubs* (fig.26); el grupo de la derecha son *Zephyrus*, el viento occidental que lleva a *Nebula* (fig.27). *Nubs* y *Nebula* se muestran como mujeres desnudas y sustentan unos velos que sobrevuelan sobre sus cabezas. Los vientos se representan como figuras masculinas, con una especie de alas sobre sus cabezas y unos mantos que sujetan en sus brazos izquierdos. Son fáciles de reconocer porque todos los nombres están inscritos. Los vientos *Eurus* y *Boreas* se sitúan por debajo de los dos grupos pero de manera individual; *Eurus* ha desaparecido y *Boreas* (fig. 27, derecha) solo es representado con el torso desnudo ya que los caballos de *Ocassus* se superponen a sus piernas.

⁵³ LIMC, VII, 78, *Oriens*, 6*.

⁵⁴ LIMC, VI, 942, *Occasus*, 1.

⁵⁵ LIMC, VII, 78, *Oriens*, 6* (comentario)

⁵⁶ LIMC, VI, 942, *Occasus*, 1 (comentario)

⁵⁷ LIMC, III, 135, *Boreas*, 6*.

- En el centro se hallan *Natura* con *Mons* y *Nix*⁵⁸ (fig.28) y las estaciones *Autumnus* y *Aestas* (fig.29).

Mons es la personificación de la montaña y *Nix* de la nieve (iconográficamente están ligados). Es un personaje con barba que inclina su cabeza ligeramente hacia su derecha, mientras que el torso se inclina a la izquierda. Tiene a *Nix* en su falda cosa que indicaría, según Blanco Freijeiro⁵⁹, que la pareja representaría a *Mons Olympus*, mientras que para Quet⁶⁰ simbolizaría el *Palus Meotis* (la más importante de las montañas nevadas). Musso defiende la idea de que *Mons* evoca el pico nevado entre el cielo sublunar y el universo de la tierra, es decir la posición intermedia entre el reino cosmológico y el ámbito político simbolizando el poder romano.

En la parte central y en medio de ellos debería haber un personaje cuyo nombre empieza por *Aet*, *Aethernitas* o *Aether* (fig. 21, centro, parte desaparecida) el equivalente del *Aión* griego que era figura central del cuadro y de la cosmología en él representada. De él solo nos queda la inscripción y parte de su cabeza pero, según una reconstrucción de L. Musso⁶¹ (fig.30) aparecería como un gigante semidesnudo y barbado, con alas en las sienes y que sostiene entre sus manos la rueda del zodiaco. Se encontraría acompañado de las Horas (estaciones) tal y como nos señalan los *tituli Aestas* y *Autumnus* que irían acompañados de los *Kairoi*⁶² (que portan espigas en el caso de *Aestas* y racimo de uvas en el de *Autumnus*) (fig.29). Están rodeadas de personificaciones como *Natura*, en forma de figura femenina sedente en actitud de *velificatio*⁶³ y ríos, puertos y fuerzas de la naturaleza. Como comenta G. López Monteagudo⁶⁴, esta figura simbolizaría la vuelta a la Edad de Oro, traería buena suerte.

⁵⁸ LIMC, VI, 650, *Mons* y *Nix*, 1*.

⁵⁹ BLANCO (1971), p.165.

⁶⁰ QUET (1981), pp.20-25

⁶¹ BLÁZQUEZ, (1986), p. 89

⁶² Los *Kairoi* son niños o jóvenes, alados o sin alas, en movimiento o quietos, de cuerpo entero o en busto, que forman un variopinto conjunto iconográfico algo similar a lo que ocurría con las representaciones femeninas tal como explica ABAD CASAL, (1994-95), p. 83.

⁶³ *Velificatio* es un recurso estilístico utilizado en el arte romano para enmarcar una deidad mediante una prenda ondulada. Representa "movimiento vigoroso", una epifanía o "la bóveda del cielo", que a menudo aparecen con las divinidades celestiales, climáticas o marinas. Es característico de la iconografía de las *Aurae*, de los Brisas personificadas, y uno de los elementos que distinguen las representaciones de Luna, la diosa romana de la Luna, aludiendo a su curso astral. Una figura así enmarcada es un *velificans* (plural *velificantes*). No todas las deidades son retratadas como velificantes, pero el recurso podría ser usado para marcar a un miembro de la familia Imperial que había sido divinizado (*divus* o *diva*).

⁶⁴ LÓPEZ MONTEAGUDO; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (1998-99), p.39.

En la parte inferior se representa el mundo acuático:

- El *Nilus*, el *Euphrates*⁶⁵, *Pharos*⁶⁶ (seguramente de Alejandría que era el más famoso de la Antigüedad)
- que encaja bien en compañía de *Oceanus*⁶⁷ y de *Pontus*⁶⁸ (Pontos), relacionados con *Navigia*⁶⁹ y *Copiae*⁷⁰.

En la parte inferior izquierda vemos sentado una figura masculina, *Euphrates* (fig.31, derecha), con el pelo largo y barbado, con el torso fuerte y desnudo que se encuentra colocado sobre el lecho de una roca. Su brazo derecho se apoya sobre el suelo y en el izquierdo lleva una caña. Sus piernas están tapadas con un manto azul. Su cabeza mira hacia su derecha y un poco hacia arriba, posición en la cual se encuentra *Nilus* (fig.31, izquierda) otro personaje marítimo similar a él que también esta en posición de reposo, con su brazo derecho apoyado sobre sus piernas tapadas y en la mano izquierda parece sujetar un cuerno por donde se escapa un flujo de agua. *Nilus* mira hacia *Euphrates*. Los dos están definidos por las inscripciones que aparecen a su lado.

En el centro de la parte inferior del mosaico encontramos la figura de *Pharos* (fig.32, centro): Díez de Velasco⁷¹ lo describe como un adolescente desnudo subido a un montículo, portando dos antorchas dirigidas hacia la izquierda de él. La cabeza se ha perdido. Aparece como el elemento central de la parte inferior, echo que parece representar el faro como refugio y como símbolo de prosperidad marítima. Las representaciones de faros son comunes sobretodo en Alejandría y Portus, pero son mas bien representaciones artísticas de un monumento real y no de abstracciones alegóricas generales como es en este caso.

En la parte más inferior de la izquierda vemos a *Oceanus* (fig.33, izquierda) que se representa de gran tamaño y en postura de reposo, mostrando la parte superior de su cuerpo desnuda y la inferior tapada (solo se ven los pies). En su mano derecha lleva una serpiente y en la izquierda una lanza con punta de flecha. Es barbudo y en la parte superior de la cabeza, entre los cabellos largos, le aparecen unas pinzas de cangrejo. Le acompaña

⁶⁵ LIMC, IV, 70, *Euphrates*, 3*.

⁶⁶ LIMC, VII, 368, *Pharos*, 1*.

⁶⁷ LIMC, VIII Supl., 911, *Oceanus*, 1.

⁶⁸ LIMC, VII, 436, *Pontos*, 1.

⁶⁹ LIMC, VI, 715, *Navigia*, 1*.

⁷⁰ LIMC, III, 305, *Copiae*, 1*.

⁷¹ LIMC, VII, 368, *Pharos*, 1* (comentario)

*Tranquillitas*⁷² (fig.33, derecha) la personificación de la calma. Es la figura de una mujer con cabellos largos, diademas, collares y pulseras que mira hacia *Oceanus*. En el transporte marítimo es de gran importancia ya que el mar en calma transmite una seguridad nacional. Como bien explica R. Vollkommer⁷³ esta figura parece no haber recibido una iconografía independiente, siempre va unida a otra personificación. Es una imagen que apareció en monedas de la época de Adriano y de Antoninus Pius: comparten un mensaje político, deben mostrar seguridad y prosperidad a través de una conducta dilatoria de la paz que da el emperador al pueblo bajo su reinado. Los elementos del agua (como el timón o el delfín) conecta con el mensaje de la mar en calma y gracias a eso los marineros pueden llevar sus barcos con seguridad hacia la tierra. Para Vollkommer esta ambigüedad de la mar en calma y la paz política se transmite a través de este mosaico.

