
Atalanta y Meleagros.

Un nuevo mosaico romano-oriental

MILAGROS GUARDIA

El amplio y rico conjunto de mosaicos romanos de pavimento figurados de la *pars orientalis* del Imperio romano incorpora, con el que nos ocupa, una obra de gran calidad e interés, cuya posibilidad de estudio agradecemos sinceramente al propietario de la colección en la que se conserva.

El mosaico, arrancado y consolidado, constituye actualmente un gran cuadro figurado (188 x 167 cms.) con un sencillo tema de orla (239 x 218 cms. en su conjunto) que, con seguridad, formaba parte de la pavimentación de una sala dentro de un marco geométrico más amplio o bien junto a otras composiciones figuradas. La falta absoluta de cualquier referencia a su contexto arqueológico nos impide determinarlo con certeza.

Se observan algunas zonas restauradas, además de las refecciones en los bordes propias del proceso de arranque, que en parte podrían ser antiguas. Concretamente en el cuadro figurado se ven afectadas la mano izquierda y los dedos de la derecha de la figura de Atalanta, así como la mano izquierda, el pie derecho y el pecho de Meleagros y la zona frontal baja de la forma geométrica que le sirve de asiento.

El mosaico se enmarca sucesivamente con una orla de trenza de dos cables polícroma (ocre amarillento y verde) sobre fondo negro, una línea de triángulos isósceles dentados hacia el exterior, una banda de teselas blanca y un filete doble de teselas negras. El cuadro figurado dispone un fondo de teselas blancas ordenadas en líneas sucesivas, horizontales y, en el tercio inferior, una banda de fondo de teselas ocre amarillento que constituye el suelo de las figuras y marco de las sombras que éstas y el mobiliario representado proyectan. Las sombras, en ocre verdoso y marrón, son hasta cierto punto arbitrarias.

En la parte superior del mosaico y sobre la cabeza de las respectivas figuras se lee en teselas negras la inscripción con los nombres de Atalanta y Meleagros (ATAΛANTH MEΛEATPOC) en caracteres mayúsculos griegos.

Atalanta es representada en pie, avanzando desde la izquierda, sobre un fondo animado con un elemento de imposible identificación y de forma paralelepípeda a modo de pedestal o altar que adelanta y presenta a la figura. Esta se viste con la túnica *exomis* sin mangas y un manto que, inorgánico, se pierde por detrás en el lado derecho. La túnica, de talle alto y

doblado doble, deja al descubierto las piernas desde las rodillas y, por tanto, el calzado: las características botas altas de cazador (*cothurnus venaticus*). El carcaj, cuyo extremo superior asoma sobre su hombro derecho, se ata en diagonal sobre su pecho. Sobre el hombro derecho lleva el *venabulum*. La cabeza descubierta muestra un complejo peinado y los extremos del cabello caen sobre sus hombros. La figura se representa de 3/4 avanzando y con la mirada puesta en el ángulo opuesto, sin relación alguna con su oponente masculino. Este, Meleagros, se nos muestra sentado en un plano ligeramente posterior, sobre una forma geométrica paralelepípeda y con las piernas hacia su derecha. Se viste solamente con un manto que cubre su regazo y piernas, mostrando el torso desnudo, dibujado con cierta confusión y con aparentes señales de restauración. Su mano izquierda reposa sobre el asiento mientras que la derecha sostiene el *venabulum*. Su cabeza se toca con una corona o diadema vegetal. La mirada, también perdida, no se cruza con la de Atalanta. La composición es, sin duda, el resultado de unir en un mismo marco dos figuras tomadas de repertorios, de forma aislada.

Las figuras se perfilan o dibujan con una línea de teselas de color variado y las del fondo no siguen ni enmarcan el contorno. Los rostros de ambos personajes, casi idénticos, muestran un óvalo cuadrado, un poderoso mentón, la nariz larga y amplia, los labios gruesos y cerrados y los ojos con el punto de la pupila enganchada a la curva superior del párpado, ambos de color negro. Los pómulos se dibujan con varias líneas curvas de teselas más oscuras que el resto del rostro. Los vestidos se resuelven con rigidez y una falta de organicidad notable. En todo reflejan la utilización de un modelo clásico interpretado incorrectamente, con más efecto que habilidad.

