

CLASSICAL
AND
BYZANTINE MONOGRAPHS

Edited by

M. JUSTINO MACIEL, CÁTIA MOURÃO AND JORGE TOMÁS GARCÍA

VOL. LXXXV

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER - AMSTERDAM
2016

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**



ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER -AMSTERDAM
2016

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**

© Editora ADOLF M. HAKKERT - PUBLISHER –AMSTERDAM, 2016

ISSN 1381-2955

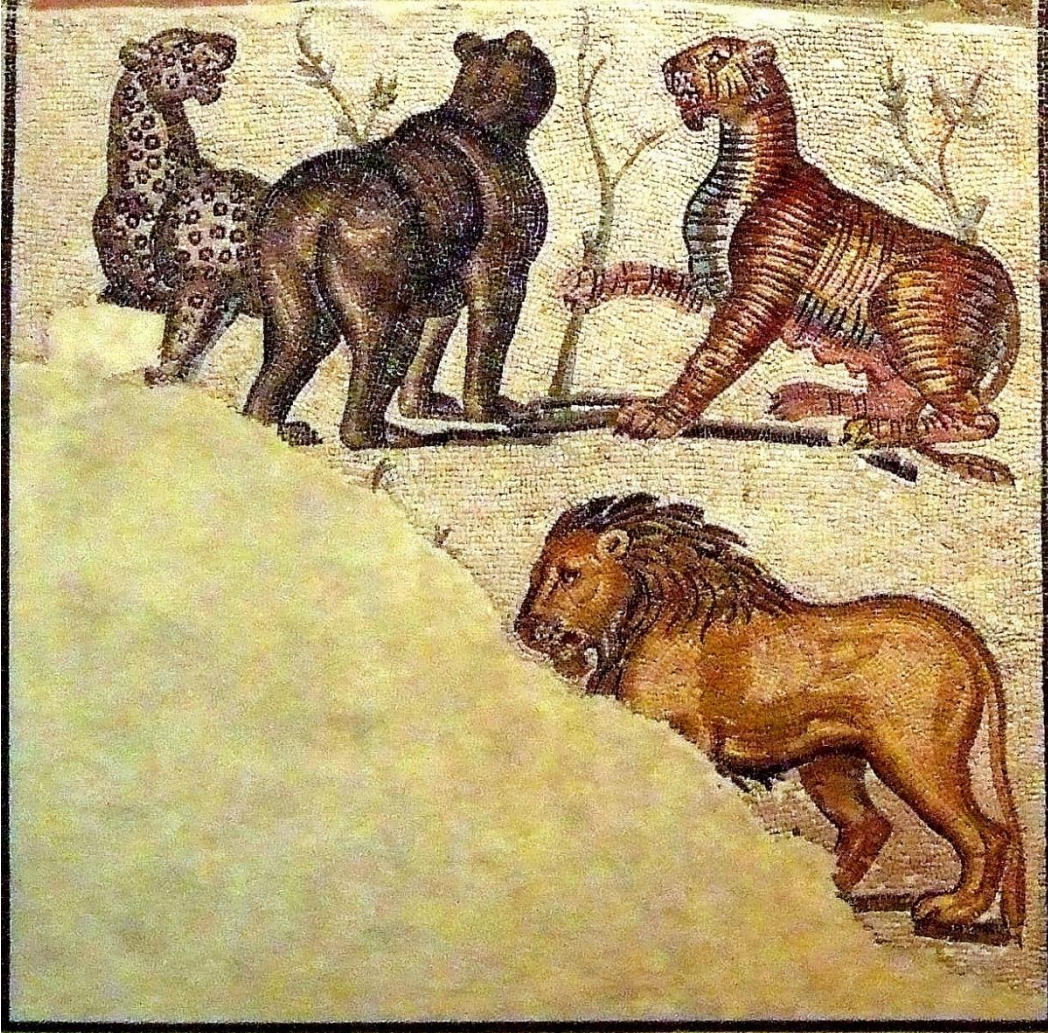
ISBN 978-90-256-1310-5

© M. Justino Maciel, Cátia Mourão e Jorge Tomás García (Edição)

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto UID/PAM/00417/2013.

Fotografia de capa: Mosaico de Orfeu. Siglos II-III. Museo de Zaragoza.

España 2016



IMAGENS DO PARADEISOS

NOS MOSAICOS DA HISPANIA

M. Justino Maciel, Cátia Mourão e Jorge Tomás García (edição)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8-9
IMAGENS DO PARADEISOS NOS MOSAICOS DA HISPANIA	
As muralhas da cidade terrestre e da cidade celeste na musivária hispano-romana Francine ALVES	11-23
Orfeo en los mosaicos de Oriente, de África, de Hispania y de Britannia José María BLÁZQUEZ	24-48
Le paysage nilotique, «paradis perdu» des pygmées dans les mosaïques romaines d’Hispanie Ismérie BOISSEL	49-65
O <i>thiasos</i> báquico rumo ao <i>paradeisos</i> . O exemplo do mosaico de Vale do Mouro (Coriscada, Meda) António Sá COIXÃO, Cristina Fernandes de OLIVEIRA e Virgílio Hipólito CORREIA	66-88
Vinculación de la belleza y la sensualidad femenina con el <i>paradeisos</i> , en los mosaicos hispanorromanos. Mercedes DURAN PENEDO	89-104
Do mosaico para o mármore: alguns casos de representação do <i>paradeisos</i> em suporte pétreo no <i>conuentus Pacensis</i> entre os séculos IV e VIII Jorge FEIO	105-119
Assenhorear-se da Natureza: o exemplo das figuras humanas de <i>Villa Cardflio</i> Maria de Jesus Duran KREMER	120-133
O acanto como planta excelsa do <i>paradeisos</i> . Relações entre o mosaico e a escultura na Antiguidade em Portugal Filomena LIMÃO	134-148
O <i>Paradeisos</i> no mosaico: <i>quod significat et quod significatur</i> M. Justino MACIEL	149-158
Imágenes del <i>paradeisos</i> en mosaicos de Itálica Irene MAÑAS ROMERO	159-178
Imágenes de la <i>Aura Aetas</i> en la musivaria hispánica Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO	179-201

A vindima nos mosaicos hispano-romanos como expressão de um ecumenismo paradisíaco Cátia MOURÃO	202-224
El <i>paradeisos</i> acuático en los mosaicos de Hispania Luz NEIRA	225-244
A <i>Villa</i> romana do Rabaçal (Penela, Portugal) como <i>recessus</i> e o jogo das diferenças nas molduras dos mosaicos do Outono e do Inverno Miguel PESSOA	245-269
El jardín del <i>paradeisos</i> en los mosaicos de Hispania María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ	270-288
O <i>paradeisos</i> vegetal nos mosaicos romanos do território português Licínia Nunes Correia WRENCH	289-303
VARIA	
Os mosaicos da Antiguidade Tardia em Portugal Virgílio LOPES	305-325
Os mosaicos da <i>ecclesia</i> de <i>Tongobriga</i> , paróquia da diocese portucalense no século VI António Carvalho de LIMA	326-365
Os mosaicos romanos nas colecções dos museus de Portugal. Itinerários: paraísos guardados, paraísos revelados Maria de Fátima ABRAÇOS	366-390
Unas notas sobre los mosaicos del taller Cuevas-Valdanzo y la economía ganadera del alto Duero durante el Bajo Imperio Jesús BERMEJO TIRADO	391-402

INTRODUÇÃO

Este livro resulta dos estudos empreendidos por vários Historiadores de Arte e Arqueólogos internacionais sobre as representações do *Paradeisos* nos Mosaicos da Hispânia, no âmbito da Linha de Arte Clássica e da Antiguidade Tardia do Instituto de História da Arte (IHA) da Universidade Nova de Lisboa (UNL).

Os primeiros resultados da investigação foram apresentados num encontro ibérico que contou com 20 especialistas e que decorreu nos dias 13 e 14 de Julho de 2011 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da UNL, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). A estes contributos iniciais, posteriormente juntaram-se outros de especialistas nacionais e estrangeiros, que permitiram alargar a visão sobre um tema tão lato e tão significativo no território peninsular. Graças a este trabalho em rede, o conhecimento que hoje temos sobre as representações do *Paradeisos* é muito mais profundo e abrangente, na medida em que não se limita à geografia ibérica mas contempla toda a extensão do antigo Império Romano e faz pontuais incursões em matérias complementares, trazendo perspectivas alargadas sobre a musivária tardo-romana e sobre a sua interação com outras expressões artísticas (nomeadamente a escultura).

No seu conjunto, a presente obra funciona como uma publicação rica, de visão sincrónica, diacrónica e interdisciplinar entre a História da Arte da Antiguidade e a Arqueologia, que não se restringe a um tema, a uma forma de arte e a uma leitura parcial, e que permite uma noção mais vasta e contextualizada dos objectos artísticos nos vários tempos e espaços em que se desenvolveram e foram assumindo como produtos e documentos civilizacionais, constituindo, hoje, um importante património da Humanidade.

Pela qualidade dos trabalhos que se dão a conhecer nesta publicação, cumpre-nos agradecer não só aos autores, mas também a todos colaboradores e, especialmente, às instituições que tornaram possível a concretização de todo o projecto. Não podemos, assim, deixar de destacar o empenho das Professoras Doutoradas Guadalupe López Monteagudo e María Luz Neira (que conosco completaram a Comissão Científica), da

Dr.^a Ana Paula Louro (Comissária Executiva), da Dr.^a Carina Vicente (Secretária), , do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa, do Museu Nacional de Arqueologia (instituição visitada durante o Encontro) e da FCT.

