

EL MOSAICO DE BELLEROFONTE DE LA VILLA DE PUERTA OSCURA

En memoria del Profesor Ranuccio Bianchi-Bandinelli

Entre los materiales que conserva el Museo de Málaga en su Sección de Arqueología de la Alcazaba, existen tres fragmentos de mosaicos romanos del mayor interés que, curiosamente, a pesar de haber sido descubiertos hace más de medio siglo, no han sido objeto de la atención que merecen a pesar de ser repetidamente citados en diversas publicaciones científicas.

El interés de estos mosaicos se ve aumentado por el hecho de que son los restos de una **villa** que debió levantarse al pie del monte de la Alcazaba, en su vertiente sur, sobre el mar, detrás de donde hoy se encuentra el edificio del Ayuntamiento.

El hallazgo de dicha **villa** se verificó casualmente en 1915; concretamente el martes 13 de abril, los obreros que abrían unos hoyos para plantar árboles, dieron con los restos de un pavimento musivo (1). La intervención del entonces ingeniero Municipal Sr. Rodríguez Arango, del Ayuntamiento, la Diputación y el celo de la Comisión Provincial de Monumentos, consiguieron que se emprendieran una serie de trabajos para lograr su rescate. La primera noticia gráfica la aportó el Sr. Murillo Carreras, Director del Museo Provincial de Bellas Artes (2). Lo descubierto hasta entonces era el mosaico de tema geométrico que en su momento estudiaremos. Las excavaciones realizadas en el lugar, a expensas del Ayuntamiento (3), proporcionaron, además del mosaico de tema geométrico ya mencionado, fragmentos de fustes de columnas, **tegulae**, trozos de **anforae** y de otras cerámicas romanas (4), además de una piedra de molino (5).

Por la descripción que de lo descubierto nos ha legado el erudito malagueño Díaz de Escovar, sabemos que el primer mosaico apareció en "tres grandes trozos... formando una línea de bastantes metros que acaba en un trozo de pared embetunada de indudable factura romana... hay indicios para creer que se trata de habitaciones relativamente pequeñas, pues les pone límite una pared de la que se conservan restos. Está el pavimento cortado y perdido en parte...". Efectivamente, la fotografía que el Sr. Murillo nos legó (6), parece mostrar la existencia de un muro que cortó este mosaico casi en la mitad de su factura original, lo que viene a plantear si, como creemos, dicho pavimento, por su cronología perteneció a una primera edificación de esta **villa**, que más tarde sería reconstruida, cubriendo una de sus habitaciones, ya en época de la Tetrarquía o Constantiniana, con un pavimento musivo representando la fábula de Bellerofonte y escenas cinegéticas.

Este segundo pavimento se encontró (7), continuadas las excavaciones, en el mismo lugar y su contexto arqueológico desgraciadamente no nos ha sido legado. La importancia del descubrimiento motivó una reunión de la Junta de Monumentos de Málaga en la que se acordó, aparte de recabar la debida autorización a la Superioridad para el levantamiento de los mosaicos y su traslado al Museo Provincial de Bellas Artes, enviar los oportunos informes a la Junta Superior de Excavaciones, a la Real Academia de San Fernando y a la de la Historia (8), designando como delegado de la Junta para estos trabajos a Don Joaquín Díaz de Escovar.

Levantados dichos mosaicos, fueron trasladados al Museo Provincial de Bellas Artes y pasarían posteriormente a su actual ubicación en la Alcazaba de Málaga.

Los restos de aquella **villa** pasaron por un largo período de olvido y abandono general, hasta que, tras la Guerra Civil, en los actuales jardines de Puerta Oscura nuevamente aparecieron restos romanos, que por sus características (lugar, fragmentos de mosaicos, etc.) creemos deben coincidir con la **villa** que estudiamos (9).

Dedicamos hoy nuestra atención al más reciente cronológicamente de los dos mosaicos, el que presenta como tema principal el mito de Bellerofonte matando a la Quimera.