Pontus (fig.15, parte inferior izquierda) es la personificación masculina del mar. Se encuentra en la parte inferior de la derecha (dañado) del que solo quedan los pies descalzos, parte de su pierna derecha debajo de un manto, la mano derecha, la mitad superior de la nariz, ojos, oídos y la inscripción con el nombre. Según la interpretación de Díez de Velasco⁷⁴ *Oceanus* representa los límites acuáticos de la ecúmene romana mientras que *Pontus* personifica el mar navegable, símbolo y herramienta necesaria para la prosperidad imperial (con *Navigia* a sus pies). Esto le da un aspecto positivo al mosaico, es el mar domesticado por el poder de Roma, de la prosperidad que implica un buen gobierno imperial (teniendo en cuenta el grupo de figuras que forma la parte inferior del mosaico que son *Navigia*, *Pharos*, *Copiae*, *Tranquillitas* y *Oceanus*).

Siguiendo en la parte inferior del mosaico, hacia la derecha, vemos a *Navigia* (fig.32, derecha), personificación de la navegación o de las naves de comercio. Es un personaje femenino, de cabellos largos y rizados pero recogidos en un moño, de la cual le sale una especie de cuerno como si fuera una proa. Con una banda tapa sus pechos y tres cuartas partes de su cuerpo parecen estar navegando. En su mano izquierda porta un mástil. Sobre su espalda transporta un erote con remos. Esta figura se relaciona con las otras que la acompañan. Esta representación alegórica de la navegación no tiene precedentes comunes, sin embargo el mástil y la proa como atributos alegóricos ya se encuentran bien

⁷² LIMC, VIII Supl., 51, *Tranquillitas*, 9*.

⁷³ LIMC, VIII Supl., 51, *Tranquillitas*, 9* (comentario)

⁷⁴ LIMC, VII, 437, *Pontos*, 1 (comentario)

documentados en los mosaicos helenísticos. *Navigia* y *Copiae* navegan hacia *Portus*, siendo este identificado con el Imperio romano, pudiendo decir que *Navigia* personifica la potencia marítima de Roma (desde un punto de vista político); Martínez Quirce⁷⁵ llega a la conclusión que *Copiae* y *Navigia* simbolizan las riquezas producidas por la actividad marítima.

Por último describiremos a *Copiae* (fig.32, izquierda), situada hacia la izquierda de la parte inferior (al lado de *Tranquillitas*). En una figura femenina desnuda que nada con una cornucopia en la mano. Como *Navigia* lleva el pelo recogido y de la cabeza le sobresale como una especie de proa. Un erote rema en sus espaldas. Ella se acerca a *Pharus* y a *Portus* (acompañada de *Navigia* desde el otro lado). Parece que *Copiae* haya adquirido los bienes del comercio marítimo llegando a *Portus*, significando una prosperidad romana. El tipo iconográfico tanto de *Navigia* como de *Copiae* deriva posiblemente de los erotes helenísticos montados sobre delfines por el hecho de llevar a los erotes remando sobre ellos.

Propuestas de interpretación

Existen diferentes interpretaciones sobre el significado de la obra descrita. Cuando Eugenio García Sandoval⁷⁶ lo descubrió se limitó a dar cuenta de la datación, de sus características visuales, y dio una primera interpretación sobre la composición: para él representa el nacimiento del universo desde el caos primigenio, teoría que a lo largo del tiempo otros estudiosos se han dedicado a desmontar. El único punto en el que todos coincidieron fue lo que es visible a primera vista, es decir, que representa alegóricamente al cosmos distribuido en figuras que ocupan tres espacios: marítimo, terrestre y celeste.

A. Blanco Freijeiro⁷⁷ vio en la obra un componente órfico entorno al sincretismo de un mosaico que no representa divinidades concretas sino fuerzas cósmicas, que conviven con ellas y a veces adaptan su papel. Blanco también será el primero en difundir la idea de la relación con el mitraísmo (anteriormente comentado), basándose sobretodo en la localización del hallazgo en el cual también se encontraron estatuas mitraicas, un Cronos-*Aión* y un Cronos leontocéfalo, a no muchos metros del lugar (aunque descarta el uso

⁷⁵ LIMC,VI, 715, *Navigia*, 1*.

⁷⁶ SANDOVAL (1969), pp. 9-29.

⁷⁷ BLANCO FREIJERO (1978), pp.20-22 y pp. 34-38.

religioso del mosaico). Cimentará la base a la idea del *Saeculum Aureum*, la Edad de Oro, la visión de Roma como el *non plus ultra* de la civilización y el orden. Para esta idea se basa en las figuras de *Navigia* y *Portus* como una metáfora marina de la prosperidad económica del Imperio. Poco después apareció la lectura de Charles Picard ⁷⁸ que, en base a esta lectura defenderá la presencia de *Pharus* como alusión al faro de Alejandría, teoría que desmontaba la idea del *Saeculum Aureum* sustentado por Roma como centro del universo.

La investigadora M. H. Quet ⁷⁹ cogió las dos teorías antes expuestas, la de Blanco y la de Picard, uniéndolas y reforzándolas. Para ella la figura de *Pharos* representando Alejandría exaltaría la grandeza de Roma con efecto de propaganda ya que las dos ciudades tenían ideas semblantes. Quet se basó en textos cosmológicos seleccionados para defender su visión de la obra, fundamentalmente la cosmología del *Timeo* de Platón.

Para Fernández- Galiano ⁸⁰ la noción de Quet queda vacía en cuanto al por qué, para qué, cómo, cuándo y por quién se realizó esta obra. Él también suscribe la teoría mitraica de Blanco, para él el mosaico es un intento ambicioso de plasmar la totalidad del tiempo y del espacio, en relación a la cosmogonía y la articulación del universo. En cuanto a su interpretación como una cosmogonía expone distintas vías sin llegar a concluir completamente ninguna, aunque insiste más en la cosmovisión del mundo que domina en la cultura del s. II , un tiempo de crisis espiritual y de intentos del poder político por instrumentalizarlo. Otra aportación de Galiano es la interesante idea de que el edificio en el que se encuentra el mosaico (o parte de él) podría ser un templo, motivo por el cual el pavimento tendría una intencionada función religiosa o exaltadora. Que el edificio pueda resultar un mitreo es muy dudoso ya que la configuración del espacio corresponde a una estructura domestica de grandes dimensiones. De ser un templo sería el mitreo más grande y el más occidental del Imperio, así como uno de los más antiguos. En su obra realiza un profundo análisis matemático de la configuración del mosaico que resulta interesante en cuanto a la disposición del mosaico en relación a los puntos cardinales de las figuras o la configuración del espacio en cuanto a sus medidas.

⁷⁸ PICARD (1975), pp.119-124

⁷⁹ QUET (1981), pp.187-197.

⁸⁰ FERNÁNDEZ-GALIANO (1996), pp. 117-183.

José María Blázquez⁸¹ defiende la vía mitraica y la teoría del *Saeculum Aureum*. Se basa también en la fuente del s. VI de Juan de Gaza (fig.34), quien describe unas pinturas de las termas de Gaza que representan una alegoría del cosmos (que se cristianizará con la inclusión de una cruz). Centra su interpretación como cosmología mitraica en la aparición de figuras, y grupos de éstas, relacionadas con la concepción de la religión de Mitra en torno al universo, así como la representación de divinidades equivalentes en otros contextos mitraicos. Para él parece fundamental la representación de *Oriens* (Helios) que ya había sido representado en un altar mitraico germano, siendo patente la asociación entre Mitra y el Sol. También argumenta su teoría en la posible inclusión de *Aión* que, como anteriormente ya hemos comentado, era una divinidad asociada al tiempo infinito y estrechamente ligada con Mitra en torno al misterio del tiempo en la concepción de esta religión. Por último, todas las alegorías relacionadas con la naturaleza (*Oceanus, Nubs, Notus, Mons, Caelum...*) forman parte de la concepción mitraica del mundo y su principio motor. El discurso de Blázquez se completa con las esculturas mitraicas ya citadas que se hallaron en el mismo contexto en el que se halla el mosaico.