M. Justino Maciel (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Cátia Mourão (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

Jorge Tomás García (IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)

**IMAGENS DO *PARADEISOS* NOS
MOSAICOS DA HISPANIA**

As muralhas da cidade terrestre e da cidade celeste na musivária hispano-romana

Francine ALVES*

Resumo

No presente texto da nossa comunicação procederemos à análise da expressão iconográfica e do valor icónico da muralha nos mosaicos hispano-romanos do Séc. IV d.C. e, muito especialmente, da sugestão do *Paradeisos* na *erecta imago* da representação do tema do labirinto, dois motivos da mitologia greco-romana.

Palavras-chave

Labirinto; muralhas; torre; cidade; *imago erecta*.

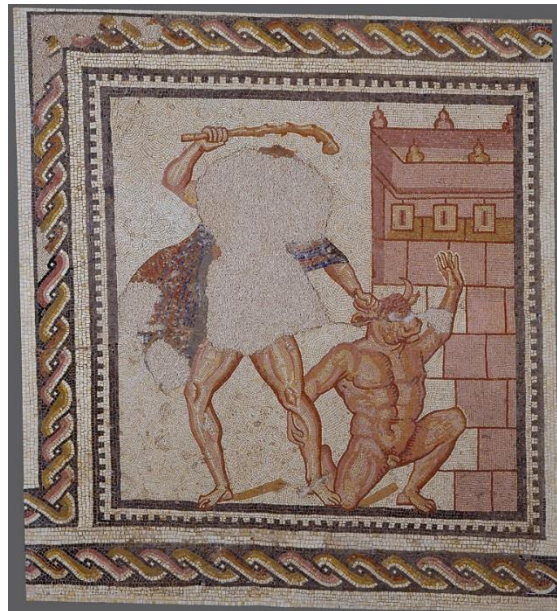


Fig. 1 – Prefiguração do caminho do *Paradeisos*. Painel com Teseu lutando contra o Minotauro. *Villa Basilli*. Torre de Palma. Monforte. Col. Museu Nacional de Arqueologia (Portugal). Fotografia da Divisão de Documentação Fotográfica. In

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=118547&EntSep=5#gotoPosition>.

O painel ilustrado (Fig. 1) integra um conjunto de onze painéis musivos que tem por contexto de origem um compartimento do complexo residencial da *Villa* de Torre de Palma (Monforte), no *conuentus emeritensis*. Trata-se de um pavimento do primeiro

*Historiadora de Arte (PhD). Investigadora Colaboradora do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal.

terço do Séc. IV, que apresenta todos os painéis musivos preenchidos com temas e protagonistas da cultura clássica, v.g., Musas, Apolo, Dafne, Mercúrio, Teseu, Minotauro, Hércules, Medeia, Ménade, Sileno, Baco. No painel em análise, à luz da acepção tardia de “paraíso”, assenta a presente percepção de uma imagem do *Paradeisos*, ou melhor, do caminho para o *Paradeisos*.

A expressão iconográfica deste mosaico de Torre de Palma não corresponde à primeira das vertentes do conceito originário de *Paradeisos* – um espaço ameno, um lugar de bem-estar no contexto terrestre – vertida em mosaicos como o originário de Antioquia (actual Antakya) e datável do Séc. III, que representa Orfeu a encantar os animais, onde os motivos e a sua organização formam uma iconografia harmoniosamente repartida pelas figuras do homem, das plantas e dos animais e pela expressão plástica de uma produção humana: a arte. Nesta representação musiva, a arte é projectada como um contributo para a noção de bem-estar que percorre toda a composição: com os sons da sua lira, Orfeu dá bem-estar aos que o rodeiam. A decoração vegetalista desta imagem de um lugar paradisíaco traz a lembrança da relação entre *Paradeisos* e *hortus conclusus* ou *hortus clausus* (jardim fechado)¹ que, na Idade Média, veio a adquirir notável densidade espiritual, resultante da síntese de duas concepções de *Paradeisos*: a antiga e a tardia.

Por oposição, o painel de Torre de Palma não contém a imagem de um espaço ameno. Também não contém a representação de uma cena de caça, ainda que o tema venatório estivesse incluído no conceito antigo: visava um parque arborizado e destinado à caça, onde a Natureza concentrava a sua beleza com fauna, flora e cursos de água. Um parque assim teve Ciro, na Frígia, cujas cidades foram “fundadas” por uma deusa que tinha por atributo uma coroa de torres: Cíbele. Nesse parque de caça, localizado na cidade de Celene, sombreavam árvores e arbustos, corriam animais selvagens e fluía, serpenteadamente, o rio Meandro, que aí alargava o seu caudal com o curso de outras águas: o rio Marsias². Nesta vertente da acepção de *Paradeisos* cabem imagens como a cena de caça ao veado, inscrita num medalhão musivo de Conímbriga, datável de inícios do Séc. III.

¹ Cântico dos Cânticos (4:12-15), ed. Haacke, 86, linhas 72 e 84.

² XENOFONTE, *Anabase*, 1.2. O autor aclara que este rio tomou o nome do sátiro que ousou competir com Apolo.

O mosaico de Torre de Palma está bem distante destas duas vertentes do conceito originário de *Paradeisos*, pois não representa um espaço paradisíaco, v.g., um espaço ameno ou uma cena de caça. Mas tem ponto de tangência noutra vertente conceptual, contida na própria etimologia do termo avéstico: o *Paradeisos* tinha um contorno murado e torreado. Tal contorno amuralhado aponta para uma tripla relação – Paraíso-muralha-cidade – que dá coerente sustentação à relação que a Antiguidade Tardia veio a estabelecer entre Paraíso e cidade para introduzir renovada concepção de *Paradeisos*.

Na musivária antiga, a expressão plástica de um contorno murado e torreado preencheu muitas bordaduras de mosaicos, sendo exemplificativa a ilustração oriunda de Conímbriga e datável do Séc. II. (Fig. 2)

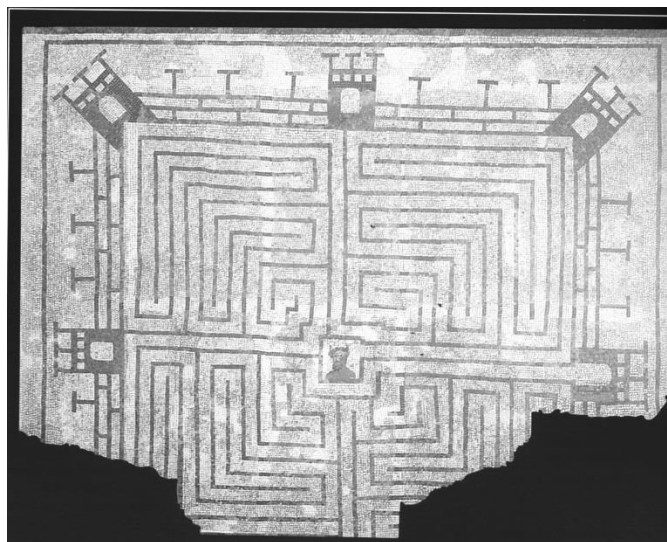


Fig. 2 – O contorno murado: cidade ou *Paradeisos*. Mosaico com Labirinto encerrando o Minotauro.

Conímbriga. Col. Museu Monográfico de Conímbriga (Portugal). Fotografia da Divisão de Documentação Fotográfica. *In*

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=106708&EntSep=5#gotoPosition>.

Nesta imagem, uma orla preenchida com uma linha de torres e aparelho isódomo com merlões em T remata a composição de superfície do mosaico pavimental proveniente de contexto arquitectónico desconhecido e conservado no Museu Monográfico de Conímbriga. Esta representação do tema arquitectónico – tema da muralha – exprime, na esteira das outras variantes representacionais, a relação “natural” entre muralha e cidade: é a expressão iconográfica do limite circundante do espaço urbano, o

pomœrium, limite que abrigava, separava o espaço dos vivos (cidade) do espaço dos mortos (*post-murum*).

A iconografia da bordadura musiva responde ao *romano more* da representação do tema pela utilização dos vocábulos pertinentes: muro, torres e portas. Em modo bem diferente, a perícia grega representou o mesmo tema nas bordaduras helenísticas: com um só vocábulo e com colorido bicromatismo criou composições de linhas reversíveis de torres em oposição de duas cores. Esta exclusividade e realce da figura da torre, dada pelo *græco more*, assinalava o originário valor semântico da imagem: era uma dádiva dos deuses ao momento da fundação das cidades. Portanto, a deusa Cíbele tinha como atributo a coroa mural: foi ela quem promoveu a fundação, ou seja, e nos termos da linguagem mítica, foi ela quem “fundou”, quem deu as primeiras torres não só à mencionada cidade de Celene, mas também, às outras cidades da Frígia³. Daí, o poder da imagem da torre: um poder divino, um poder protectivo, um poder de afastar (*apotrepein*) o Mal.