Este mosaico junto con el hallado en 1876 en la Torre de Bell-Lloch en Gerona (10) y conservado en el Museo de Barcelona, y el hoy perdido, que se encontró en Ucero (Soria) en 1887(11), son la contribución hispánica más importante a las representaciones del tema mitológico de este héroe que tanta difusión tuvo en el mundo clásico y cuyas representaciones hoy pueden contarse por centenares (12).

El mito de **Βελλεροφόντης** descrito en un buen número de fuentes literarias de la Antigüedad (13), y que fue tema predilecto de los artistas desde época muy temprana, tuvo una gran perduración que llevó incluso a cristianizarlo, según ha comentado Balil y... "cuya iconografía... pasa a ser la de San Jorge, el héroe caballero cristiano" (14). Desde su centro de origen en Corinto, cuyas monedas reproducirían el tema con profusión, el mito bellerofontiano se extendió por todo el mundo clásico (15).

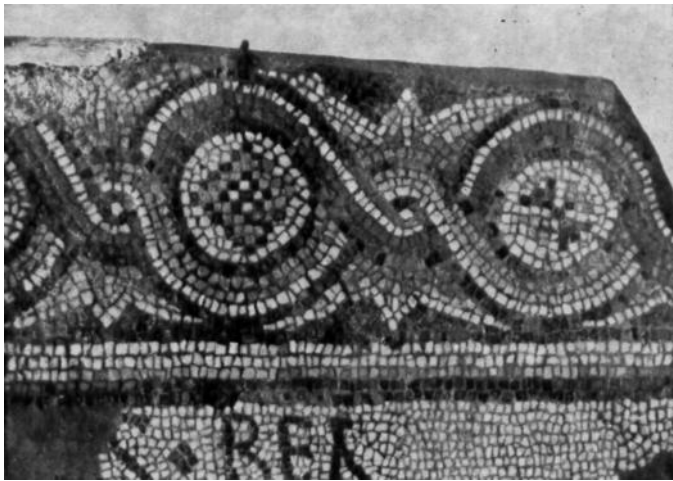


Fig. 1



Fia. 3



Fig. 2 (según Murillo)

La fábula cuenta como el héroe, huyendo de su patria de Corinto buscó refugio en la corte de Preto, rey de Tirinto, cuya esposa, Estenebea (=Antea), le declara su amor y al no verse correspondida, denuncia a su marido que Bellerofonte ha intentado seducirla. Preto, que no quiso violar, matándole, la costumbre argólide que prohibía quitar la vida a aquél que había sido huésped, le envía a la corte de Yobates, rey de Licia, su suegro, con una carta en la que le pedía que diese muerte al portador. De ahí el nombre que desde la Antigüedad se da, a las cartas con tal contenido, de "cartas de Bellerofonte". Yobates dispuesto a cumplir lo que el marido de su hija le pedía, envía a Bellerofonte a matar a la Quimera, animal monstruoso cuyo cuerpo se formaba con cabeza de león, el protomos de una cabra y una serpiente, que lanzaba llamas y devastaba los rebaños del país. Bellerofonte, con la ayuda del caballo Pegaso, salió victorioso de este primer trabajo, como de los siguientes que le fueron encomendados: la lucha contra los Sólimos, las Amazonas y la emboscada de Licios.

Nuestro mosaico como los otros dos hispánicos antes citados, representa el primer trabajo encomendado al héroe del mito. Balil recoge la clasificación que Lehman-Hartleben (16) hizo de los tres esquemas con que suele presentarse la fábula bellerofontiana; uno, en que el héroe, montado en el Pegaso, es perseguido por la Quimera; otro, en que Bellerofonte la combate a pie y, un tercero, en el que lucha contra la Quimera sobre el Pegaso superponiéndose al monstruo.