El último estudio que citaremos es el de Javier Arce⁸². Las anteriores teorías que se han mencionado proponen una interpretación de la obra basad en la cosmología estoica, platónica, órfica o mitraica, las cuales se ubican en torno al s. II. Arce modifica esta datación ubicándolo en el s. IV en función a una serie de argumentos de carácter histórico y literario, a pesar de que los restos materiales de la casa argumentan la otra datación. Según su teoría este mosaico se encontraría cronológicamente conjunto al resto de mosaicos mitológicos de la Hispania tardorromana. Arce intenta encuadrarlo en este contexto a partir del resurgimiento de la ciudad de Mérida en tiempos de Diocleciano tras el nombramiento de la ciudad como capital de la *Diocesis Hispaniarum*⁸³. No cree en la relación con Mitra y lo relaciona con tres posibles comitentes de la época que pretendían exaltar el paganismo en un tiempo en que el Cristianismo comenzaba a apoderarse de los estamentos del poder político. El investigador da como posibles poseedores de la *domus* extramuros, por tanto responsables del encargo del mosaico, a Volusio Venusto, Vetio

⁸¹ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (1986), pp. 89-100.

⁸² ARCE (1996), pp. 96-117.

⁸³ La *Diócesis Hispaniarum* se creó bajo el reinado del emperador romano Diocleciano, cuando éste realizó una gran reorganización administrativa del territorio del Imperio romano, al dividir las provincias altoimperiales en otras menores y asignarlas a los diferentes Césares y Augustos del sistema de gobierno de la Tetrarquía. Constaba a su vez de seis provincias: Bética, Lusitania, Cartaginense, Gallaecia, Tarraconense y Mauretania Tingitana. Más tarde, en época de los emperadores Constancio I y Constantino II, se añadiría una nueva provincia, la de Balearica.

Agonio Pretextato y Amiano Marcelino, importantes personajes públicos de un marcado paganismo y residentes en Emérita Augusta en algún momento de sus vidas.

Más allá de esta teoría también relaciona el mosaico con las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis⁸⁴ y el auge del culto a Dionisio. Identifica la figura central del mosaico perdida (la relacionada por otras teorías con *Aión*) con Hércules, figura fundamental de las *Dionisiacas*, y que también se relaciona con Dionisio y su carácter como protector cósmico. Como argumentos más técnicos nos dice que los *tituli* que presentan los personajes son propios del mosaico tardoantiguo de Oriente, por lo que lo asocia a algún taller oriental, hecho que podría reforzar esta lectura dionisiaca dado el auge del culto a este dios en Oriente.

De todas estas teorías ninguna ha sido corroborada con hechos y argumentos claramente comprobables. Sólo parece clara una cosa, contra más se especula más interesante se torna la obra. No hay duda que es una creación artística humana de nivel máximo y que, posiblemente, se siga investigando y se renueven las teorías para al fin poder llegar a una clara y auténtica interpretación.

EL SARCÓFAGO DE LAS ESTACIONES DE GIRONA⁸⁵

En 1846 se practicaron unas excavaciones en Empúries, concretamente entre los restos del conjunto basilical paleocristiano, situada al nordeste del cementerio de la *Neàpolis*. En ellas apareció el conocido sarcófago de las estaciones con *clipeus* y con su cubierta (fig.35): hoy en día se conserva en la sede del Museo de Arqueología de Catalunya en Sant Pere de Galligants (Girona). Según un breve comentario de J. Bonet y Sisó dedicados en su publicación⁸⁶ de 1979 se dedujo que el sarcófago se había exhumado en la misma nave de la basílica tardo-romana, que se halló en un lugar indeterminado del interior del conjunto basilical. Posteriormente, la revisión realizada por J.M. Nolla⁸⁷ al entorno del

⁸⁴ Las *Dionisiacas* es la obra principal de Nono de Panópolis, un poeta épico en lengua griega de la Antigüedad tardía, nacido en Panópolis (Ajmin), por entonces parte del Imperio Romano de Oriente. Vivió probablemente a finales del siglo IV o comienzos del siglo V de nuestra era. Es un poema épico en cuarenta y ocho libros (los mismos que la *Iliada* y la *Odisea* sumadas), en unos 21.000 hexámetros homéricos cuyo tema principal es la expedición de Dionisio a la India y su regreso. El tema ya había sido tratado con anterioridad, especialmente después de la expedición de Alejandro Magno a la India, ya que el rey macedonio era a menudo comparado con Dionisio.

⁸⁵ La mayoría de la información de este apartado está basada en el libro de CLAVERIA NADAL (2001), pp. 51-52, pp. 113-120.

⁸⁶ BOTET I SISÓ (1879).

⁸⁷ NOLLA, SAGRERA (1995), p. 58, 87-92.

desarrollo de esta ciudad durante la antigüedad tardía, se cuestionó su localización examinando de nuevo los diarios de excavación que redactara E. Gandía a raíz de las excavaciones realizadas en la misma ciudad durante el periodo de los años 1908-1937. Se comprobó que ni el aula basilical ni el vestíbulo de dicha basílica eran de dimensiones adecuadas para el emplazamiento de la pieza ya que eran demasiado pequeñas. Fue por ello que Nolla propuso que podría estar colocado en una de las estancias funerarias inmediatamente próximos a la basílica, siendo la más adecuada la capilla abierta norte del aula basilical en una fase posterior a la construcción del templo, en una fecha indeterminada del s. VI; allí el sarcófago pudo estar colocado en la pared del fondo de manera visible, protagonizando el culto a un personaje santo enterrado en su interior, funcionando como capilla secundaria de culto “martirial”. Nolla considera que pudo ser un personaje del primer cristianismo que desde un principio ya fue enterrado en este mismo sarcófago (dataría de principios del s. IV) que estaría situado en la misma necrópolis (hacia el 300) y posteriormente trasladado a la capilla. Pero también pudo tratarse de un caso de reutilización de este sepulcro siendo escogido por su aspecto lujoso para depositar los restos de este personaje ilustre. Como muy bien recalca M. Claveria en su obra, Nolla ya subrayó que son supuestos razonables en relación al contexto arqueológico ofrecido por el sector de la *Neàpolis*, pero deben quedar abiertos a discusión siendo necesario un conocimiento más profundo al que se tiene hasta actualmente sobre la reutilización del sarcófago romano en la época tardo-antigua.

Descripción iconográfica

El tema de las cuatro estaciones se representa a través de una composición de ocho genios estacionales colocados alrededor de un motivo central, que en este caso se trata del *clipeus* en forma de venera dentro del cual se reproduce el busto de un difunto cubierto de *himación*⁸⁸ y portando el *volumen* enrollado. A partir del análisis que P. Kranz⁸⁹ dedicará a los sarcófagos de la estaciones con *clipeus*, esta estructura recibe el nombre de esquema de composición E, hasta el momento solo documentado en una serie de ejemplares tetrárquicos o constantinianos correspondientes a este tipo de sarcófagos con *clipeus*. En él se reconoce una de las fórmulas profundamente vinculadas con el objetivo de traducir

⁸⁸ El *himación* fue un vestido de la Antigua Grecia. Era un manto amplio y envolvente, una especie de chal. Se llevaba sobre el propio cuerpo o más habitualmente encima de un quitón (túnica llevada por hombre y mujeres). Se envolvía o enrollaba sobre un hombro y no contaba con una atadura o fijación (a diferencia de la clámide).

⁸⁹ KRANZ (1984), p. 53.

en imagen la esperanza en un estado permanente de felicidad, lo cual bajo el concepto de *Aeternitas* (anteriormente mencionada) conoció su mayor expansión a partir de la época tetrárquica.

La composición consta de los cuatro genios de las estaciones con sus trajes y frutos atributivos, entre los cuales se intercalan otros genios concernientes a un sentido general sobre las estaciones, composición que se aleja de las primeras representaciones individuales de los erotes tempranos. De estas figuras primitivas quedan los dos genios alados que sostienen el *clipeus* (fig.36), portadores del motivo central o contiguos a él y que se diferencian de los otros que aparecen por la postura que adaptan para coger el motivo (en gran parte pedido) y por ser alados.