A tal imagem com tal poder, a *consuetudo italica* juntou a representação do muro e das portas. Assim se configurava uma narrativa completa do tema da muralha, onde estava subjacente o instrumento urbanístico do projecto augustano de *pax romana*, assente na criação de *urbs* à imagem da *Vrbs* (Roma). E também estava subjacente uma finalidade: formatar um discurso unitário, promover a coesão ideológica por meio do enquadramento plástico que dava unidade ao multifacetado discurso vertido nas composições de superfície. E, em *romano more*, a representação do tema foi evoluindo até configurar, simplesmente, o aparelho isódomo, o paramento da muralha. Nos finais do Séc. III, este tema conotado às cidades terrestres abandonou os pavimentos e ascendeu às paredes e coberturas dos edifícios para representar a Cidade Ideal (Jerusalém Celeste).

Como expressão artística dos limites do espaço urbano, a muralha ocupa, em vários mosaicos, coerentemente, a bordadura; enquanto a composição de superfície, dá acolhimento ao tema plástico do labirinto, ou tema lendário da luta de Teseu contra o Minotauro. Configura-se, aqui, mais uma ocorrência de uma associação frequente na musivária antiga: a junção do tema da muralha àquele tema mítico.

³ OVÍDIO, *Fastos*, IV, 219.

O significante de um caminho

Em Torre de Palma, também a luta entre Teseu e o Minotauro está associada ao tema da muralha, através de uma figura extraída da arquitectura da *defensio*. A representação daquela associação, bem como a representação do feito lendário, são inovadoras, contudo, não descumem a essência que caracteriza o mito: uma vincada relação com a cidade e um denso dualismo.

O gosto antigo, reflectido na escolha da temática deste e dos restantes painéis musivos, aponta para uma continuidade do substracto cultural clássico que se contrapõe à ruptura manifesta no tratamento plástico daquele feito de Teseu. Aqui, é outra a representação: em espaço aberto e no primeiro plano da representação, dois protagonistas travam uma luta. A verticalidade percorre a robusta e torreante figura de Teseu; prossegue, em modo mais contido, na imagem meio erguida do Minotauro e no seu joelho esquerdo flectido; e quebra-se no outro joelho, dobrado em terra, direccionado para o mundo subterrâneo. Em plano próximo, a dimensão vertical é enfatizada pela natureza do edifício representado e pela expressão maximizada da sua altura: é a imagem de uma torre, onde os merlões ganham maior distância do solo e maior proximidade da esfera celeste. Esta composição rompe com o sistema tradicional na representação do mito. Não contém a antiga fórmula iconográfica que recorria ao motivo do meandro para configurar um esquema realista da planta de um edifício: o labirinto.

A solução de Torre de Palma é, assim, ilustrativa de uma variante compositiva que responde àquele sistema de representação, concebido na constância da religião antiga. Enquadradas em tal sistema, as composições tinham em vista a representação mimética de um edifício com existência real, um *humani impendii opus*⁴; deste modo, materializava-se a estética da *mimesis*, a representação de *quod est* ou *potest esse*⁵, ou seja, a representação da planta de uma arquitectura. Era uma arquitectura régia, cujo agenciamento espacial, complexo, a incluía no sistema palaciano desenvolvido a partir do terceiro milénio na Mesopotâmia. A áulica tipologia arquitectónica caracterizava-se por uma «sucesión de pasadizos» que «ejercia un efecto psicológico» e, por isso, consubstanciava «un recurso de la arquitectura monumental empleada como símbolo de

⁴ PLINIO, *História Natural*, XXXVI, 19.

⁵ VITRÚVIO, *De Architectura*, VII, 5,1.

prestígio del poder»⁶. Essa «sucesión de pasadizos», vertida em fórmula iconográfica preenchida com o motivo do meandro e exemplificada na Fig.4, não está presente em Torre de Palma.

Dada a cronologia do pavimento, primeiro terço do Séc. IV⁷, a representação filia-se no tempo em que emerge o poder de uma religião vinda do Oriente: uma religião monoteísta que, por ter maior adesão nas cidades do Império, dava aos não aderentes a designação dos habitantes do contexto rural (*pagus*): *pagani*. É neste contexto histórico que se enquadra a apontada rejeição do sistema tradicional de representação do tema do labirinto. Interessantemente, a rejeição é plasmada num mosaico que ostenta a pertença ao substracto cultural clássico e, sublinha tal pertença no carácter dionisíaco que percorre a temática de todo o pavimento⁸, constatação que sugere uma artística reacção à emergência do poder cristão. Contudo, as continuidades e rupturas reflectem o novo tempo e a «Arte revela-se assim, de acordo com o contexto histórico em que surge»⁹.

De entre as inovações, repartidas entre o esquema compositivo e a expressão iconográfica, sobressai a fundamental: Teseu e o Minotauro não estão num painel central, mas sim fora (da planta) do labirinto: em espaço aberto e no primeiro plano da composição, dois protagonistas travam uma luta. Trata-se de uma clara exclusão das míticas personagens do seu mundo natural, mitológico; a exclusão configura uma colisão com um substracto mental ancorado na mitologia e consubstancia uma ruptura com o próprio mito, realçada pela ausência da tradicional imagem do labirinto.

A ausência da representação da “sucessão de corredores”, ou seja, a ausência do caminho que conduzia ao painel central ocupado com o busto do Minotauro (alguma vez acompanhado de Teseu) é suprida por outro modo: em plano próximo, a dimensão vertical é enfatizada pela natureza do edifício representado e pela expressão maximizada da sua altura; é a imagem de uma torre.

Próxima de Teseu e do Minotauro, surge a torre como uma nova imagem do labirinto: a representação tradicional da planta do edifício em plano horizontal e geometral (*ichnographia*) dá lugar a uma *imago erecta*, isto é, à imagem do alçado de um edifício

⁶ GRACIA ALONSO, 2006, pp. 58-69.

⁷ Janine Lancha fixa a cronologia do mosaico entre 295-330 d.C. (in CMRP, II, pp.179-182).

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ MACIEL, 1996, p.17.

fortificado com merlões e seteiras. A *imago erecta* mostra como a horizontalidade que estruturava as representações tradicionais deu lugar à verticalidade que molda toda a composição de Torre de Palma.

O privilégio desta nova dimensão é uma alteração estética que aponta para o surgimento de um pensamento novo, um pensamento orientado para a Altitude, para o Sublime. É a projecção do devir, assente em movimento contrário do que emergiu e se plasmou no período clássico da arte grega e que culminou no antropocentrismo aristotélico, nas estátuas de Lisipo, na retratística helenística. É a expressão plástica do sentido ascendente, fruto de uma visão do mundo que vai para além da altura dos montes com as suas divindades e que abarca a cronologia deste mosaico. É o tempo do crepúsculo da religião greco-romana, formalmente assinalado, em 313, pelo édito de Constantino e formalmente terminado, em 380, pelo édito de Tessalónica, no qual Teodósio conferiu ao cristianismo o estatuto de religião oficial do Império. Dez anos depois, todos os cultos do panteão greco-romano foram proibidos; vedado fica venerar a deusa Cíbele ou venerar uma das divindades protectoras das cidades (*pherepolis*) e protectoras dos indivíduos: a deusa da Sorte – a grega *Tyche* e a romana *Fortuna*¹⁰.

A cronologia do mosaico de Torre de Palma inscreve-se, assim, no tempo em que o culto dos deuses que viviam em montes como o Olimpo foi cedendo o lugar ao culto monoteísta que localizava a Divindade num mundo com mais Altura. Filiado neste tempo de mudança, este mosaico rejeita o princípio mimético e revela a emergência de um ideário plástico novo – estética do Sublime – significativamente caracterizado por Longino como estética de «paixão com elevação»¹¹.

É este ideário neoplatonista – que tem subjacente a dimensão do Divino, da Altitude, do Sublime e, por isso, sobrepõe a Ideia (conteúdo) à Matéria (forma) – que é revelado, no mosaico de Torre de Palma: uma nova forma (torre) toma o conteúdo da forma tradicional do labirinto, ou seja, adquire o significado de caminho; um caminho vertical, ascendente. É a desvinculação entre forma (significante) e conteúdo (significado). É o surgimento de um novo pensamento que traz consigo princípios que rompem com os da

¹⁰ Segundo Pausânias, no templo da Fortuna, em Tebas, existia uma estátua da deusa, que tinha ao colo o deus Plutão em criança; e sobre esta inovadora associação, feita pelo escultor *Callistonikos*, aquele autor observou que tal representação foi uma ideia bastante engenhosa, uma sugestão de que Fortuna é a mãe da Riqueza (PAUSÁNIAS, *Periegesis*, IX, 16.2).

¹¹ PIGEAUD, 1993, pp. 62-66.

estética clássica (*mimesis*), por brotarem do entendimento de que a Beleza está na Ideia, não tem Forma¹². É o novo pensamento que se plasma na figura da torre, que ao tomar o lugar da tradicional imagem do labirinto ganha o significado do que veio substituir: um caminho.

Valor urbano, valor divino

Este significado novo junta-se ao antigo, repartido entre um valor urbano e um valor divino. O significado antigo está vertido na junção da figura da torre, e não noutra, ao tema mítico: é a continuidade da antiga associação entre os temas do labirinto e da muralha. É a projecção de uma identidade entre os temas – relação com a cidade – e de uma diferença ou complementaridade entre eles: um visava o *conditor* e o outro visava a *urbs*.