El mosaico malacitano pertenecía a este último esquema, como el de Torre de Bell-Lloch, mientras que el de Soria correspondería al primero, atestiguado muy bien en el dibujo que de él hizo Rabal (17) y en el que se ve como Bellerofonte huye sobre Pegaso, mientras la Quimera herida por el venablo que lleva clavado, le persigue, constando, en el letrero que rodea la escena, el resultado final de este primer trabajo:

BELLEROFONS / IN EQVO PEGASO / OCCIDIT / C(h)IMERA.

En el mosaico de Puerta Oscura, el mito ha sido utilizado como una escena cinegética más dentro de las que forman el conjunto. Los dos paneles que hoy se encuentran por separado en el Museo de la Alcazaba formaban en el pavimento original un solo cuerpo, según se puede ver en la fotografía realizada en el momento del hallazgo, que se expone junto al mosaico en el mismo Museo. Ambos cuerpos quedaban divididos entre sí por una franja horizontal en la que alternan filas de **tesellae** negras, blancas y rojas. Todo él, a juzgar por lo que se conserva en el panel superior (Fig. 1), estuvo enmarcado por una greca de 38 cms. de anchura de líneas negras, blancas y amarillas, que forman meandros entrelazados.

Los espacios circulares que quedan entre las zonas de intersección, inscriben, en alternancia, rombos con decoración de damero y flores cuatripétalas, sobre un fondo blanco. Al exterior, entre uno y otro círculo, se insertan flores tripétalas de tonalidades blancas y grisáceas. La cadena que forman las bandas curvilíneas y estas flores, se encierra con una franja horizontal en que alternan los colores blanco, amarillo, ocre y negro.

La escena superior presentaba deterioros notables al descubrirse (Fig. 2), habiendo sido éstos restaurados en parte al proceder a su levantamiento. Se trata de dos escenas paralelas en cuanto a su contenido; pues si bien la de la derecha es una clara **venatio**, la de la izquierda, con el mito de Bellerofonte, encaja en el contexto, por tratarse de un tema de similares características (Fig. 3). La descripción del mito de Bellerofonte, se hace aquí representando el momento en que el héroe llega ante la Quimera para matarla.



Fig. 4

Sobre el fondo blanco que forma el campo, en la parte inferior, se señala el paisaje con un detalle vegetal muy simple. El monstruo aparece corriendo a la derecha y ha sido concebido por el artista musivario ingenuamente, muy lejos de las representaciones clásicas de este tema. Presenta su cabeza de león —curiosamente, una leona, por la falta de melena— vuelta a la izquierda y mirando a su enemigo. El cuerpo tiene la conformación típica de un felino. En el lomo, la cabeza de cabra, con la misma dirección de la cabeza anterior (Fig. 4). Ambas, con las fauces abiertas, y sólo en la primera se podría adivinar un ligerísimo haz de llamas. Por afectar la fragmentación a la zona izquierda, no es posible comprobar si la cola, como es de suponer, remataría en un ofidio.

Los colores que se han utilizado van desde el negro para las siluetas al amarillo, ocre, rosa y blanco, que componen el interior. A su derecha, en el campo, para que el animal mítico sea identificado se ha colocado la inscripción QV (i) MERA, cuya paleografía es fiel reflejo de la época tardía en que se realizó el mosaico.

Superpuesto a la Quimera aparece Bellerofonte sobre el caballo Pegaso (Fig. 5). Aunque su estado de conservación no es bueno, por lo que queda se puede reconstruir casi en su totalidad. El caballo Pegaso presenta los cuartos delanteros doblados y su actitud es la de un trote veloz. La cabeza del caballo se ha perdido casi en su totalidad, por la reconstrucción en él efectuada, pero se conserva la oreja derecha y las crines, por cierto, abundantes.