Para las teselas se han utilizado piedras y mármoles en tonos cálidos que se enmarcan en la gama del ocre, desde el tono marrón oscuro al rojizo y marrón claro, además de negros y blancos. La gama es, pese a su limitación, utilizada en todas sus posibilidades, modelando los volúmenes de las figuras. Las dimensiones de las teselas oscilan entre los 6-8 mm. en los rostros de las figuras y los 13 mm. en los temas de orla, arrojando una densidad entre las 150 y 60 por decímetro cuadrado.

Los temas que conforman la orla, en lo conservado y pese a su carácter banal, nos permiten establecer comparaciones, reiteradas en forma notable en los talleres de Antioquía¹ y por ello mismo indicativas a nuestro juicio de una posible procedencia en la zona de Siria. Ciertos detalles del tratamiento de los rostros encuentran también en mosaicos de idéntica procedencia paralelos próximos².

Sin pretender sacar conclusiones excesivas del análisis de las inscripciones, éstas nos parecen más próximas a las que conocemos en mosaicos de cronología avanzada, desde los severos hasta el siglo IV³. A ello se une la constatación de que a partir de la segunda mitad

1) Idéntica combinación de los dos temas geométricos en los marcos de cuadros figurados la encontramos en la «House of the Sun Dial» hab. 2; «House of the Red Pavement», «House of Menander» hab. 1, Lower Level; «Atrium House», «House of Polyphemos», «Calendar House», «House of the Triumph of Dionysos», «House of the Drinking Contest», mosaico de Chresis, ... recogidos y reproducidos en D.LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, con unas cronologías que nos llevan del siglo II hasta mediados del IV, por lo cual deducimos un antiguo y continuado uso de la fórmula que poco ayuda a determinar dataciones.

2) Casa de la Ceremonia Isíaca de Antioquía, mosaico de Chresis, «House of Narcissus», «House of the Red Pavement» en D.LEVI, *IBID.*, Plates VIIIb, Xb, XIIb

3) Singularmente en los cuadros figurados de los mosaicos antioquenos de «Porticoes» (severiano), «Buffet Supper» (severiano), «Boat of Psyches» (235-312), «Peddler of Erotes» (235-312), sobre todo



Fig. 1. Mosaico de Atalanta y Meleagros.

del siglo III se hace frecuente su utilización para identificar figuras y episodios en la musivaria de las provincias orientales del Imperio⁴.

Somos conscientes de la imprecisión que supone utilizar criterios estilísticos para intentar situar cronológicamente cualquier mosaico que carezca de contexto arqueológico, como es

en «House of Aion, Lower Level» (235-312) y en el mosaico de Chresis (ca.350). Vid. sobre la cuestión el apéndice de inscripciones y su lectura en D.LEVI, *Ibid.*; como ejemplo también tardío en el mosaico de Dionysos y Ariadna de procedencia oriental aunque incierta estudiado por P.CANIVET-J.P.DARMON, «Dionysos et Ariane. Deux nouveaux chefs-d'oeuvre inédits en mosaïque, dont un signé, au Proche Orient ancien (IIIe-IVe siècle apr. J.-C.)», *Monuments et Memoires E.Piot*, 70 (1989), pp. 2-28.