A relação com a cidade está implícita em todo o conteúdo de uma lenda centrada num feito heróico e no seu autor: a vitória de Teseu é a libertação de um jugo (pagamento de um tributo) que tem por consequência o surgimento de um espaço urbano autónomo (*polis*). É um acontecimento feliz que confere ao seu autor, Teseu, a qualidade de “fundador”, *conditor*, de uma cidade: deu a uma comunidade helénica os valores mais caros ao espírito grego, isto é, a autarcia, a liberdade, a autonomia. Portanto, a luta entre Teseu e o Minotauro remete para a *polis*, esse espaço de vida, em grupo e organizadamente, de um animal gregário ou *zoon politikon*: o homem, o ser naturalmente sociável, político, porque se assim não for, ou é um ser degradado ou um ser superior à espécie humana, como afirmou Aristóteles¹³. Esta explícita relação do mito com o *conditor* junta-se à explícita relação do tema da muralha com a *urbs*, vertida por uma arquitectura naturalmente relacionada com o contorno das cidades terrestres; contudo, também o *Paradeisos* antigo tinha um contorno murado e torreado...

O relevo do valor urbano dado pela representação de Torre de Palma enquadra-se no tempo em que as cidades romanas encolhiam, desagregavam ou sucumbiam perante a crise das instituições; quebrava-se a coesão do Império, encarando-se a migração bárbara como uma ameaça; neste tempo de infelicidade, as cidades apenas tinham para oferecer a pobreza e o medo de viver. É neste contexto de convulsão social que se inscreve a inclusão de uma figura da *defensio*, cujo valor semântico não se esgota no

¹² BRÉHIER, 1997, p. 97.

¹³ ARISTÓTELES, *Politica*, I, 1.

conteúdo urbano: é uma dádiva dos deuses pela criação de cidades. Assim sendo, em Torre de Palma, o referente urbano, isto é, a imagem da torre, toma um alargado conteúdo semântico, resultante da junção do originário valor divino à adquirida significação de caminho. O duplo significado acentua o dualismo que enforma o mito e que percorre uma representação moldada por uma dimensão vertical que realça as oposições: a verticalidade percorre a robusta e torreante figura de Teseu; prossegue, em modo mais contido na imagem meio erguida do Minotauro.

A paridade na robustez das figuras de Teseu e do Minotauro plasma a parcial identidade humana de ambos contendores. Já a divergência da natureza de cada um – mista de divino ou de animal irracional – não só está plasmada, em modo imediato e tradicional, na respectiva configuração, como está plasmada – por modo inovador – através da dimensão vertical que estrutura toda a representação. Colocados ambos no mesmo plano da composição – outra projecção da identidade na condição humana – a divergente natureza é claramente assinalada: à máxima verticalidade da figura orientada para o mundo das alturas, contrapõe-se a menor dimensão vertical da figura flectida, onde o joelho sobre terra plasma a ligação ao mundo terreno e a orientação para o mundo subterrâneo. Trata-se de uma inovadora projecção plástica do denso dualismo que carrega o mito, porque não se esgota na representação de dois contrários (herói/monstro), tradicionalmente feita pela mera oposição da figura híbrida do Minotauro à figura humana de Teseu.

Privilegiando a dimensão vertical, Torre de Palma acrescenta uma nova expressão plástica que exprime duas divergências substancialmente notáveis: a orientação da figura do vencido para o mundo terreno e a orientação da figura do vencedor para a esfera celeste, orientação esta claramente enfatizada na expressão horizontal da sua clava. É a expressão de um conteúdo novo, de dois mundos – terrestre e celeste – na representação de um tema lendário, originariamente relacionado com uma cidade terrestre (Atenas). Idêntica dualidade está vertida na distinção entre o plano da representação da luta – luta entre dois contendores – e o plano da representação da torre, remetendo o primeiro para o espaço terrestre, enquanto o outro plano contém uma imagem (torre), onde o valor urbano está cultural ou mitologicamente associado a um valor divino (a torre, dádiva divina e parte da muralha urbana).

O caminho do *Paradeisos*

Tal significação repartida entre dois contextos – o terrestre e o celeste – está patente na representação de Torre de Palma: é a imagem de uma torre, onde os merlões ganham maior distância do solo e maior proximidade da esfera celeste. É a representação da mediação entre dois mundos por meio de uma arquitectura que, por esse facto, confere a ambos a identidade possível entre mundos diferentes: um valor relacionado com a muralha das cidades. Assim se vislumbra, em Torre de Palma, a identificação da cidade, quer em contexto terrestre, quer em contexto celeste. E, como significante de um caminho, de um caminho ascendente, a imagem da torre é um caminho do terrestre para o celeste, do espaço da luta para um espaço sem luta, de um espaço de infelicidade para um espaço de felicidade, para um espaço de bem-estar. É o caminho para uma cidade nas Alturas, para um lugar de bem-estar, para o *Paradeisos* sem *topos* terrestre.

O Paraíso com *topos* celeste secunda a ideologia identificativa da Antiguidade Tardia, caracterizada por uma dimensão greco-romana articulada com um ideário novo; este último, assente em uma religião oriental e monoteísta, tem em vista dar solução às inquietações de uma comunidade humana em desagregação, o Império romano.

A solução para o tempo de crises que teve início nos finais do Séc. III – crise do Império Romano e das suas cidades – assenta no Novo Testamento e tem como expoente máximo o pensamento de Agostinho de Hipona (354-430). Tal solução tem matriz espiritual, *ratio* bíblico-cristã, origem neotestamentária e cariz escatológico: o *Paradeisos*, esse espaço de bem-estar, de felicidade, está na Cidade Ideal, Jerusalém Celeste. É uma promessa de Felicidade numa cidade única, cujo *Conditor* não é uma divindade como Cíbele, “fundadora” das cidades da Frígia, ou um lendário herói como Teseu, mítico fundador de Atenas.

É aquela solução neotestamentária que, uma centúria antes de surgir, foi revelada no mosaico de Torre de Palma, que assim acusa o carácter apocalíptico da singular representação de uma proeza de Teseu. O dualismo entre o mundo terreno do Minotauro e mundo celeste de Teseu, plasmado na representação de Torre de Palma, é a dualidade de pólos que, decorrida mais de uma centúria, foi plasmada por Agostinho na *De Ciuitate Dei*. A representação da divergente natureza mista de Teseu e do Minotauro e a projecção da orientação das figuras para a esfera celeste ou para o contexto terreno

anuncia o pensamento agustiniano: «nós damos o nome místico de cidades a estas duas sociedades humanas, uma predestinada a viver eternamente com Deus, a outra a sofrer um eterno suplício com o demónio»¹⁴.

Baseando-se nas lutas entre Remo e Rómulo, ou entre Caim e Abel, Agostinho apontou as características essenciais das cidades terrestres: divisões e inimizades¹⁵. Tais características estão projectadas no primeiro plano da composição de Torre de Palma, na luta entre Teseu e o Minotauro. Para a infelicidade da vida humana nas cidades terrestres, Agostinho apresentou uma solução baseada na felicidade do paraíso (*de felicitate paradisi uel ipso paradiso*), localizado «na cidade do nosso Deus, sobre a montanha santa»¹⁶. É esta cidade nas alturas que se vislumbra em Torre de Palma, através da imagem da torre.

Como significante de muralha, tem dual vertente no significado: vertente terrestre (natural relação com as cidades terrestres) e vertente celeste (simbólica relação com o mundo das divindades, v.g., Cíbele). E como significante de caminho (valor adquirido nesta representação), apresenta duas vertentes que plasmam similar distanciamento e similar proximidade entre os contextos terrestre e celeste. É uma projecção do conceito tardio de *Paradeisos*: uma cidade sem contexto terrestre. É a antevisão do pensamento de Agostinho sobre a Cidade Ideal, criada por um *Conditor* sem paralelo: «Deus fundou-a para a eternidade, Deus está no meio dela». E nessa cidade – Jerusalém Celeste – «a torrente de bençãos espalha a alegria na Cidade de Deus», pelo que é «uma cidade de Deus da qual todos desejamos ser cidadãos»¹⁷.

Conclusão

É este dualismo entre cidade terrestre e cidade celeste que se plasma no mosaico de Torre de Palma, muito antes de Agostinho e bem depois do nascimento de Cristo. É uma notável representação, onde as continuidades e rupturas se articulam para exprimir um discurso assente no originário valor do mito – relação com a cidade – e no seu complexo dualismo. O discurso desenvolve-se, coerente e inovadoramente, por meio da adopção de um elemento iconográfico, iconicamente habilitado para significar, de modo

¹⁴ AGOSTINHO DE HIPONA, *De Ciuitate Dei*, XV, 1.

¹⁵ *Ibidem*, XV, 5.

¹⁶ AGOSTINHO DE HIPONA, *De Ciuitate Dei*, XI, 1.

¹⁷ *Ibidem*.

imediate, um valor urbano, e, culturalmente habilitado para simbolizar um valor divino. O esquema vertical da inovadora representação projecta a dimensão do Sublime, da Altitude, afastando a horizontalidade que dava corpo ao tradicional esquema de representação do mito. O labirinto perde a horizontalidade e os meandros e em *imago erecta* indica um caminho: o caminho das Alturas. É o brotar de um tempo novo – Antiguidade Tardia – onde a antiga visão mítica vai esmorecendo para dar lugar à visão cristã do *Paradeisos*: com *topos* celeste, Sublime, localizado que está nas Alturas.

Toda a representação é atravessada por uma dimensão de verticalidade que ao apontar para as Alturas, aponta também para o caminho do *opus musium*: tendo em conta o ângulo natural da visão humana, vai subir para as paredes ou coberturas, para aí, sem intenção apotropaica, colocar imagens com uma mensagem, narrativas plásticas com finalidade didáctica: a mensagem cristã. E na horizontalidade do pavimento ficará a tradicional imagem do labirinto para significar a dificuldade no caminho para as Alturas: um percurso entre sombras e meandros onde o homem, ou se perde ou, com a ajuda de um fio orientador, chega ao término, encontra a Salvação, o Paraíso.