Por la posición parece que la cabeza caería hacia abajo en actitud normal. El cuerpo, de un caballo macizo de ancho pecho, muestra en el lateral derecho el arranque de un ala y tras ella el pie de Bellerofonte; éste, del que no se conserva más que parte de la cabeza, el pie citado y la mano derecha, debió vestir una clámide, de la que se ve un extremo flotando al viento. La mano que se conserva, levantada, parece sostener el venablo en actitud de arrojarlo al monstruo. Sus facciones, faltas de toda expresión, se ajustan a las representaciones que son propias de la época constantiniana y posterior. Alrededor de él se han colocado varios epígrafes. El de la derecha, en tres líneas, nos da el nombre del personaje, con la particularidad fonética de sustituir en la línea segunda O por E: BEL / LERE / FONS y un tipo de letra, sobre todo el modelo de L, que caracteriza cronológicamente el mosaico como de muy baja época.



Fig. 5



Fig. 6

ca. Dividida por la figura de Bellerofonte, hay dos líneas de escritura que han sido marcadas con una interpunción romboidal, para separar las palabras. La línea superior permite leer sólo: ... / AR / ... S, irreconstruible por el momento, y debajo, ... SVS, quizá [Pega]SVS. Los colores de la *tesellae* empleados en estas figuras abarcan una gama cromática muy amplia: el rojo (vitreo), rosa, blanco y negro, para la cara del héroe; el ocre, amarillo y rosa para las vestiduras; el rosáceo para la pierna y el negro para la alta bota de cazador con que cubre su pie. Pegaso se ha realizado con colores negro y ocre, más el amarillo unido a éstos para los arreos de la parte posterior.

La escena venatoria de la derecha quizá sea la más conseguida del conjunto. La especialidad en ella se ha logrado por la figura en escorzo de un perro (Figura 6) que persigue a una posible liebre de enorme tamaño, en primer plano (Fig. 7). El perro, en actitud de carrera, presenta un colorido muy ligero a base de siluetas negras, fondo blanco y volúmenes en amarillo y ocre, ciñendo su cuello con un collar anaranjado. Su lengua, que la forman tres *tesellae*, es de la misma tonalidad que el collar. El animal al que persigue y al que falta por rotura del mosaico la parte delantera de la cabeza, debe tratarse de un lepórido, por el hecho de tener unas largas orejas apuntadas hacia arriba. Está saltando, y tiene recogidas las patas delanteras y tensas las traseras. Los colores que se utilizan en él, son el negro, amarillo y blanco. Entre sus patas, un elemento vegetal igual al que hay bajo la Quimera.



Fig. 7



Fig. 9



Fig. 8



Fig. 10

Estas figuras se separan de una superior por un paisaje vegetal sumario, donde unas simples ramas han bastado para marcar la perspectiva espacial. A la derecha de estas ramas, una perdiz (Fig. 8) cuyo colorido se ha conseguido con **tesellae** amarillas, negras, rojas y blancas, sirve para marcar un primer plano, tras el cual, a pie, vemos un cazador al rastro, sin duda un siervo, que viste túnica corta y parece tocar su cabeza con un gorro (Fig. 9). Calza botas a media pierna y empuña en su mano un venablo dirigido al frente. Sus vestidos se han conseguido con colores negros para las botas, gorro y siluetado, y el amarillo, ocre y blanco para el resto. Las carnes se consiguen con el rosa y el naranja. El panel en su totalidad, mide hoy 1,40 m. de alto por 1,50 de ancho.

El segundo panel, que tiene 1,20 m. de altura por 1,55 de ancho, es la parte inferior del mosaico original. Del estado en que se encontraba antes de su levantamiento, se conserva una fotografía realizada por Murillo Carreras (Fig. 10). Dentro de la misma temática de las escenas antes estudiadas, esta zona del mosaico, mostraba una cacería entre animales (Fig. 11). La composición aparece dividida en dos zonas, separadas por dos troncos que deben ser de palmeras a juzgar por su estructura y el remate de una de las palmas en la de la derecha. En la parte inferior izquierda se nos muestra un conejo al que acompaña otro animal, quizá un perro que le persigue. El conejo apoya sus patas traseras en tierra y levanta el cuerpo volviendo la cabeza. La composición, que se ha trazado con líneas sencillas y pobreza cromática (negro y blanco), es, sin embargo,