4) Según comenta J.BALTY, «La mosaïque au proche Orient.I. Des origines à la Tétrarchie», *Aufstieg und Niedergang der römische Welt*, 12.2.Künste, Berlín, 1981, p.412. El hecho de que la inscripción sea griega naturalmente apunta a un origen oriental del mosaico, aunque no es determinante.

nuestro caso. A ello se une la limitación de los temas de orla, banales, que podrían resultar más indicativos por vincularse a series mejor establecidas desde el punto de vista cronológico. De todas formas, creemos que algunos de los aspectos ya comentados nos sitúan en un marco amplio a partir de mediados del siglo III y, sin duda, dentro de un horizonte cultural que es el de las provincias orientales del Imperio. A ello debemos añadir la rareza del tema, como más adelante detallamos, presente de todas formas en Oriente dentro del amplio repertorio de figuras y episodios míticos que en su musivaria se plasman. El conservadurismo o apego a la tradición anterior, características de estas provincias y patentes en su musivaria, se expresa en la vigencia de un fondo iconográfico a veces muy antiguo; en su presentación en forma de cuadro polícromo inserto en un marco geométrico amplio, en la tradición del emblema, pese a las dimensiones; a la capacidad de comprensión, aunque no siempre de ejecución, de los modelos dentro de un lenguaje clásico. Estas características, compartidas en algún momento, zona o grupo en Occidente, no son de todas formas tan frecuentes ni continuadas como en la zona oriental y por ello mismo las consideramos válidas pese a su carácter genérico y simplificador⁵.

Los ejemplos occidentales en los que se representan, en fórmulas y episodios diversos, las figuras de Atalanta y Meleagros, conocidos hasta la fecha y recogidos en los repertorios más recientes⁶, se reducen a un mosaico, hoy perdido, procedente de Lyon⁷, al que hay que añadir un, todavía hipotético, ejemplo en Cardeñajimeno en la provincia de Burgos, en Hispania⁸. Los demás, sin ser abundantes, proceden de Oriente o de regiones directamente marcadas por la tradición oriental: Byblos⁹, Antioquía¹⁰, Xantos¹¹, Apamea¹², Halicarnaso (actualmente en el British Museum de Londres)¹³ y «Villa del Nilo» en la Tripolitania¹⁴.

5) Vid. los interesantes comentarios de J.BALTY, *Ibid.*, *passim*. sobre la necesaria caracterización «en negativo» de la musivaria oriental desde la Tetrarquía. Su estudio, sin duda la síntesis más precisa hasta la fecha para la musivaria oriental hasta la Tetrarquía, al que sigue un capítulo anunciado sobre los siglos finales en el mismo ANRW, se basa en el conocimiento actual de la producción no solamente antioquena sino del conjunto de los yacimientos de las provincias de Oriente, con lo que se puede constatar, junto a la comunidad de tendencias, ciertos acentos propios en cada localidad y momento.

6) LEXIKON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGICAE CLASSICAE, cit. LIMC, Zurich-Munich, 1984, II/1 y 2: «Athlante».

7) H.STERN, *Recueil Général des mosaïques de la Gaule. II. Lyonnaise. 1. Lyon*, París, 1967, pp.72-73. Se trataba de un mosaico, del que se conserva solamente una acurela realizada con motivo de su descubrimiento en 1809 en la «rue d'Auvergne», de 4,30 m. de lado que, en una composición geométrica, recortaba un octógono central con la representación de los dos cazadores. Meleagros portaba sobre su hombro la piel y cabeza del jabalí y le acompañaba Atalanta, vestida de cazadora, con las altas botas, el carcaj, el *venabulum* y un tocado que se identifica con el «*tutulus*» griego. No se propone una cronología precisa para este mosaico.