Continuo al genio de la derecha que porta el *clipeus* vemos un eros cabalgando sobre una pantera y una liebre comiendo uvas situada bajo los ijares de ésta (fig.37): estos signos de inmortalidad se relacionan respectivamente con la conexión de este tipo de figuras de estaciones ambiguas y no con las personificaciones de una estación específica.

Contrariamente, la primera figura del extremo izquierdo del frontal corresponde a la personificación del invierno (fig.38, izquierda). Esta se reproduce conforme a un tipo iconográfico característico de la figura de *Attis*⁹⁰ (fig.39) que, según la clasificación de M.J. Vermaseren⁹¹, se representa de pie con *pedum*⁹² y pandereta (el primero reconocible a través del vestigios conservados, el segundo no). Se le añaden dos atributos propios de la imagen de la estación como son los dos patos muertos que penden de su mano izquierda y el jabalí que se halla entre los pies de esta figura y la siguiente. Según M. Claveria⁹³, H. Hanfmann considera la asimilación del invierno/*Attis* tuvo lugar a causa de la destacada devoción que Cómodo dispensará a la *Magna Mater*, la difusión del culto oriental durante el reinado de este emperador que no solo parece haber afectado a la iconografía del eros invernal en las monedas acuñadas bajo su mandato sino también a la personificación de algunos sarcófagos coetáneos estrechamente vinculados con la iconografía de las

⁹⁰ *Attis* es, en la mitología griega y frigia, el amante de Cibele, su sirviente eunuco y conductor de su carroza tirada por leones. *Attis* enloqueció por causa de Cibele y se castró a sí mismo. Inicialmente *Attis* era un semidiós local de Frigia, con raigambre en el gran centro comercial frigio de *Pesinunte*, ubicado en las estribaciones del monte *Agdistis*. La montaña era personificada como un *daemon*, a quien los extranjeros emparentaban con la Gran Madre Cibele.

⁹¹ LIMC, III, 26, *Attis*, 86*.

⁹² *Pedum*, cayado o bastón curvo, lo utilizan los pastores como herramienta para el control de los animales. Generalmente se asocia con divinidades como Pan o con alguna orden sacerdotal.

⁹³ CLAVERIA (2001), p. 115.

estaciones de esta moneda⁹⁴.

Le sigue una figura que puede estar directamente vinculada con la del invierno cuyo tipo, relativo a la iconografía del “Buen Pastor” (fig.38, derecha), resulta indicativo de su conexión con la estación invernal. Podría considerarse que es una duplicación de la estación invernal pero los atributos son más característicos de *Attis* y más bien parece corresponder a una de las imágenes que sirvieran de manera análoga a los genios portadores de los *clipeus* para traducir de un modo tangible el concepto de *Aeternitas*, el cual paralelamente al avance del s. III fue apoderándose del significado de los sarcófagos de las cuatro estaciones. Ciertamente, la figura del “Buen Pastor” ofrecía las condiciones necesarias para adaptarse a semejante función ya que también se había utilizado habitualmente para expresar el ideal de vida que desde el principio de la época imperial suponía el entorno bucólico. Algunas estatuas se utilizaron para adornar las pertenencias de personajes de elevada condición social, como signo de bienestar y dedicación afectuosa de éstos respecto a los miembros que constituían el círculo familiar⁹⁵. Con la incorporación de esta figura a la iconografía de los sarcófagos no sólo se hacía referencia a la virtud que hubiera regido la existencia del difunto sino que éste implicaba además el estado de *magna et aeterna pax* a la que éste se sumiría tras haber vencido a la muerte.

Luego la sucede la personificación del otoño (fig.40), la cual se reconoce a través del motivo que se encuentra a sus pies del eros cabalgando sobre una pantera. Las dos estaciones restantes están encarnadas por los genios centrales de la mitad derecha del frontal. De izquierda a derecha se reproducen la personificación de la primavera (con un cesto de flores tirado en el suelo entre sus pies) y la del verano, tocados respectivamente por la corona de flores y la de espigas (fig.41).

A la personificación del verano parece seguirle otra personificación del otoño, caracterizada por el racimo de uvas reproducidos entre sus pies así como por los restos de un perro que alcanzaría una liebre (casi completamente perdida) sostenida por la mano izquierda de esta figura. Por los atributos de estos dos genios no se puede determinar con seguridad cual de ellos se refiere concretamente a la personificación del otoño, puede que nos hallemos ante un caso de repetición de una estación.

⁹⁴ CLAVERIA (2001), p. 115.

⁹⁵ KLAUSER (1958), p. 40.

Los datos recogidos hasta aquí hablan de la opinión defendida por T. Klauser⁹⁶ y posteriormente P. Kranz⁹⁷ y H. Wrede⁹⁸ acerca de la interpretación de sarcófagos de las estaciones de este género: las composiciones de ocho figuras no obedecen a una simple duplicación del ciclo de cuatro personificaciones estacionales sino más bien a la simbiosis iconográfica y simbólica entre un ciclo de las estaciones completo y otra figuras que, tomando elementos sueltos de la iconografía de éste, evocan un aspecto temporal mucho más amplio. Con ello se ha alcanzado una fórmula perfectamente apropiada para la expresión del estado de *Pax y Felicitas* al que sin límite temporal alguno acoge el difunto y el consecuente abandono definitivo de la figura estacional individual que se daba en los ciclos de cuatro erotes tempranos.

Debajo del *clipeus* se representa el mito de Selene y Endimión⁹⁹ (fig.42), representación poco habitual en los sarcófagos de las estaciones. Podemos ver el carro tirado por dos caballos encabritados, el cual ya ha sido abandonado por Selene. Ésta se dirige hacia Endimión, cuyo cuerpo se encuentra sobre una masa toscamente agujereada con ranuras de trépano detalle que ayuda a contextualizarlo en un ambiente natural. Entre ambos hay un erote (bastante descantillado) que une a los amantes. Selene lleva un traje nupcial, aunque no se esculpió en su totalidad (posiblemente por falta de espacio). Endimión sólo viste la clámide y lleva una lanza en su mano izquierda (no un *pedum*). M. Claveria¹⁰⁰ llega a la conclusión que debido a esta combinación de temas no se puede determinar, con argumentos lo suficiente sólidos y objetivos, si el significado de tales representaciones son el simbolismo del estado de inmortalidad individual del difunto, si la noción del nacimiento y la muerte del ser humano simbolizan la naturaleza, o si estos sarcófagos deben

⁹⁶ KLAUSER (1958), p. 43.

⁹⁷ KRANZ (1984), p.128.

⁹⁸ WREDE (1990), p. 684.

⁹⁹ En la mitología griega, Selene es la personificación de la Luna. Es hija de los titanes Hiperión y Tía, y hermana de Helios, el Sol, y de Eos, la Aurora. Se la representaba como una mujer joven y hermosa, que recorría el cielo en un carruaje de plata tirado por dos caballos. Se le conocen muchos amores. De Zeus tuvo una hija, Pandia. En Arcadia fue amante del dios Pan, quien le había obsequiado una manada de bueyes blancos. Sin embargo, su historia más conocida es la que comparte con Endimión, pastor de Caria. Una noche de verano, luego de cuidar sus rebaños, Endimión se refugió en una gruta en el monte Latmos para descansar. La noche era clara, y en el cielo Selene paseaba en su carruaje. La luz de la luna entró en la cueva, y así Selene pudo ver al joven dormido. Desde el momento en que la diosa lo miró se enamoró de él. Descendió entonces del Cielo, y Endimión fue despertado por el roce de los labios de Selene sobre los suyos. Toda la caverna estaba iluminada por la luz plateada de la Luna. Ante él vió a la diosa brillante, y entre los dos nació una gran pasión. Selene subió después al Olimpo, y rogó a Zeus que le concediera a su amado la realización de un deseo, y el Señor del Olimpo aceptó. Endimión, luego de meditarlo, pidió el don de la eterna juventud, y poder dormir en un sueño perpetuo, del que sólo despertaría para recibir a Selene. Zeus le concedió su petición. Desde entonces, Selene visita a su amante dormido en la caverna del monte. De este amor nacieron cincuenta hijas, y en varias versiones también, hijo de Selene y de Endimión fue Naxos, el héroe de la isla de Naxos.