Uma inovadora representação do caminho do *Paradeisos*¹⁸ é o que se percepção neste mosaico pagão de Torre de Palma. Ele mostra uma nova visão do mundo, onde o olhar abandona a horizontalidade ou finitude da vida humana para focar a verticalidade ou infinitude, essa feliz eternidade que Agostinho localizou fora das muralhas da cidade terrestre e dentro das muralhas da cidade celeste.

Bibliografia

ALVES, 2010 – F. O. ALVES. *Aspectos das relações entre o mosaico e a arquitectura no mundo romano. Iconografia e iconologia do tema da muralha no mosaico romano*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

BRÉHIER, 1997 – É. BRÉHIER. *Plotin, Ennéades*. Paris: Les Belles Lettres.

GARCIA Y BELLIDO, 1966 – A. GARCIA Y BELLIDO. *Urbanística de las grandes ciudades del Mundo Antigo*. Madrid: Instituto Español de Arqueología.

¹⁸ E à luz bíblico-cristã, o *Paradeisos* tem *topos* celeste, e assim deixou claro Cristo ao momento da Sua morte: «hoje, estarás comigo no Paraíso» (LUCAS, 23: 43).

GRABAR, 1979 – A. GRABAR. *Les Voies de la Création en Iconographie Chrétienne*. Paris: Flammarion.

GRACIA ALONSO, 2006 – F. GRACIA ALONSO. «El laberinto del Minotauro – El palacio de Cnossos». in *Historia-National Geographic*, 25. Barcelona, pp. 58-69.

CMRP, I – J. M. Bairrão OLEIRO. *Corpus do Mosaico Romano em Portugal*. Vols. I e II. *Conuentus Scallabitanus*, Conímbriga, Casa dos Repuxos. Lisboa: Instituto Português de Museus e Museu Monográfico de Conímbriga, 1992.

CMRP, II – J. LANCHÁ e P. ANDRÉ. *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal*, Vols. I e II. *A Villa de Torre de Palma*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1997 – G. LÓPEZ MONTEAGUDO. «Las ciudades representadas en el mosaico bizantino de “la carta” de Madaba: origen y paralelos». in *Espacio.Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 10, pp. 177-217.

MACIEL, 1996 – M. J. MACIEL. *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Colibri.

MACIEL, 2000 – M. Justino MACIEL. «Entre Constâncio II e Juliano: a linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento de Lusitânia do séc. IV». in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Cognição e Linguagem*. 13. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp. 135-148.

MACIEL, 2005 – M. Justino MACIEL. «Olhares do Historiador da Arte perante o discurso original do Cristianismo», in *Revista de História da Arte*, 1. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, pp.15-45.

PIGEAUD, 1993 – J. PIGEAUD. *Longin, Du Sublime*. Paris: Rivages.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2004 – M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ. «Mosaicos hispano-romanos con representaciones de murallas». in *Atti del XV Convegno di Studio L’Africa romana, Tozeur 11-15 dicembre 2002*, Roma, pp. 825-852.

VERNANT, 2008 – P. VERNANT. «Du mythe à la raison». in *Hors-série Nouvel Observateur*, 69. Paris, pp. 9-11.

Orfeo en los mosaicos de Oriente, de África, de Hispania y de Britannia

José María BLÁZQUEZ*

Resumen

Se estudia el mito de Orfeo en los mosaicos del Oriente, del Norte de África, de Hispania y de Britannia en época de Roma. La mayoría de los mosaicos es pagana; los hay cristianos y unos pocos judíos. Los mosaicos representan el mito de Orfeo aplacando a las fieras. El mosaico de Écija es el único que representa a Orfeo en el Hades con Eurídice. Orfeo fue asimilado a Cristo por los cristianos. Alcanzó gran popularidad en la Tarda Antigüedad y pasó al mundo de Bizancio.

Palabras clave

Mosaicos; Orfeo; Oriente; África; Occidente.

Introducción

Orfeo, el cantor tracio que amansaba a las fieras con su canto y que participó en la expedición de los Argonautas dirigida por Jasón a la Cólquida en busca del Vello de Oro, fue un tema de moda en los mosaicos romanos y de comienzos del arte bizantino, en África y en Hispania. Estos mosaicos son paganos, cristianos y judíos.

Orfeo en los mosaicos romanos y de comienzos del arte bizantino

El tema ha sido estudiado por el Prof. Dr. Asher Ovadiah¹⁹, gran especialista en mosaicos. Comienza su trabajo el profesor de la Universidad de Tel Aviv recordando la frase que sobre Orfeo escribió Horacio:

*Silvestris homines sacrae interpresque deorum
caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones.*

HORACIO, *Ars Poetica*, 391-393

* Historiador (PhD). Profesor Catedrático Emérito de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y Universidad de Salamanca (US). Académico de Mérito de la Real Academia de la Historia. España.

¹⁹ OVADIAH, 2002, pp. 202, 528-546, figs. 1-15.

También Rufino escribió:

Omnis sermo apud Graecos, qui de antiquitatis origine conscribitur, cum alios multos, tum duos praecipuos auctores habet, Orpheum et Hesiodium, horum ergo scripta in duas partes intelligentiae diuiduntur, id est, secundum litteram et secundum allegoriam, et ad ea quidem quae secundum litteram sent, ignobilis omnis philosophorum et eruditorum loquacitas admirata est.

RUFINO, *Orphicorum Fragmenta*²⁰

Las principales creencias sobre Orfeo, como puntualiza Asher Ovadiah, fueron la naturaleza divina e inmortal de su alma y sus transmigraciones²¹. Los órficos creían que el hombre puede liberar el alma del cuerpo a través de una vida ascética y mediante ritos de purificación y de iniciación. Defendían la reencarnación y esperaban convertirse en su dios.

De la vida de Orfeo, la mayoría de los mosaicos representa el episodio de calmar a los animales. El problema que se plantea el estudioso, es si se trata de una alegoría o de una simple decoración.

Asher Ovadiah, después de examinar un grupo de representaciones de Orfeo en los mosaicos, sugiere una nueva clasificación basada en la forma de la composición y establece dos grupos:

- En el Grupo I, Orfeo se representa entre los animales, en el mismo plano, que se divide en cuatro formas:
a) Un rectángulo vertical; b) Un rectángulo horizontal; c) Un cuadrado, derivado de los *emblema* de los mosaicos helenísticos; d) Un medallón circular;
- En el Grupo II, Orfeo se encuentra separado de los animales, que están colocados en diferentes formas geométricas, ovals, octogonales, cuadradas, triangulares, romboidales, secciones radiales de círculos y octogonales.

La división de Asher Ovadiah es diferente de las propuestas por H. Stern y por G. Guidi. H. Stern propone tres tipos:

- En el tipo I entran los mosaicos hallados en la Gallia, con dos variantes: la del valle del Ródano y la de las Tres Gallias y Germania;
- Al tipo II pertenecen los mosaicos del Norte de África, Italia, Hispania, Grecia y Jerusalén;
- En el tipo III estarían los mosaicos de Inglaterra.

G. Guidi establece cuatro tipos de mosaicos, cuyos grupos tienen otros subgrupos:

²⁰ *Apud* KERN, 1963, p. 133.

²¹ GUTHIER, 1966; JESNICKS, 1997, pp. 173-239; PANIAGUA, 1972-1973.

- En el Grupo I se encuentran los mosaicos que tienen una forma compositiva;
- En el Grupo II, Orfeo está rodeado de animales aislados que convergen hacia el centro;
- En el Grupo III, Orfeo está rodeado de animales dispersos, aislados, que no convergen hacia el centro;
- En el Grupo IV, Orfeo está colocado en el centro, sólo o rodeado de pocos animales.

Al Grupo I/a de Asher Ovadiah pertenecen: el mosaico de Palermo, fechado en el s. II; el de la Villa de los Liberios de Oudna; de Sparta, datado en el s. IV; de Jerusalén²², fechado en la segunda mitad del s. IV o los comienzos del siguiente.

Al Grupo I/b pertenecen: el mosaico de Perugia, del s. II; de Leptis Magna, s. III (fig. 1); de Blanzky-les-Fâsmes, del s. IV.



Fig. 1 – Mosaico de Orfeo. Siglo III d.C. (procedente de Leptis Magna. Museo de Trípoli). Foto: María Luz Neira.

Al Grupo I/c pertenecen los mosaicos de Rottweil, Alemania, del s. II; de Adana; de Gaza, con David-Orfeo, que decoraba la sinagoga fechada en 508-509; de Edessa, datado en 228; de Tarsis de Cilicia, de comienzos del s. III, entre los años 250-315.

Al Grupo I/d pertenecen los mosaicos de Piazza Armerina, 298-300; de la isla de Wight, del s. III o s. IV; de Ptolemais, Cirenaica, mitad del s. IV.

Al Grupo II pertenecen los mosaicos de Volubilis, Marruecos²³ (fig. 2); de Mitilene, Lesbos; de Montant y St. Romain, del s. III; de Newton St. Loe, Somerset, s. IV; de Woodchester, Gloucestershire; de Herkstown, Lincolnshire.

²² OVADIAH, 2002, pp. 427-446, figs. 1-13.