8) En M.GUARDIA, *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de Iconografía*, Barcelona, 1991. Analizamos este mosaico a partir de la sugerencia previa de su identificación, plenamente aceptable a nuestro juicio, de J.M.BLAZQUEZ et alii., «Atalanta y Meleagro en un mosaico romano de Cardeñajimeno (Burgos)», *Latomus*, 44, (1986), pp. 557 y ss. El cuadro figurado con los cazadores, entre los que la pareja de Atalanta y Meleagro ocupan el lugar central, con la cabeza del jabalí a sus pies, se inserta en una orla con temas y escenas de cacería y protomos de animales, por lo que nos atrevemos a establecer paralelos con los mosaicos galos de Villelaure y Lillebone en los que una escena erótica se sitúa en un contexto cinegético. Sobre su cronología tardía no tenemos dudas y al respecto cabe señalar que comparte, junto con un grupo de mosaicos tardíos hispánicos, la disposición en abanico de las teselas de fondo, aspecto que se ha relacionado en algunas ocasiones con la musivaria oriental. Mencionamos también, la hipotética identificación de Atalanta y Meleagros en un mosaico italiceño perdido, recogiendo interpretaciones previas (S.CELESTINO, «Mosaicos perdidos de Itálica», *Habis*, 8 (1977), pp. 359-383) p.p. 361-366, sin pronunciarnos al respecto por la dificultad de lectura del dibujo antiguo que nos resta del mosaico.

9) M.CHEHAB, «Mosaïques inédites du Liban, II *Colloque sur la Mosaïque Grecque et Romaine*, París, 1975, pp. 371-376, pl. CLXXVIII quien da a conocer el nuevo mosaico encontrado en 1964 y propone una cronología a mediados del siglo III, luego incorporado a repertorios (LIMC, nº 39) y estudios J.BALTY, *op.cit.* El mosaico, tal vez el más próximo al que nos ocupa, presenta la pareja de Meleagros

En cada uno de estos mosaicos, no obstante, encontramos una versión distinta y por tanto no resultan paralelos válidos para el que nos ocupa. En éste, según ya se ha mencionado, solamente la inscripción, la vestimenta y las armas¹⁵ nos permiten distinguir el tema. Es más, sin la inscripción sería tal vez imposible identificar la pareja de cazadores con los protagonistas de la cacería del jabalí de Calidonia. En otros ejemplares, dentro del breve catálogo antes mencionado, encontramos puntos de referencia y detalles más significativos, como es la cabeza del jabalí, las primicias de la caza que Meleagros entregó a Atalanta y que motivó, según la tradición literaria (a partir de la Iliada en Apolodoros, *Bibliot.* I, 8, 2; Higino, *Fab.* 173 y 174), enfrentamientos entre los participantes en la cacería (mosaico de Lyon; «House of the Red Pavement» de Antioquía), bien el cuerpo del jabalí abatido a sus pies (Byblos) y otros miembros de la cacería (Cardeñajimeno) o bien se representan en la acción misma de la partida cinegética (Halicarnaso, «Villa del Nilo», Apamea de Siria, Xantos, tal vez el mosaico de la «Villa constantiniana» de Antioquía). Aun considerando que efectivamente no remiten a ningún modelo común y que la iconografía de Meleagros y Atalanta es errática¹⁶, las referencias a la cacería ayudan a situar estos mosaicos dentro de un fondo iconográfico antiguo con múltiples variantes, la cacería del jabalí de Calidonia.

De todas formas, es evidente que en algunos casos se pone de relieve de manera especial el aspecto erótico del tema y en el mosaico que nos ocupa, este es, a nuestro juicio, el único a considerar. Es bien sabido que, aunque los orígenes literarios o plásticos son inciertos, la interpretación erótica de la relación entre el héroe Meleagros y Atalanta en el episodio de la cacería tiene sus comienzos a finales del siglo V. En una tragedia perdida de Eurípides, *Meleagros*,¹⁷ podemos situar tal vez los orígenes literarios, y al entorno del pintor Parrasio se atribuye la más antigua interpretación iconográfica, aunque no estamos en disposición,

y Atalanta, identificados por una inscripción, con la indumentaria de caza, el jabalí sobre una roca y Atalanta con el pecho descubierto, acentuando el carácter o episodio erótico de su relación, sin olvidar por ello el contexto cinegético.

10) Son dos los mosaicos antioquenos en los que se reconocen a Atalanta y Meleagros. El de la «House of the Red Pavement», fechado a mediados del siglo II, sin inscripción, y en el que se representa el tema de la entrega de las primicias de la cacería; y el constantiniano de la «Villa Constantiniana», actualmente en el Museo del Louvre de París, en el que el mismo tema se pretende leer en el conjunto de las representaciones cinegéticas. Vid. D.LEVI, *Op.cit.*; *LIMC*, nº 46 y F.BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du musée du Louvre*, París, 1978, pp.99-118.