¹⁰⁰ CLAVERIA (2001), pp. 116-117.

interpretarse como un reflejo de las controversias religiosas del momento o manifiestan el triunfo tardío del tema de las estaciones y del concepto de Apoteosis del difunto por encima de lo mítico¹⁰¹.

El tema del ciclo estacional que marca el programa iconográfico se refleja en las escenas que decoran la cubierta (fig.43): en su frontal se reproducen erotes que recogen frutos y plantas atributivas distribuidos a ambos lados de la cartela central, que se reserva para la inscripción como motivo central de la tapa (fig.44). Esta manera de representar los trabajos estacionales nos indica una evolución avanzada de este tipo de representaciones, acortando el ciclo de cuatro grupos de erotes a tres, dos o una de ellas que nos vuelve a remitir al sentido de la *Aeternitas* que actuó en detrimento de la iconografía individualizadora, la ordenación y la composición de los ciclos de erotes u Horas (estaciones) de una manera resumida del ciclo estacional.

Nuestro sarcófago de las estaciones de Empúries se aparta del modelo de sarcófagos de Asia Menor (llamados de tipo *Sidamara*¹⁰² (fig.45)) por la iconografía de las representaciones de las estaciones y por la ausencia de elementos, como también por la falta de los intercolumnios de cobertura arquitrabada o la decoración en los laterales de la caja.

Interpretación

Antes del siglo II el entierro en sarcófagos no era una práctica común romana: durante los períodos republicanos y principios del imperial, los romanos practicaban la cremación, y se colocaban los huesos y cenizas en urnas u osarios. Cuando los romanos adoptaron la inhumación como su práctica funeraria primaria ambas culturas tuvieron un impacto en el desarrollo de los sarcófagos romanos. La tendencia se extendió por todo el imperio, creando una gran demanda de sarcófagos durante los siglos II y III. Tres grandes tipos regionales dominaron el comercio: el romano, el ático, y el asiático. Los sarcófagos más lujosos eran de mármol, pero también podían ser de otros materiales como plomo o madera.

¹⁰¹ CLAVERIA (2001), p. 116. La autora llega a esta conclusión según los textos estudiados de TURCAN (1966), KRANZ (1984), GERKE (1940), HANFMANN (1951) y SHUMACHER (1977).

¹⁰² CLAVERIA (2001), p.112.

La iconografía mitológica en sarcófagos ha sido un tema de gran interés, los mitos que aparecen en éstos son a menudo los mismos que los elegidos para decorar las casas y espacios públicos, pero pueden adquirir diferentes significados cuando se ve en un contexto funerario. Algunos estudiosos creen que las imágenes son símbolo de las creencias religiosas romanas, y de su concepción de la muerte y el Más Allá, mientras que otros argumentan que las imágenes reflejan el amor por la cultura clásica, y sirvieron para elevar el estatus de la persona fallecida, o simplemente eran motivos convencionales sin un significado más profundo. Por ejemplo, el mito de Endimión y Selene y el de Eros y Psique son cuentos de los mortales que son amados por las divinidades y otorgan la inmortalidad, y cuando los encontramos en el arte funerario, se cree que estas escenas expresan la esperanza de una vida futura feliz en los cielos.

Los más antiguos (segunda mitad del s. II) utilizaron el tema mitológico con connotaciones de una muerte sentida con violencia o con raptó que se hace a la vida, una muerte injusta, utilizando temas iconográficos como la tragedia de Orestes (como por ejemplo el sarcófago de Husillos, Palencia) o el raptó de Proserpina (como tres ejemplares que se encuentran en Barcelona, Gerona (fig.46) y Tarragona). Posteriormente esta concepción siniestra del Más Allá pasará a tener una visión más esperanzadora utilizando como uno de los temas iconográficos el de las Estaciones que, tal como afirma Blanco Freijeiro¹⁰³, “simbolizan la secuencia, perpetua y renovadora, de vida, muerte y vida, que los ojos ven en la naturaleza”.

Las estaciones pueden representar los ciclos de la naturaleza de la muerte y el renacimiento, o las sucesivas etapas de la vida humana. Es probable que estas imágenes tuvieran múltiples niveles de posibilidades de interpretación, que variaban según el receptor de cada imagen, el fallecido y el contexto visual.

El estilo iconográfico de estos sarcófagos irá evolucionando ya que se produce un proceso de distanciamiento respecto a la representación de la condición cíclica de las cuatro estaciones desarrollada durante la época severiana tardía, con la introducción de los ciclos acortados de cuatro genios de las estaciones y sucesivamente se acentuará a través de las composiciones de seis y ocho figuras¹⁰⁴, evolución que se produce por la necesidad de

¹⁰³ BLANCO FREIJEIRO (1981), p. 146.

¹⁰⁴ KRANZ (1984), p.128

expresar plásticamente la idea de alcanzar un estado permanente de felicidad y bienestar y como repuesta a la situación de crisis política de la época y su repercusión en la experiencias vitales individuales. En profunda relación con ello la noción de *Aeternitas* tomará cada vez más fuerza, por lo que se preferirá un nuevo tipo de representación de las estaciones esencialmente estereotipado y mucho más acorde con la expresión de este concepto abstracto.

CONCLUSIÓN

Finalizada la exposición de las diferentes teorías e interpretaciones de las obras por los diversos historiadores, llegamos al último apartado de este trabajo, la conclusión. Antes de empezar quisiera dejar claro que este último apartado constará de un resumen de las ideas principales que se han dicho ya que, como se comentó al inicio del trabajo, el propósito no era realizar una nueva teoría sino la recopilación de diferentes interpretaciones iconológicas según las fuentes utilizadas por los estudiosos.

Ya hemos visto que a lo largo de la historia la imagen ha sido un elemento muy importante como transmisora de ideas, conceptos y sugerencias de cómo podía ser la época representada, ya que nos aporta algunos matices para situarla históricamente. También se podría definir como una herramienta de propaganda: éste término significa literalmente propagar, reproducir, difundir ideas, no necesariamente vinculadas a la política sino que también pueden estar relacionadas con otras finalidades religiosas o filosóficas.

En este caso nos hemos centrado en la iconografía y la iconología del concepto tiempo en la época greco-romana. La noción de este concepto fue evolucionado, de Chronos a Saturno (dios del espacio y del tiempo relativo) y de *Aión* a *Aeternitas* (dios cósmico y eterno del universo y del tiempo infinito). En la época de los griegos el tiempo no tenía una representación artística, era un concepto demasiado abstracto que abarcaba no sólo el tiempo sino también el espacio. Ningún artista fue capaz de encontrar una figura que lo pudiera representar. A través de los estudios de los anteriores pensadores, los romanos adquirieron éste dios como suyo transformándolo en Saturno y produciendo una representación visual muy característica (igual que la imagen de un dios romano). Poco a poco pasó a ser un concepto más filosófico sobre la idea de la eternidad, felicidad, prosperidad, abundancia, orden y renovación. Todo se renueva, si una etapa había sido fructífera la siguiente también lo sería. De aquí parte el concepto de *Saeculum Aureum*: si durante el reinado de un emperador el Imperio había sido próspero, mientras él estuviera en el poder, esto se repetiría ya que el tiempo es cíclico y se renueva cada año. Por este motivo la figura alegórica del tiempo era representada sosteniendo un círculo en la mano o rodeada por él (icono de la perfección), acompañada por las alegorías de las estaciones y de las horas. Posteriormente, durante la Edad Media y el Renacimiento, su imagen se

transformará y pasará a tener connotaciones negativas, el dios del tiempo se transformará en un monstruo devorador que tendrá que ver con la muerte, luego se asemejará a la melancolía, un ser de aspecto anciano y pensador (no podemos adentrarnos más en esta materia ya que merecería todo un estudio aparte).