Fig. 2 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (Procedente de Volubilis. *In situ*). Foto: María Luz Neira.

A. Ovadiah concede mucha importancia al mosaico de *Orpheus* de Jerusalén (fig. 3).



Fig. 3 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (Procedente de Damasco. Museo de Istanbul). Foto: María Luz Neira.

Las conclusiones que deduce A. Ovadiah de su trabajo son las siguientes: Orfeo es un joven imberbe, de rostro alargado, que mira a la lejanía. Generalmente se sienta sobre una roca. En Gaza²³, aparentemente, se sienta en un trono, y en Blanzky en un largo asiento. A veces el asiento es desconocido y parece estar sentado en el aire. El mosaico

²³ BLÁZQUEZ, 2004, p. 1402, Fig. 8.

²⁴ OVADIAH, 1987, pp. 60-62; WEITZMANN, 1978, p. 336, fig. 48.

de Woodchester es el único que representa a Orfeo de pie. En la mayoría de los mosaicos tiene una lira o una *cythara* en el lado izquierdo y el *plectron* en el derecho. Viste un largo *chiton* y en algunos ejemplares una túnica. Excepcionalmente está desnudo o cubierto con un manto que le cubre la parte inferior del cuerpo. Frecuentemente tapa la cabeza con un gorro frigio. En el mosaico de Gaza, con David/Orfeo, lleva una corona sobre la cabeza. Sólo en Gaza y en *Ptolemais* (fig. 4) está nimbado.



Fig. 4 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (procedente de *Ptolemais*). Foto: María Luz Neira.

Los animales que acompañan a Orfeo suelen ser el león, el ciervo o cierva y los pájaros. A veces, también están presentes el mono, el pavo real, el elefante, el jabalí, el conejo, la serpiente, la tortuga el oso y la pantera. En Piazza Armerina, en Horkston y en Mérida hay un grifo; la Esfinge está representada en Badajoz; el centauro y Pan sólo se representan en el mosaico de Jerusalén.

En el Grupo I de mosaicos, la mayoría de los animales se vuelven a Orfeo. En el Grupo II, marchan en diferentes direcciones. El profesor de la Universidad de Tel Aviv encuentra aceptable el uso de *pattern books*, por la semejanza de unos mosaicos y otros. Efectos diferentes son el resultado de los varios tipos de composición.

La alegoría, que prevalece en los mosaicos helenísticos y romanos, hace posible hallar variaciones en el sentido del tema de Orfeo. La composición puede simbolizar la era paradisiaca de la paz. Pueden ser, igualmente, una alegoría de la ascendencia de la civilización greco-romana sobre los pueblos bárbaros.

La música de las siete cuerdas fue interpretada por los pitagóricos como la solidez del movimiento de las siete esferas. La música de la lira purifica al hombre. A Orfeo se le consideraba músico, poeta y filósofo. La representación de los diferentes animales debía reflejar varias almas en su transmigración. Son una evidencia de la creencia de Pitágoras y de sus seguidores en la reencarnación y la transmigración de las almas, adoptada del Orfismo y confirmada por Xenófanes y por Porfirio. Platón expresa esta misma idea. La transmigración como uno de los medios de purificación del alma, fue aceptada a final de la Antigüedad. Las purificaciones y los ritos de los misterios podían hacer el alma pura y divina. Varios mosaicos han aparecido cerca de fuentes, y así parecen relacionarse con ritos de purificación.

A Orfeo se le consideraba el fundador de los misterios dionisiacos por Pausanias y por Servio. Algunos himnos órficos están dedicados a Dionisos. David/Orfeo puede considerarse un caso especial. Los dos grupos de la clasificación de Asher Ovadiah se encuentran en el período romano y a comienzos de Bizancio.

En el catálogo de la exhibición de arte romano y bizantino en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, se publican varios mosaicos y otros objetos con el mito de Orfeo, clasificados en mosaicos y objetos paganos, cristianos y judíos. Son los siguientes:

- Mosaicos paganos de Ptolemais, Cirenaica; medallón de Orfeo, con nimbo y gorro frigio en la cabeza, rodeado de animales, entre los que se encuentran la pantera, el oso y la serpiente. No se señala el sillón donde se sienta. R. Brilliant²⁵ indica que viejos cultos – como los de Dionisos y Orfeo – conservan trazos de su primitivo y pre urbano origen;
- El *pyxis* con Orfeo y escenas de caza, procedente del Mediterráneo Oriental o de Italia, fechado en el s. V o s. VII, presenta la originalidad de tener en la parte inferior una perforación semicircular. Orfeo ocupa el centro de la composición. Probablemente servía de incensario. Orfeo está sentado. Viste túnica corta. El gorro frigio cubre su

²⁵ BRILLIANT, 1978, p. 13.

cabeza, y calza botines. Toca la lira con un largo *plectron* agarrado con su mano derecha. Le rodean animales semihumanos, salvajes y fantásticos, que indican la paz que trae Orfeo con la lira, regalo de Apolo. Una escena de caza rodea al divino músico. Tres hombres a caballo y uno a pie, van acompañados de perros. Los animales son leones, leopardos, ciervos y otros pequeños animales. La escena puede simbolizar el dominio del hombre sobre el reino animal. R. Zwirn²⁶, al publicar esta excepcional pieza, recuerda que desde el descubrimiento de frescos de Orfeo en catacumbas cristianas del s. VII, a la mayoría de las representaciones romanas de Orfeo propuestas, se inclina por una interpretación cripto-cristiana. Orfeo, al igual que el Buen Pastor, es una alusión a un medio de liberación del hombre de su salvaje naturaleza. Concretamente, la figura de Orfeo en compañía de animales salvajes y domésticos, prefigura una salvación paradisiaca. Este *pyxis*, aunque posiblemente es un objeto de culto, elude las creencias específicamente religiosas. Stephen R. Zwirn prefiere relacionarlo con un marfil de Bellerofonte que refleja un ambiente poético, más bien que estrictamente religioso. La cabeza del marfil y el vestido se parecen al *pyxis* de Wiesbaden. Los animales y la multitud de figuras recuerdan los dos grupos de Orfeo de Atenas y de Sabratha, que pueden asociarse al *pyxis* de Bobbios por la presencia del mono en la lira. Todas estas obras pueden proceder de talleres del Este;

- El cántaro con relieves de Orfeo y Ares, procedente del Norte de África y datado en el s. III, pertenece a un grupo de vasos atribuido al taller del ceramista Navigius, que trabajó en Túnez entre los años 270-320. No es posible explicar fácilmente la presencia de Orfeo y Ares en estos vasos, aunque se asocian probablemente por la esperanza de la redención personal después de la muerte. Orfeo se sienta en un trono, con gorro frigio sobre la cabeza, tocando la lira. El viejo Sileno tiene un racimo de uvas. Una Victoria se aproxima a Orfeo por el lado derecho, para coronarlo. En la parte inferior se encuentra Hermes, separado de una Ménade, de dos Sátiros y de un par de amantes reclinados en una *kline*. Las figuras están dispuestas alrededor de la figura central de Orfeo.

Recuerda Richard Brilliant²⁷ el origen de Orfeo, hijo del rey tracio *Æagrus* y de la musa Calliope. Fue un gran poeta lírico y músico, mago que amansaba a las fieras. Descendió a los infiernos para devolver a la tierra a su esposa difunta, Eurídice, sin éxito, aunque volvió salvo. Orfeo fue el centro de un culto tracio frecuentemente asociado a un ritual

²⁶ ZWIRN, 1978, pp. 182-183, n. 161.

²⁷ BRILLIANT, 1978, pp. 184-185, n. 162.

dionisiaco, aunque no están claras estas relaciones. Orfeo es psicopompo en el caso de Eurídice. Esto explicaría la presencia de Hermes, el primer conductor de las almas a la ultratumba, en el cántaro norteafricano. Los amantes pueden simbolizar la felicidad de la vida futura. La coronación por la Victoria indica el triunfo de Orfeo como puro espíritu. Ares, desnudo, estaría en el otro lado, coronado por la Victoria. A la derecha se encuentra una diminuta Afrodita. Eros sostiene una corona adornada con guirnaldas debajo de los pies de Ares, que sugiere su captura por el amor. La asociación de Orfeo y Ares expresa la esperanza de una última victoria de la paz en la vida ultraterrena. Tal es la interpretación del investigador norteamericano a esta excepcional pieza. Hemos recordado estos dos objetos para interpretar mejor el contenido de las escenas de los mosaicos, aunque no aparecen en ellos.

Entre las representaciones de Orfeo cristiano se recuerdan las siguientes: señala Margarete E. Frazer²⁸, que el verdadero precedente de la imagen popular del Buen Pastor es el culto pagano místico de Orfeo, que se representa – a veces – principalmente en el Norte de África. Varias representaciones del Buen Pastor del s. IV representan a Cristo vestido con traje de Orfeo, como en el cuenco decorado con Orfeo/el Buen Pastor y Jonás, fechado en el s. IV²⁹, del Norte de África; la estatuilla de Orfeo/el Buen Pastor de Egipto, de comienzos del s. IV³⁰, y una segunda de la misma procedencia, de la primera mitad del s. V³¹.