11) El mosaico de Xantos, presenta la cacería en acción y los protagonistas, Meleagros y Atalanta, se identifican mediante inscripción. El mosaico se fecha en el siglo IV. Vid. *LIMC*, nº 47.

12) El mosaico de Apamea, descubierto en 1962 en la región del teatro, se interpretó como una cacería de Atalanta por C.Dulière (*Colloque Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques, 1965-1968*. Bruselas, 1969) y ha sido aceptada en términos generales, cfr. J.BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruselas, 1977, pp. 118-123, nº 54-56; J.BALTY, *Guide d'Apamée*, Bruselas, 1981. Su datación se sitúa, por contexto, en el último cuarto del siglo V. Vid. *LIMC*, nº 48.

13) En dos cuadros e identificados con inscripciones se representan Atalanta y Meleagros a caballo en la acción de la cacería, Vid. *LIMC*, nº 49.

14) Con reservas incluimos el mosaico de la «Villa del Nilo» puesto que se trata de una serie de cuadros que decoraban el pavimento de un peristilo con algunas representaciones de escenas de cacería entre las que se distingue a Meleagros alanceando al jabalí de Calidonia, pero sin la presencia de Atalanta, vid. S.AURIGEMMA, *L'Italia in Africa. Le scoperte archeologiche, Tripolitania. Vol. I.: I monumenti. L'Arte decorativa. Parte prima: I mosaici*, Roma, 1960, figs. 77 y 78 y K.M.D.DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, 1978, p. 52.

15) El *venabulum* o *probolion*, la larga lanza con el doble entalle en la punta metálica para parar, es el arma comunmente utilizada en la cacería del jabalí, para el cuerpo a cuerpo final, según describen Xenophonte, *Cyn*, X,3; X,16; Grattius, *Cyn*, 108 y ss; Philostrato, *Imag*, I,20, véase J..AYMARD, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, París, 1951, pp.310 y ss.

16) D.Levi, *Op.cit.*, p. 82. y *LIMC*: «Athalanta».

17) T.B.L.WEBSTER, *The Tragedies of Euripides*, Londres, 1967.



Fig. 2. Mosaico de Atalanta y Meleagros. Atalanta, detalle.

por carecer de más datos, de confirmar si se trata de un fenómeno simultáneo, explicable dentro de la profunda renovación del mito que tiene lugar en los ambientes de finales del siglo V, o si hay una relación de dependencia y, en cualquier caso, en qué dirección habría que entenderla.

La información que las fuentes textuales antiguas nos transmiten en relación a Parrasio parecen apuntar a un tratamiento que más que erótico deberíamos calificar de obsceno¹⁸. Eco y consecuencia sin duda directa de esta transformación son las representaciones, no escasas, que del tema se conocen en la cerámica ática de fines del siglo V y del siglo IV y especialmente de las interpretaciones que sobre esta base se elaboran en los centros de producción italiotas durante el siglo IV, además de los reflejos que conocemos en el arte etrusco, singularmente en las decoraciones de espejos¹⁹. Pese a las variantes, con fre-

18) El mismo Eurípides en su *Hippolytos*, v. 1005 menciona pequeños cuadros de tema erótico semejantes a los realizados por Parrasio. De forma explícita se recoge esta faceta de la pintura de Parrasio en Plinio, *N.H.* XXXV, 72 y Suetonio, *Tiberius*, 44. No sabemos si es posible confirmar que ese carácter obsceno iba acompañado de un intento humorístico de parodia psicológica, tal como se recoge en R.BIANCHI BANDINELLI, «La Pintura» en *Historia y Civilización de los Griegos*, t.X, Barcelona, 1984, p. 25.