de una sorprendente viveza. El animal que aparece detrás (¿perro?), del que no se conserva más que la parte anterior de su cabeza, le mira, a la misma altura (Fig. 12). Superpuesto a ellos encontramos la parte delantera de un león. Este, en actitud de carrera, lanza sus garras al frente y abre sus fauces que muestran largos dientes, a la vez que su larga melena se muestra alborotada. El león se ha conseguido a base de **tesellae** blancas, negras, amarillas y ocre. Sobre él se adivinan los repetidos motivos vegetales. La parte derecha del panel muestra dos probables gacelas que corren a la derecha. La que aparece en primer plano, sólo conserva la parte trasera (Figs. 10 y 11), mientras la que en segundo, corre paralela, aparece casi en su totalidad, con la cabeza vuelta hacia atrás. Entre esta cabeza y el lomo se adivinan las patas y cola de un ave, y la posible cabeza de otra en la parte superior, junto a la línea divisoria del mosaico. Es en esta zona donde la gama de colores es más amplia y la diversidad de materiales con que se han fabricado las **tesellae** más completa; aparecen colores como el blanco, negro, amarillo, ocre, que se completan con el azul turquesa y rojo pompeyano de algunas escasas **tesellae** de pasta vítrea.

Este mosaico, por su temática es, sin duda, una obra cuyos precedentes habría que buscar en los talleres norteafricanos. Los propios elementos zoomórficos y vegetales denuncian claramente este origen. No cabe dudar, por las razones que se han venido apuntando,

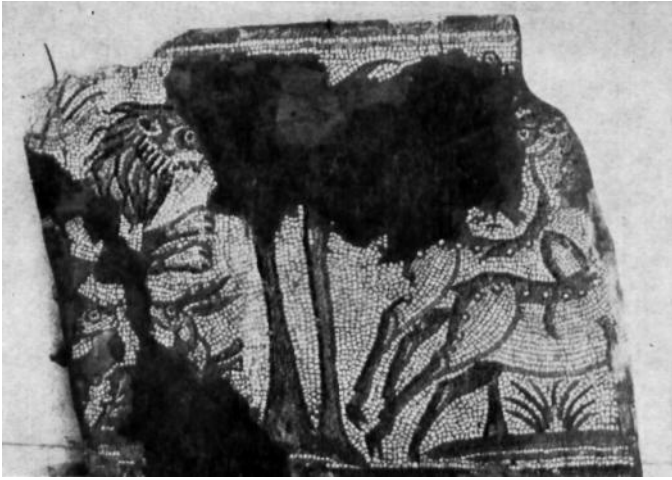


Fig. 11



Fig. 13



Fig. 12

que su cronología hay que llevarla alrededor de la época constantiniana, incluso quizá sea algo posterior a este momento. Que el cartón utilizado para la realización de nuestro mosaico sea norteafricano, quizá del círculo de Cartago, no debe extrañarnos. El Prof. R. Bianchi Bandinelli dice a este respecto: "...es

tal vez posible distinguir... una preferencia por los modelos romanos hasta el siglo II, comprendido éste; mientras que, a partir del siglo III, los modelos africanos toman la delantera" (18), y Balil afirma que en el repertorio musivario del Norte de África en época bajoimperial, "agricultura y caza, singularmente la última, dominan... y es posible que sea África el centro de difusión de este tema tan frecuente en el repertorio musivo del Bajo Imperio" (19).

Por otra parte, estas escenas son un fiel reflejo de la vida cotidiana de los **domini y possessores** bajoimperiales, una de cuyas pasiones, como muy bien nos reflejan los temas de los mosaicos, era la caza; y de su formación humanística nos hablan también —como en este caso— los conocimientos sobre los mitos que los mosaicos de sus **villae** presentan (20), aparte los testimonios de las fuentes. A estos datos cabría añadir que, tanto para el mosaico de tema bellerofontiano de Soria, como para el de Puerta Oscura, Balil ha supuesto una vinculación a la ilustración de códices (21), todo lo cual añade interés al mosaico y a la **villa** a los que venimos dedicando nuestra atención.