En el arte judío se documenta a David/Orfeo en la misma sinagoga de Gaza. Recuerda Bezalet Narkiss³² que David fue asociado a Orfeo, no sólo en *Dura Európos*, sino también en un mosaico de la sinagoga de Gaza, con el nombre de David escrito encima en lengua hebrea. La imagen de Cristo/Orfeo de la Casa de David es conocida en las catacumbas romanas, como en la catacumba de Domitilla, del s. IV. Otra representación de Cristo/Orfeo aplacando a los animales es – según esta investigadora – el mencionado mosaico de la Puerta de Damasco, interpretación que Asher Ovadiah no sigue. Varios autores cristianos hicieron un esfuerzo titánico por asimilar el pensamiento, la mitología y la iconografía pagana, como Justino en el s. II, los alejandrinos Clemente y Orígenes – siglos II y III –, el mayor pensador del cristianismo primitivo, cultísimo y metafísico de

²⁸ FRAZER, 1978, p. 513.

²⁹ NELSON CARDER, 1978, pp. 520-521, n. 465-466.

³⁰ NELSON CARDER, 1978, p. 520, n. 464.

³¹ NELSON CARDER, 1978, pp. 521-522, n. 466.

³² NARKIS, 1978, p. 370, fig. 48.

primer orden, y los capadocios Basilio, Gregorio Nacianceno, Gregorio Niseno y otros, en el s. IV. En las pinturas judías de la sinagoga de *Dura Európos*, c. 245-256, se representa a Orfeo como David, tocando el arpa³³.

J.M. Blázquez *et al.*³⁴ han estudiado los mosaicos del Mediterráneo Oriental y citan los siguientes mosaicos con Orfeo: de Shahba-Philippópolis, del segundo cuarto del s. IV; de Nea Paphos, Chipre, con vestido oriental, con el nombre del dueño de la casa que mandó hacer el mosaico, *Caius Pinnius Restitutus*; de Sparta. Recuerdan los autores que Orfeo se vuelve a encontrar en un segundo mosaico de Sparta y en mosaicos de Cos (tres) y de Mitilene, de Adana, emparentado con los mosaicos de Orfeo del Museo Arqueológico de Antalya; de Palermo y de Henchir-Thina; de Tarsus de Cilicia, del s. III (fig. 5).



Fig. 5 – Mosaico de Orfeo. c. 250-315 d.C. (procedente de Tarso. Museo de Antioquía). Foto: Guadalupe López Monteagudo.

Mosaicos con Orfeo en el Norte de África

Los mosaicos de Orfeo en el Norte de África son numerosos. K.M.D. Dunbabin³⁵ menciona los siguientes: Djemila, la antigua Cuicul, con probable imagen de Orfeo, datado a finales del s. IV o comienzos del s. V; de *Volubilis*; de Sakiyet-es-Zit, cerca de Sfax, probablemente de comienzos del s. IV; de Chebba, destruido; de Cherchel, la antigua Cesarea, con un medallón de Orfeo, y de una tumba de comienzos del s. III, y una segunda tumba de Constantina, la antigua Cirta; de la Casa de los Laberios, en el

³³ NARKIS, 1978, p. 370, fig. 47.

³⁴ BLÁZQUEZ *et al.*, 2004, pp. 277-373, fig. 40.

³⁵ DUNBABIN, 1978, pp. 43, 135, 138, 252, 258, 264, 266, 209.

200-220; 240-241; de El Djem, la antigua Thysdrus, barro Bir Zid, de finales del s. II; de Leptis Magna, Villa de Orfeo, probablemente de finales del s. II; de Susa, la antigua *Hadrumetum*, de mitad del s. III³⁶; de Tangier, la antigua Tingi, y *Volubilis*, Casa de Orfeo.

El mito de Orfeo en tumbas de Cherchel y de Constantina podía tener un carácter funerario, al igual que el Triunfo de Dionisos y el *thyasos* marino³⁷.

Un tipo de representación del mito de Orfeo es típico de África, como ya señaló en su día H. Stern. En África, Orfeo fue popular, y se le encuentra en mansiones de lujo, como en la de los Laberios. Hay que admitir que los temas mitológicos los elegían los *domini* de las casas.

Mosaicos de Hispania con el mito de Orfeo

Hispania ha dado un lote importante de mosaicos con el mito de Orfeo aplacando a las fieras. El tema ha sido estudiado por J.M. Álvarez³⁸ en tres trabajos, a los que se pueden añadir algunos de última hora. Establece tres tipos:

Al primer tipo pertenecen los siguientes pavimentos: el mosaico de los pájaros de Itálica (fig. 6). Orfeo ocupa el cuadro central, rodeado de dos filas de pájaros metidos en recuadros. Se fecha en la segunda mitad del s. II. Este mosaico es de gran originalidad dentro de los mosaicos hispanos de Orfeo, al estar rodeado de dos filas de pájaros, que son entre otros, zancudas, ánades, pájaros corrientes, paloma, pavo real, gallo, cigüeña, búho, perdiz y abubilla; Mosaico de Mérida, de la ermita de la Piedad (fig. 7). Orfeo está en el interior de un octógono de lados cóncavos. Está Orfeo sentado, viste túnica y manto. Calza sandalias. A su izquierda se encuentra la lira de siete cuerdas. Los cuadrúpedos que rodean al cantor tracio están colocados en el interior de cuadrados inscritos en octógonos, y de ellos se conservan los de un lobo, una pantera y una leona. En óvalos y círculos, además del grifo, se hallan en uno de los círculos diferentes aves del país. Se fecha este original pavimento en la primera mitad del s. III.

³⁶ DUNBABIN, 1978, p. 270.

³⁷ DUNBABIN, 1978, p. 138.

³⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1990, pp. 29-58, láms. I-VIII, figs. 1-2; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2010, pp. 41-49, 152-158; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998, pp. 191-222, figs. 1-2.



Fig. 6 – Mosaico de Orfeo. Siglo II d.C. (procedente de Itálica. *In situ*). Foto: Guadalupe López Monteagudo.



Fig. 7 – Mosaico de Orfeo. Siglo III d.C. (procedente de Mérida. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida). Foto: Guadalupe López Monteagudo.

También en Augusta Emérita, en el Jardín del Parador Nacional de Turismo, se descubrió un segundo mosaico de Orfeo. Una cenefa de rombos rectangulares y cuadrados contenían peltas, rosetas y relojes de arena, cuya disposición formaba estrellas de seis puntas. El cuadro central estaba formado por un cable de dos cabos que formaba octógonos de lados convexos, círculos y óvalos, con un esquema similar al del mosaico anterior con la sola diferencia de que en el interior de los octógonos no se encuentran inscritos cuadrados en punta, y en los óvalos no se hallan animales – como en el mosaico anterior –, sino que van decorados con elementos vegetales. En el fragmento conservado, un ánade se encuentra dentro de un círculo, y un león en el interior de un octógono. El león está bien logrado en sus detalles. Muy probablemente en este pavimento se representa el mito de Orfeo rodeado de animales. Este mosaico, al

igual que el anterior, pertenece al Grupo I de la clasificación de Stern. Se fecha en el s. II.

Al tipo II pertenecen la mayoría de los mosaicos hispanos con el mito de Orfeo. Este grupo está formado por los siguientes mosaicos: En un de *Cæsaraugusta*, Orfeo está sentado en una roca (fig. 8). Viste túnica larga, bordada, y manto recogido sobre su regazo y sujeta por los hombros. Calza sandalias y cubre la cabeza el gorro frigio. El cuerpo se inclina ligeramente a la derecha. Sujeta la lira de siete cuerdas en su mano izquierda, y la derecha el *plectron*. En las esquinas superiores crecen dos árboles de grandes hojas, sobre cuyas ramas se posan aves de diferentes especies. Un águila se posa en la roca donde se sienta Orfeo, y una abubilla en otra roca; una cigüeña se posa sobre una tercera roca a la izquierda de Orfeo. A sus pies se encuentran un ave, a la izquierda, y una serpiente con la parte inferior del cuerpo enroscada, que se levanta. La escena se encuentra sobre una línea de separación, donde se apoyan los pies de Orfeo. La parte inferior del pavimento tiene dos registros superpuestos. Inmediatamente debajo de Orfeo se encuentran un leopardo, un oso y un tigre. En el registro inferior, un león. D. Fernández Galiano, que ha estudiado el mosaico detenidamente³⁹, indica que deriva de un modelo pictórico, como los pavimentos de Blanzky, Trinquetaille y Leptis Magna. Recuerda este autor un texto de las *Imágenes* de Filóstrato, en el que se describe un original pictórico con Orfeo, vestido a la moda frigia, sentado de frente, rodeado de animales y de árboles. Compara el mosaico cesaraugustano con el citado de Leptis Magna, que también se deriva de un modelo pictórico aunque carece de árboles, posiblemente por falta de espacio. Se diferencian ambos mosaicos – según este autor – en las diferentes soluciones por las que optan los mosaicos. El musivario de *Cæsaraugusta* no suprimió los árboles y colocó a los animales en dos planos distintos: en el primer plano aparecen los animales en escorzo, y en el segundo, de perfil, o indiferentes a la escena principal.

³⁹ FERNÁNDEZ GALIANO, 1987, pp. 49-52, láms. XXI-XXII.1.



Fig. 8 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (procedente de Zaragoza. Museo de Zaragoza). Foto: Guadalupe López Monteagudo.