19) Se recogen puntualmente en *LIMC*, por lo que obviamos referencias pormenorizadas. Cabe recordar, de todas formas, como vía de transmisión la figura del llamado «pintor de Meleagros» de posible origen ático que trabaja para una clientela sud-italica y que, como de su nombre se deduce, es autor de varias representaciones de la figura del héroe cazador (vid. A.D.TRENDALL, *Early South Italian Vase-Painting*, Maguncia, 1974)



Fig. 3. Mosaico de Atalanta y Meleagros, detalle.

cuencia el aspecto erótico es aludido bien por la desnudez de Atalanta o por la presencia de divinidades, Afrodita-Venus, o figuras que conllevan un contenido amoroso (Eros como Cupidon)²⁰. En la pintura pompeyana encontramos también la continuación de esta interpretación en algunos ejemplos, quizás los más próximos a algunos de los mosaicos que nos ocupan²¹. La tradición literaria, por el contrario, carece de referencias intermedias entre Eurípides y Ovidio, el primero que nos ofrece una versión erótica detallada (*Metam.* VIII, 320 y ss) respecto a las figuras de los dos héroes. Podemos suponer estos puntos intermedios, dentro de la tradición elegíaca helenística de la que Ovidio toma sin duda algunos elementos, pero no estamos en disposición de confirmarlo puesto que no se conserva ningún texto que lo trate²².

20) Tal como comenta en detalle R.STUVERAS, *Le putto dans l'art romain*, Bruselas, 1969, *passim*.

21) Se recogen en *LIMC* (vid. también el repertorio de S.REINACH, *Repertoire des peintures grecques et romaines*, París, 1922, 178.7 y 179). En los conservados se figura a la pareja, armados para la cacería, Meleagros sentado y Atalanta aproximándose o a su lado, en pie, en ocasiones con el cuerpo o el pecho descubierto, mientras que en otras aparece un erote acompañando a Atalanta. En ellos, como es frecuente también en algunos de los mosaicos considerados (el que nos ocupa y el de Byblos), la escena se ambienta en un interior y no en un espacio abierto. Este aspecto contrasta con el origen bucólico del episodio en la tradición literaria, enfatizado en algunos conjuntos escultóricos, en los *Horti Tauriani*, donde diferentes esculturas se disponían en el jardín, escenificando la cacería del jabalí de Calidonia (vid. los comentarios al respecto de P.GRIMAL, *Les jardins romains*, P.U.F., París, 1969, pp.338 y ss.) y que pudieron tener una influencia en la formulación de modelos pictóricos.

22) *L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide*. Entretiens sur l'Antiquité classique, II, Ginebra, 1953-56. El peso de Eurípides en el mundo helenístico y romano es bien conocido. Cabría plantearse la posibilidad, sugerida para otras obras del autor, de la existencia de una ilustración del texto, en época helenística, que pudiera haber contribuido a la difusión y conocimiento de la versión «erótica» a partir de Eurípides (vid. K.WEITZMANN, «Euripides Scenes in Byzantine Art», *Hesperia*, XVIII (1949), pp. 159-210). Al respecto Cfr. G.M.A.HANFMANN, «The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith», *Age of Spirituality. A Symposium*, Princeton University Press, 1980, pp. 85-86.

Dentro del arte romano, al margen de los ciclos pictóricos pompeyanos, cabe tener presente la frecuencia de la representación de la cacería de Calidonia en las series de sarcófagos de los siglos II y III²³ en los que el desarrollo de la cacería ocupa el frente y en ocasiones se incorpora o destaca la pareja de Meleagros y Atalanta en uno de los laterales, en una alusión clara a su episodio amoroso, a veces explicitado con la presencia de un *putto*. No hay que dejar, por tanto, a un lado, la posible incidencia que los cartones o repertorios para sarcófagos pudieran tener en otras ramas de la producción artística, como en otras ocasiones ha podido demostrarse. En cualquier caso no conocemos ningún ejemplo concreto que pudiera vincularse de forma directa con la formulación iconográfica que estudiamos en el mosaico que nos ocupa.