Encarnación SERRANO RAMOS
Pedro RODRÍGUEZ OLIVA

NOTAS

- (1) EL POPULAR, Diario Republicano, Málaga, 15 de abril, 1915, p. 1. DÍAZ DE ESCOVAR, N. **Los Mosaicos de la Alcazaba**, trabajo manuscrito. Archivo "Díaz de Escovar", Caja de Ahorros Provincial de Málaga. Caja 90. Legajo 43, carpeta 1 (Alcazaba).
- (2) LA UNION ILUSTRADA, año VII núm. 293, 25 de abril, 1915.
- (3) Sesión del Ayuntamiento de Málaga del 16 de abril de 1915. EL POPULAR, Málaga, 17 de abril, 1915, p. 1.
- (4) DÍAZ DE ESCOVAR, N. Op. cit., s. p.
- (5) EL POPULAR, Málaga, 17 de abril, 1915, p. 1.
- (6) MURILLO CARRERAS, R. **Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, Catálogo**, 5.^a edición, Málaga, 1933, p. 193 y fotografía
- (7) EL POPULAR, Málaga, 22 de abril, 1915, p. 2.
- (8) EL POPULAR, Málaga, 28 de abril, 1915, p. 2.
- (9) GIMÉNEZ REYNA, S. **Memoria Arqueológica de la Provincia de Málaga hasta 1946**, C. G. E. A. "Informes y Memorias" núm. 12, Madrid, 1946, p. 61.
- (10) BALIL, A. "Mosaico de Bellerofonte y la Quimera, de Torre de Bell-Lloch (Gerona)". **A. E. Arq.** XXXII (1960), pp. 98-112 y **Mosaicos Romanos de Hispania Citerior. I. Conventus Tarraconensis, Fase. 1.º, Ager Emporitani et Gerundensis**, Studia Archaeologica, 12, Santiago de Compostela, 1971, pp. 50-55.
- (11) TARACENA AGUIRRE, B. **Carta Arqueológica de España, Soria**. Madrid, 1941, pp. 164-165, fig. 23.
- (12) BALIL, A. **Mosaico de Bellerofonte** pp. 105-108.
- (13) Homero, Hesíodo, Píndaro, Sófocles, Eurípides, Apolodoro, Pausanias, Strabón, Palefato, Horacio, Hygino, Diodoro Sículo, entre otros. Da buena idea del interés que despertó entre los antiguos este mito, el que Eurípides le dedicase su tragedia, hoy perdida, ESTENEBEA.
- (14) BALIL, A. **Mosaico de Bellerofonte...** p. 106.
- (15) Todas las fuentes bibliográficas sobre el tema en BALIL, A. **Mosaico de Bellerofonte...** pp. 105-111, y **Mosaicos romanos de Hispania...** p. 51 y pp. 53-54.
- (16) LEHMAN-HARTLEBEN, "Bellerophon und Reiterheilige", R.M. 38-39 (1923-24) pp. 264 y ss. Cfr. BALIL, A. **Mosaico de Bellerofonte...** pp. 106-107 y **Mosaicos romanos de Hispania...** pp. 53-54.
- (17) RABAL, N. **España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia**, Soria, 1889, p. 119, y TARACENA AGUIRRE, B. Op. cit.,
- (18) BIANCHI BANDINELLI, R. **Roma. La Fine dell'Arte Antica**, Milano, 1970 y su traducción castellana, **Roma, el Fin del Arte Antiguo**, Madrid, 1971, p. 193.
- (19) BALIL, A. **Pintura Helenística y Romana**, Bibliotheca Archaeologica, III, Madrid, 1962, p. 319.
- (20) BLAZQUEZ, J. M. "El Imperio y las invasiones: desde la crisis del s. III al año 500". **Historia Económica y Social de España**, vol. I. **Antigüedad**, Madrid, 1973, pp. 372-374.
- (21) BALIL, A. **Pintura Helenística...**, p. 322.