Siguiendo con el apartado de las dos obras estudiadas, el Mosaico Cosmológico de Mérida y el Sarcófago de las Estaciones de Girona, la interpretación se va complicando cada vez más. Como anteriormente ya habíamos apuntado, uno de los objetivos de este trabajo era la búsqueda de las diferentes interpretaciones de las representaciones artísticas según las diversas fuentes utilizadas por cada historiador. En la descripción iconográfica la mayoría de ellos y ellas están de acuerdo: siguiendo la metodología de los textos iconográficos y basándose en el conocimiento y análisis de los prototipos formales de fuentes anteriores, se pueden conocer las imágenes en cuanto formas y aspectos semánticos, desvelando parcialmente los mensajes que en ellas se encierran. Más complicado fue la unanimidad de pensamiento respecto a la iconología de las obras de arte, es decir, de hacer una lectura o interpretación más o menos acertada del significado del conjunto, de su simbolismo. Para ello se precisa una amplia investigación de los textos escritos y del contexto cultural relacionado con cada obra.

Interpretar una obra artística es un trabajo arduo. Primero se debe conocer el código semántico en el que intervienen muchas cuestiones culturales. A partir de este punto radica la máxima dificultad: entender las imágenes pasados los siglos, siendo construidas en culturas ajenas, es un trabajo de gran complejidad y por eso, según las fuentes escogidas, el simbolismo será interpretado de una manera o de otra. En el caso del mosaico hay autores que defienden la teoría de que es una obra con un componente de culto religioso, como es el caso de Blanco Freijeiro¹⁰⁵, Blázquez Martínez¹⁰⁶ y Fernández-Galiano¹⁰⁷: ellos opinan que tiene que ver con el mitraísmo basándose en el dato de que cerca del mosaico se hallaron varias estatuillas mitraicas. Quet¹⁰⁸ opta por la teoría de la cosmogonía y la exaltación de la grandeza de Roma con efecto de propaganda del Imperio. López Monteagudo¹⁰⁹ la relaciona con el concepto *Saeculum Aureum* (la Edad de Oro) y J.

¹⁰⁵ BLANCO FREIJEIRO (1978), pp. 20-22, 34-38.

¹⁰⁶ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (1986), pp.89-100.

¹⁰⁷ FERNÁNDEZ-GALIANO (1996), pp. 117-183.

¹⁰⁸ QUET (1981), pp. 187-197.

¹⁰⁹ LIMC, VIII Supl., 1072-73, *Saeculum* (comentario)

Arce¹¹⁰ la vincula al culto de Dionisio como protector cósmico. Las diversas interpretaciones se basan en diferentes estudios de las fuentes pero ninguna de ellas son ideas científicas y corroborables.

En cuanto al Sarcófago de las Estaciones, el mayor estudio sobre esta pieza lo realizó M. Claveria¹¹¹. Según los autores estudiados por ella el sarcófago podría representar tres cosas: el concepto del Más Allá, la renovación de la muerte a la vida o la voluntad de querer elevar el estatus del difunto exaltando sus virtudes a través de las representaciones de la cultura clásica. P. Zanker¹¹² también escribió sobre el significado del tema iconológico de las estaciones en los sarcófagos: para él se intenta representar el concepto *Felicitas temporum*, es decir “la idea de la naturaleza que todo lo produce y que, a través del ciclo de las estaciones, genera la confianza en un orden cósmico que no cambia, y la idea de una *auténtica* vida en la naturaleza capaz de prometer la libertad de las preocupaciones y las obligaciones sociales de la vida en la ciudad.” También lo relaciona con el pensamiento estoico¹¹³ del eterno ciclo del nacimiento y de la muerte como un consuelo existencial por el miedo producido por la idea de la desaparición del individuo tras su muerte.

Analizando los diferentes apartados expuestos puede deducirse que, dependiendo de la ubicación, la utilidad y la tipología artística usada, el mensaje que se quiere transmitir puede variar. En el caso del mosaico situado en una villa (la Casa del Mitrteo) significa prosperidad y abundancia, todo el cosmos se encuentra en calma y eso se transmite a la realidad; en el caso del sarcófago ubicado en un cementerio el mensaje es más claro, la eternidad después de la muerte, la promesa de una vida de paz y tranquilidad.

Son muchos los estudios que se han realizado de estas obras pero parte de su significado aún sigue siendo un misterio. No se sabe con certeza el simbolismo de cada una de ellas pero lo que sí está claro es que, tanto el mecenas como el artista, querían transmitir un

¹¹⁰ ARCE (1996), pp. 96-117.

¹¹¹ CLAVERIA (2001), pp.51-52, 113-120.

¹¹² ZANKER (2008), pp.167-168

¹¹³ El estoicismo es un movimiento filosófico fundado por Zenón de Citio en el 301 aC. Su doctrina filosófica estaba basada en el dominio y control de los hechos, cosas y pasiones que perturban la vida, valiéndose de la virtud y la razón del carácter personal. Su objetivo era alcanzar la felicidad y la sabiduría prescindiendo de los bienes materiales. Durante el período helenístico adquirió mayor importancia y difusión, ganando gran popularidad por todo el mundo grecorromano, especialmente entre las élites romanas. Su período de preeminencia va del siglo III aC. hasta finales del siglo II dC. Tras esto, dio signos de agotamiento que coincidieron con la descomposición social del alto Imperio romano y el auge del cristianismo.

mensaje positivo a través de la utilización de diversos iconos como el círculo, las estaciones, la calma en el mar y en la tierra ... el hombre puede dominar la naturaleza, y si ésta se encuentra en orden, todo irá bien ya que habrá una prosperidad y eternidad cíclica.

Para finalizar quisiéramos apuntar que las obras comentadas son dos creaciones artísticas humanas de un nivel máximo, no únicas pero si extraordinarias. Ambas son dignas de ser estudiadas con más profundidad, sobretodo el mosaico y su temática. La sociedad y el pensamiento evolucionan y sería conveniente aplicar puntos de vista más actuales sobre la iconología de estas obras.

Hemos visto que el tiempo ha sido un elemento imprescindible para el ser humano, se valoraba y se divinizaba hasta el punto de representarlo como un dios ya que a través de él se gestionaba la vida, el universo, el cosmos. Pero esa noción fue perdiendo fuerza según pasaban los siglos, los años, los meses, los días, las horas, los segundos... la sociedad evoluciona y la concepción del tiempo también. Hoy en día vivimos en un universo donde el tiempo pasa fugaz, hemos pasado de “divinizar” el tiempo a “materializarlo”, convertirlo en un pequeño objeto (el reloj) que nos controla, que nos hace ser conscientes de lo rápido que pasa el tiempo y de lo poco que lo valoramos. Ya no sólo es importante controlar la naturaleza y el paso de las estaciones para que todo este en orden, necesitamos vivir las máximas experiencias posibles pero sin sentir las, sin ser conscientes de ellas, simplemente porque toca y porque es lo que todo el mundo hace. En el Mundo Antiguo el tiempo se media según los acontecimientos y hasta podía ser infinito, sin principio ni fin. Hoy en día el tiempo pasa volando y se nos escapa de las manos, hemos perdido su control.

BIBLIOGRAFIA

ABAD CASAL, L (1990). "Iconografía en la musivaria romana. Mosaicos Romanos: estudios sobre iconografía". *Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balisl Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990*. Guadalajara, pp. 11-28.

ABAD CASAL, L. (1994-95). "Horae, Tempora Anni y la representación del Tiempo en la Antigüedad romana". *Anas, 1-8*, pp. 79-87.