El procedimiento de composición al que aludíamos más arriba y que a nuestro juicio explica las particularidades del mosaico en estudio es extraordinariamente frecuente en la musivaria y de forma reiterada para parejas de amantes, tal como nos recuerda D. Levi en su estudio de los pavimentos antioquenos donde la misma dificultad, a la que se añade a veces la falta de inscripciones, se plantea en algunos casos concretos, pero que no se circunscribe al ámbito de la musivaria siria ni oriental en términos generales²⁴.

La vigencia de un tema como el de los héroes Meleagros y Atalanta en fechas avanzadas en el mundo romano puede explicarse por el extremo conservadurismo que caracteriza la musivaria oriental, pero creemos que se enmarca también en la difusión y peso de la temática cinegética en todas sus variantes, que podemos analizar desde el siglo III y de manera especial en la musivaria occidental y oriental²⁵. Efectivamente, el breve catálogo de mosaicos con el tema de Meleagros y Atalanta que hemos recogido, a excepción del antioqueno de la *House of the Red Pavement*, se fechan a partir de mediados del siglo III. Este es, a nuestro juicio, un punto de referencia en la propuesta cronológica que desde otros argumentos sugeríamos para el mosaico que nos ocupa. Cabe insistir en que sólo en contextos o referencias cinegéticas encontramos a la heroica pareja también en otros medios y en fechas avanzadas²⁶. Pese a ser, como otros héroes, epitome del valiente y aventurado cazador, Meleagros no fue una de las figuras mítico-literarias de origen griego «reinterpretadas» o actualizadas en la Antigüedad Tardía, a diferencia de Bellerofonte o Aquiles, entre otros. Su aparición en la literatura tardía es esporádica y en absoluto significativa.

23) G.KOCH, *Die mythologischen Sarkophage. Teil 6. Meleager*, Berlín, 1975.

24) *Vid.* para la cuestión, comentada en torno a un mosaico de Torre de Palma, M.GUARDIA, *op.cit.*

25) *Vid.* el trabajo de I.LAVIN, «The hunting mosaics of Antioch and their sources», *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), pp. 181-286, discutible en sus conclusiones pero fundamental como referencia para los estudios que han seguido.

26) Es un tema común en los tapices monumentales de Oriente y como ejemplos se pueden citar una obra egipcia de fines del siglo IV (K.WEITZMANN (ed.) *Age of Spirituality. Catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, 1977-1978*, N.York-Princeton Univ. Press, 1979, n° 142, pp. 164-165) y sobre todo el analizado por E.SIMON, *Meleager und Atalante*, Monographien der Abegg-Stiftung Bern, 4, Berna, s.a. [1970]. En otros medios y por lo avanzado de su datación puede resultar significativo un plato de plata de taller constantinopolitano, conservado en Leningrado, del siglo VII (K.WEITZMANN, *op.cit.*, n° 141).

RESUM

Presentació i estudi d'un mosaic romà de paviment inèdit d'una col·lecció particular. L'anàlisi permet proposar la seva procedència de les províncies orientals de l'Imperi i una cronologia entre els segles III i IV d.J.C. El mosaic, figurat, s'afegeix al curt catàleg dels que representen a Meleagros i Atalanta (identificats per una inscripció en grec) en la interpretació eròtica que s'origina al segle Vè a.J.C. S'analitza la seva relació dins el context iconogràfic, a la musivària i altres medis, de l'art .

ABSTRACT

Study of a previously unknown example of Roman mosaic pavement from a private collection. The analysis allows us to suggest that it comes from the Eastern provinces of the Roman Empire and that it dates from the third or fourth centuries A.D. The mosaic represents the figures of Meleagros and Athalante (identified by an inscription in greek) as an erotic couple, in accordance with the interpretation that originates from Greece in the fifth century B.C. The subject, rare in mosaic, is analysed in connection with other roman works of art.