ARCE, J. (1996). "El mosaico cosmológico de Augusta Emerita y las dionisyaca de Nonno de Panopolis", en *El mosaico Cosmológico de Mérida: Eugenio Sandoval in memoriam*, ed. J.M. Álvarez Martínez (*Cuadernos emeritenses, 12*). Mérida, pp. 96-117

BLANCO FREIJEIRO, A. (1971). "El mosaico de Mérida con la alegoría del *Saeculum Aureum*". *Estudios sobre el mundo helenístico*. Sevilla, pp. 151-178.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1978) *Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de mosaicos romanos de España, fascículo I*. Madrid.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1998). *Historia del Arte Hispánico. I. La Antigüedad.2*. Madrid.

BLÁZQUEZ, J.M. (1986). "Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita". *Archivo español de Arqueología* 59, núm.153-154, pp. 89-100.

BLÁZQUEZ, J.M. (1989). *Nuevos estudios sobre la Romanización*. Madrid, 1989.

BLÁZQUEZ, J.M. (1993). *Mosaicos romanos de España*. Madrid.

BLÁZQUEZ, J.M. (1996). *España Romana*. Madrid, 1996.

BLÁZQUEZ, J.M. (2008). *Arte y religión en el Mediterráneo Antiguo*. Madrid.

BOTET Y SISÓ, J. (1879). *Noticia histórica y arqueológica de la antigua ciudad de Emporion*. Madrid.

CARBONEL ARANA, D.L.; ABOUARAB, M. A.R. (2015) "La iconografía y el concepto del Tiempo en los mosaicos de Hispania-Romana". en *Arqueología y Sociedad*, 30, pp. 141-169.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, 1998.

CLAVERIA NADAL, M. (2001). *Los sarcófagos romanos de Cataluña*. Murcia, 2001.

COHEN, S. (2014). *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*. Boston, 2014.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (2008). *Iconografía e iconología, I*. Madrid, 2008.

GARCÍA SANDOVAL, E. (1969) "El mosaico cosmogónico de Mérida". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXXIV-XXXV. Mérida, pp. 9-29.

HESÍODO (1990). *Poemas Hesíódicos. Edición de M^a Antonia Corbera Lloveras*. Madrid.

KLAUSER, T. (1958). "Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I", *JbAChr*, I, pp. 20-51.

KRANZ, P. (1984). *Jahreszeiten-Sarkophage, ASR*, V 4, Berlín.

LANCHA, J. (ed.) (1999). *El Tiempo en los mosaicos de Hispania : iconografía, modos de asociación, contexto histórico y arquitectónico : Actas del Coloquio Internacional (Lyon, 29-30 de abril y 1 de mayo de 1993)*. Mérida.

ELVIRA BARBA, M.A. (2001). *Iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte. De Crono a Saturno: iconografía de un titán*. Madrid.

- ELVIRA BARBA, M.A. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid.
- FERNÁNDEZ – GALIANO, D.(1982). “Nuevas interpretaciones iconográficas sobre mosaicos hispanorromanos”. *Museos*, 2. , pp. 17-27.
- FERNÁNDEZ – GALIANO, D.; DÍAZ TRUJILLO, O.; CONSUEGRA CANO, B. (1986-87). “Representaciones del genio del año en mosaicos hispanorromanos”. *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 13-14, pp. 175-184.
- FERNÁNDEZ – GALIANO, D. (1989-90). “Observaciones sobre el mosaico de Mérida con la Eternidad y el Cosmos”. *Anas*, 2-3. pp. 173-182.
- FERNÁNDEZ – GALIANO, D. “El gran mitreo de Mérida: Datos comparables”, en *El mosaico Cosmológico de Mérida: Eugenio Sandoval in memoriam*, ed. J.M. Álvarez Martínez (*Cuadernos emeritenses*, 12). Mérida, 1996, pp. 117-183.
- LIMC (1981-99). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zürich, München, Düsseldorf.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1998-99). “Representaciones del Tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África”. *Anas*, 11-12, pp.37-53.
- MONTERO, S.; BRAVO, G.; MARTINEZ-PINNA, J. (2012). *El imperio romano*. Madrid.
- NOLLA, J.M.; SAGRERA, J. (1995). *Ciuitatis Impuritanae Coemeteria. Les Necrópolis tardanes de la Neàpolis. (Estudi General 15)*. Girona.
- PICARD, CH. (1975). “Observations sur la mosaïque cosmologique de Mérida”. *La Mosaïque gréco-romaine*, II, Paris, pp. 119-1124.
- QUET, M.H. (1981). *La Mosaïque cosmologique de Mérida: propositions de lectura / Narue-Henriette Quet*. Paris.

SALCEDO GARCÉS, F. (1999). “Imagen y persuasión de la iconografía romana”. *Iberia*, 2. pp. 87-109.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. (1949). “El proceso de romanización de España desde los Escipiones hasta Augusto”, *Anales de Historia Antigua y Medieval*. pp.5-36.

TOMÁS GARCÍA, J. (2014). “Iconografías del arte antiguo: Grecia y Roma”. *Cuadernos de Bellas Artes*, 36, La Laguna.

WREDE, H. (1990). “Peter Kranz, Jahreszeiten-Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der Vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln, Die Antiken Sarkophagreliefs, Abteilung V, Band 4, Berlin 1984”. *BJb*, 190. pp. 680-685.

ZANKER, P.(2008). *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani / Traduzione di Flavio Cuniberto*. München.

WEBGRAFIA

Real Academia Española (2017). Diccionario. Recuperado 07 de Julio 2017:

<http://www.rae.es/>

Ceres (s.d.). Red Digital de Colecciones de Museos de España. Recuperado 15 de Julio 2017:

<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.d.). Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (s.d.). Recuperado 20 de Julio 2017:

<http://www.mecd.gob.es/mnromano/home.html>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (s.d.). Publicaciones de Museos.es. Recuperado 26 de Mayo 2017:

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/portada.html>

ANEXO



Fig.1. *Tauroctonia*. Fresco del templo del dios Mitra en San marino, s. II. Foto: National Geographic España.



Fig.2. Disco de plata del Imperio romano con la representación del *Sol Invictus* encontrado en Pessinus, s. III, British Museum. Foto: Wikipedia.



Fig.3. *Diosa Ceres sedente*, s.I. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto: Wikipedia.



Fig.4. *Mosaico de Baco y Ariadna*, s. IV-V. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto: Miguel Ángel Otero Ibañe.



Fig.5. *Alegoría de la Prudencia*. Tiziano, 1565-70. National Gallery (Londres). Foto: Wikipedia.

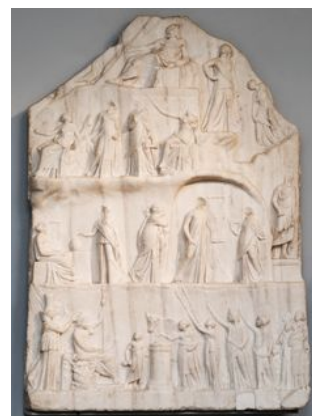


Fig.6. *Aphoteosis de Homero*. Arquelao de Priene, s.III aC. British Museum. Foto: Pinterest.



Fig.7. *Saturno devorando a su hijo*. Peter Paul Rubens, 1636. Museo del Prado (Madrid). Foto: Wikipedia.



Fig.8. *Gigantomaquia*. Altar de Zeus. S. II aC, Pérgamo. Foto: Wikipedia.



2) Caelus; Berliner Statuette (*Beschreibg. d. ant. Skulpt. in Berlin nr. 82*)
© www.maicar.com

Fig.9. *Estatua de Caelus*. Wilhelm Heinrich Roscher (1884). *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Foto: maicar.com



Fig.10. *Escultura del dios Saturno*, s.I. Rioseco de Soria. Foto: Museo Numantino de Soria.



Fig.11. *Saturno el Limitador*. Vincenzo Cartari (1615).
Foto: Pinterest.



Fig.12. *Melancholic Temperament*. Jacob de Gheyn (1595). Rijksmuseum (Amsterdam). Foto: essentialvermeer.com



Fig.13. *Mosaico de la Casa de Dionisio*. s. II. Pafos (Chipre). Foto: redhistoria.com



Fig.14. *Aiôn-Chronos*. s.II. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto: ceres.mcu.es



Fig.15. *Aiôn y Tellus*. Detalle de la placa de Parabiago. s. IV. Museo Arqueológico de Milán (Italia) Foto: Wikipedia



Fig.16. *Mosaico de Aiôn*. s. III. Villa de Sentium. Gliptoteca de Múnich. Foto: Wikipedia



Fig.17. *Cronos-Aión leontocéfalo*. S. II-III. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto: M. Ángel Otero Ibáñez.



Fig.18. *Moneda con Aeternitas*.(141). Sestercio de Faustina I. Roma. Foto: Wikipedia



Fig.19. *Mosaico de tema nilótico* S. II. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto: J.M. Murciano Calles

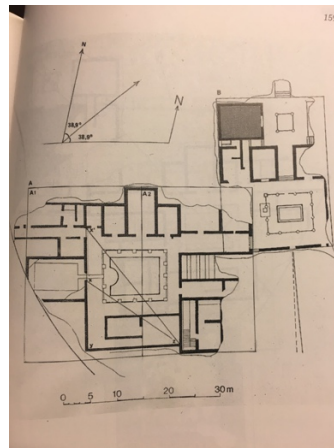


Fig.20. *Planta del mitreo*; en oscuro la estancia con el *mosaico cosmológico*. Foto: D. Fernández-Galiano.



Fig.21. *Mosaico cosmológico de Mérida*. S. II o IV. Casa del Mitreo. Foto: Vicente Garrido Jiménez.



Fig.22. *Mosaico cosmológico de Mérida. Saeculum (izquierda)* S. II o IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.22. *Estatua de Plutón-Serapis* S. II. Museo Arqueológico de Heraklion. Foto: Wikipedia Commons.



Fig.23. *Estatua de Atlas* S. II. Col. Farnesio, Museo Arqueológico de Nápoles. Foto: F. Díez Velasco.



Fig.24. *Mosaico Cosmológico de Mérida, Oriens*. S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.25. *Mosaico Cosmológico de Mérida, Occidus* S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.26. *Mosaico Cosmológico de Mérida, Nubs y Notus* S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.27. *Mosaico Cosmológico de Mérida, Nebula y Zepirus* S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.28. *Mosaico Cosmológico de Mérida, Mons y Nix*.S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.

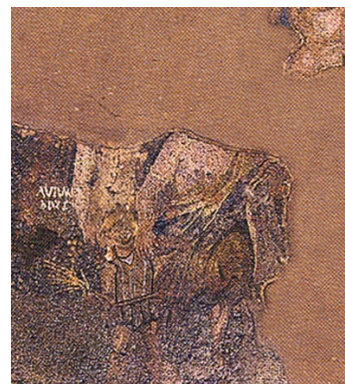


Fig.29. *Mosaico Cosmológico de Mérida, Autummus y Aestas*. S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.30. Ensayo de reconstrucción de la parte central del Mosaico Cosmológico de Mérida según L. Musso. S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: JM. Blázquez



Fig.31. Mosaico Cosmológico de Mérida, Euphrates y Nilus. S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.32. Mosaico Cosmológico de Mérida, Copiae, Pharus y Navigia. S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.33. Mosaico Cosmológico de Mérida, Oceanus y Tranquillitas. S. II-IV. Casa del Mitreo. Foto: @Consortio Ciudad Monumental de Mérida / JM.P Pérez.



Fig.34. Descripción del mundo por Juan de Gaza de unas termas de Gaza (según G. Kramer).S. IV. Foto: MH. Quet.



Fig.35. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, s. IV. Museo de Arqueología de Catalunya de Girona (MAC). Foto: Mabel Fernández Marín (*todas las imágenes del sarcófago son realizadas por mi).



Fig.36. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, s.IV. MAC (Girona). Foto: autora



Fig.37. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, Erote cabalgando sobre una pantera. S.IV. MAC (Girona).



Fig.38. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, Personificación del invierno. S.IV. MAC (Girona). Foto: autora



Fig.39. *Attis*. S.II. Museo Arqueológico Nacional. Foto: Gonzalo Cases Ortega



Fig.40. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, Personificación del otoño. S.IV. MAC (Girona). Foto: autora



Fig.41. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, Personificaciones de la primavera y el verano. S.IV. MAC (Girona). Foto: autora



Fig.42. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, Mito de Selene y Endimión. S.IV. MAC (Girona). Foto: autora



Fig.44. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, Lugar reservado para la inscripción. S.IV. MAC (Girona). Foto: autora



Fig.43. *Sarcófago de las Estaciones (Empúries)*, Cubierta. S.IV. MAC (Girona). Foto: autora

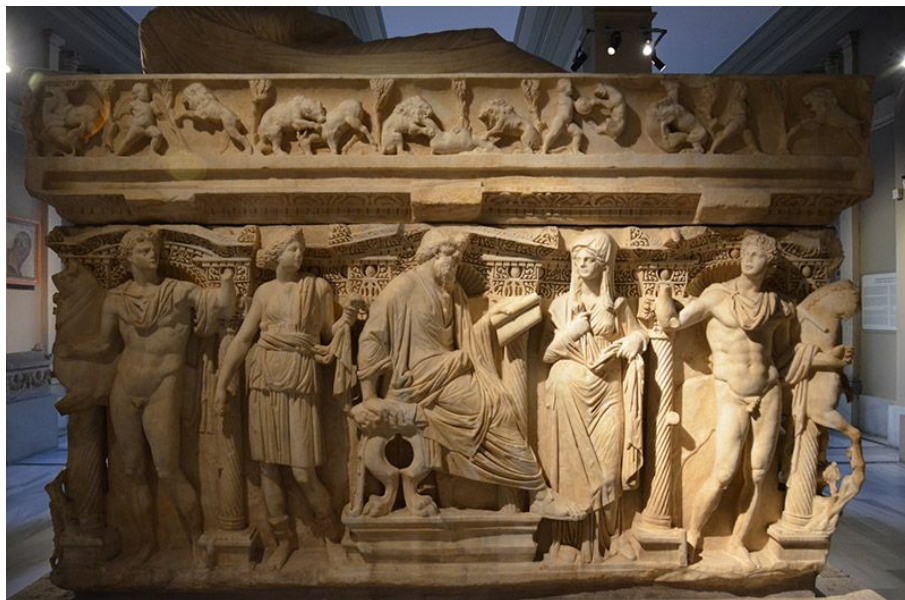


Fig.45. *Sarcófago de Sidamara (Anatolia)*. S. III. Museo Arqueológico de Estambul. Foto: elpasodelhombre.com

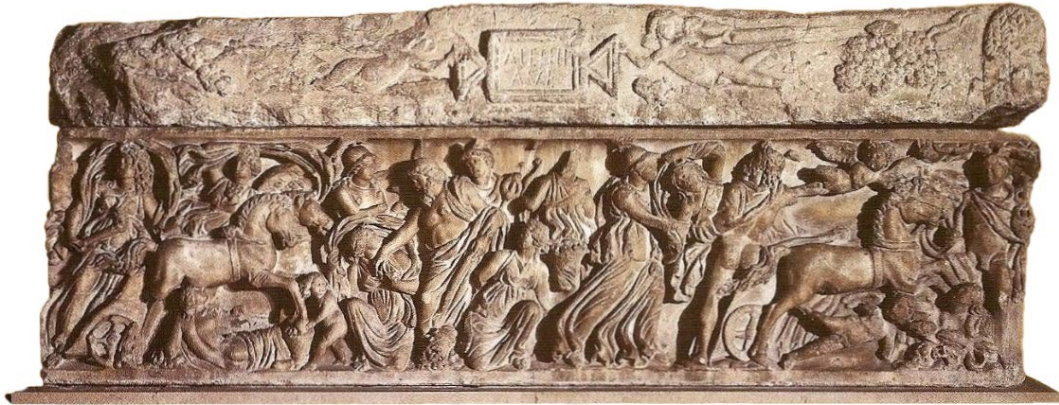


Fig.46. *Sarcófago del Rapto de Proserpina* S. I Iglesia de San Félix (Girona). MAC Barcelona.
Foto: Wikipedia Commons.