Orfeo, ricamente vestido, tiene paralelos en los mosaicos de Blanzly, Trinquetaille y Oudna. La cítara adornada con cornamenta de antílope se repite en los mosaicos de Sparta y de S. Anselmo en Roma. El *plectron* es idéntico al que sostiene Orfeo en Blanzly. Las aves son semejantes a las de los mosaicos de Volubilis, Palermo y otros. Los árboles están muy próximos a los de los mosaicos de Oudna y de Trinquetaille. La postura del leopardo se repite en su congénere de Palermo. El león de perfil se documenta en los pavimentos del convento de San Anselmo, de Roma, de Leptis Magna y de Sparta. La fecha del mosaico de *Cæsaraugusta* es la época de Teodosio I, último cuarto del s. IV.

En una villa romana de La Alberca (Murcia) se descubrió otro mosaico, destruido en la actualidad, decorado con el mito de Orfeo. Los animales representados son dos jabalíes, un león, una pantera, un loro y un caballo fantástico o grifo. Pertenecen, al igual que el pavimento anterior, al tipo II de H. Stern, y se ha fechado en el s. IV.

En una villa romana de Santa Marta de los Barros (Badajoz) se descubrió un mosaico de Orfeo, hoy prácticamente perdido. Orfeo estaba sentado con la pierna derecha extendida. Viste túnica corta y manto abrochado sobre el hombro derecho. El gorro

frigio cubre la cabeza. Un ciervo, una pantera, aves y peces, rodean al cantor tracio. Pertenece este mosaico al Grupo II/b, integrado por los ejemplares de Blanzky-les-Fîsmes, Trinquetaille, *Cæsaraugusta*, Leptis Magna y Cherchel, El Pesquero y otros más. La disposición de las figuras animales recuerda al mosaico de *Ptolemais*. Se ha fechado en el s. IV.

En la villa de El Pesquero (Badajoz) (fig. 9) se halló otro mosaico de Orfeo. La escena central está encuadrada en un octógono, lo que ya es una novedad, formado por una guirnalda de laurel. Los animales acompañan al cantor tracio, colocados en círculo, dirigiendo la mirada a él y situados en varios planos. Los del plano inferior son: un león, una serpiente, una tortuga, un conejo y un jabalí. En un segundo plano se encuentran: un elefante, una lechuza, un gamo, un ciervo y un avestruz. Debajo de algún animal se representó – muy esquemáticamente – una roca. En el plano tercero se halla una esfinge sentada en una montaña, junto a un cisne. En la parte superior se encontraban – hoy perdidos –, una leona y una pantera. Se han perdido también todas las figuras colocadas a la izquierda de Orfeo. Orfeo vuelto ligeramente a la izquierda coloca su lira sobre una roca. Está sentado entre dos árboles, de los que sólo se conserva el de su derecha. Viste túnica manicata bordada y clámide sujeta al hombro derecho, que cae por el costado izquierdo. Calza los *calcei* y le cubre la cabeza el gorro frigio. Su rostro es sereno. Se apoya en una peana triangular. Este mosaico pertenece al Grupo II/b y se apoya en la segunda mitad del s. IV⁴⁰.



Fig. 9 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (Procedente de la Villa Pesquero, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida). Foto: Guadalupe López Monteagudo.

⁴⁰ BLÁZQUEZ, 2004, p. 1402, fig. 9; BLÁZQUEZ, 2010, pp. 104-105, fig. 9.

En la villa romana de Arneiro, Arval (Portugal) (fig. 10), se encontró un mosaico decorado con el mito de Orfeo que hoy sólo se conoce por un dibujo. Orfeo se sentaba sobre una roca, cubierto con un gorro frigio. Acompañaban al cantor tracio un lobo, un jabalí, una zorra, un venado y una pantera. En las esquinas se encontraban las estaciones dentro de un cuadrado, y en la inferior, dos venados mirando a ellas. Su esquema correspondía al tipo c. Su fecha creemos que sea el s. IV. El mosaico estaba colocado en un recinto semicircular, que podría ser un *stibadium*.



Fig. 10 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (procedente de Arnal). Dibujo de J. Leite de Vasconcelos.

En Martín Gil, Leiria (Portugal) se halló un segundo mosaico, muy destrozado, de Orfeo sentado en el centro del pavimento con la lira. En su lado izquierdo acompañan al cantor tracio un venado, un ave no identificada y un perro. Debajo de Orfeo se encuentran una garza, y al lado derecho un tigre, un león y una paloma posada sobre una rama. Próximo al lado derecho de Orfeo se halla un pavo. Pertenece al tipo B1 se fecha en la segunda mitad del s. II. Estos dos mosaicos lusitanos son de una gran originalidad dentro de los pavimentos de Orfeo, aunque su estilo sea flojo.

Al tipo III hay que inscribir un mosaico hallado en la calle Travesía de Pedro María Plano, de Augusta Emérita (fig. 11). Orfeo se sienta en el interior de un círculo inscrito en un cuadrado, en medio de unas escenas de vendimia en tres de sus lados, y de palestra en el cuarto. En otra zona, el musivario colocó diferentes cuadros ornamentales

en torno a un rectángulo y otro con Sileno borracho cabalgando un asno. Los ángulos están decorados con Victorias rodeadas de motivos vegetales, con flores cuadripétalas. El círculo dentro del cual se encuentra Orfeo está formado por dos cabos. En el primer círculo marchan en filas diferentes animales, agrupados y separados por palmeras, una ardilla, un zorro, un conejo, una pantera, un jabalí, un pavo (?) y un felino. En un segundo círculo de marco ajedrezado está Orfeo sentado sobre un taburete de delgadas patas; está colocado de tres cuartos, con el rostro visto de perfil. La lira se encuentra a su izquierda. Orfeo se sienta entre dos árboles, de los que sólo se conserva uno de tronco nudoso, en el que se posa un cuervo (a la altura del gorro frigio) y una urraca. A sus pies se hallan un escorpión y una perdiz. Viste túnica manicata corta de pliegues, sujeta con un cíngulo, y clámide que cae por la espalda. Calza *calcei* y, como siempre, cubre la cabeza el gorro frigio. Piensa J.M. Álvarez que la presencia de la vendimia aproxima a Orfeo al mundo báquico. El mosaico pertenece al tipo III de la clasificación de Smith. Se fecha en el s. IV.



Fig. 11 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (procedente de Mérida. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida). Foto: Guadalupe López Monteagudo.

Un otro mosaico añade J.M. Álvarez Martínez a los ya estudiados: un pavimento hallado en Astúrica Augusta. En el centro se debía encontrar Orfeo rodeado de ocho medallones secantes, de los que sólo se conservan tres con animales. Pertenece al tipo II/b y se fecha a finales del s. II.

El último mosaico de Orfeo conocido en Hispania se halló en una villa romana del Tera, en Camarzana (fig. 12), en el *triclinium*⁴¹. Pertenece al tipo II/a. Orfeo se encuentra sentado, con la cabeza ligeramente girada a la derecha. El cuerpo está representado de

⁴¹ REQUERAS, 2009, pp. 83-98, 108-110, 116-129, láms. 54-57, 69-72.

frente. Cubre la cabeza el gorro frigio. Diez animales de difícil identificación acompañan al cantor tracio: león, leopardo, tigre y gato montés. En el mosaico de Camarzana hay dos leones, o leonas, que dirigen la mirada a Orfeo. Encima se encuentra un leopardo sentado que mira en sentido contrario. El mosaico de Orfeo de Ptolemais presenta la misma orientación de la fiera, también sentada sobre los cuartos traseros. El otro felino, de cabeza algo mayor, podría ser un tigre o una leona. Debajo se encuentra un caballo y, delante de él, posiblemente un mono sentado erguido. El mono no se documenta en los otros mosaicos hispanos, sí en el de Palermo. Un toro camina en la parte superior y pequeñas aves se posan en las ramas de los árboles situados detrás de Orfeo. También está presente un posible perro. La gran originalidad del mosaico de Camarzana reside en la decoración del ancho marco que rodea al cuadro central. En las esquinas se encuentra un caballo colocado delante de palmeras. Los dos de arriba entre dos, y sólo ante una el situado a la derecha. Cada caballo lleva su nombre escrito encima de él y todos tienen entre las patas las siglas del nombre de la yeguada de la que procedería el animal. Los nombres son los siguientes: en el lado derecho, de abajo hacia arriba, «GERMINATOR.MBH / FYNIX.MBH / VENATOR.QVI / AERASIMVS». Hispania en el Bajo Imperio tenía muy buenas yegudas de caballos⁴². Simmaco, el personaje más importante de Roma, pedía a los dueños de las yegudas que le enviaran caballos para celebrar en el circo, en el año 401, la prefectura en Roma de su hijo⁴³. Estos cuadrados con caballos afrontados a palmeras, con el nombre del caballo escrito encima y las siglas, son muy típicas del gusto de los musivarios africanos. Baste recordar los caballos de la citada villa de *Sorothus*, en varios mosaicos, dentro de círculos o sin ellos, con sus nombre⁴⁴, y serían una prueba clara del influjo africano de algunos mosaicos hispanos del Bajo Imperio, tesis defendida por nosotros⁴⁵ siguiendo a K.M.D. Dunbabin⁴⁶.

⁴² BLÁZQUEZ, 1990, pp. 11-46.

⁴³ BLÁZQUEZ (en prensa); BLÁZQUEZ, 2008, pp. 461-484.

⁴⁴ LAPORTE, 2006, pp. 1354-1361, figs. 14-15, 17, 19-20.

⁴⁵ BLÁZQUEZ, 1993, pp. 70-92.

⁴⁶ DUNBABIN, 1978, pp. 219-220.

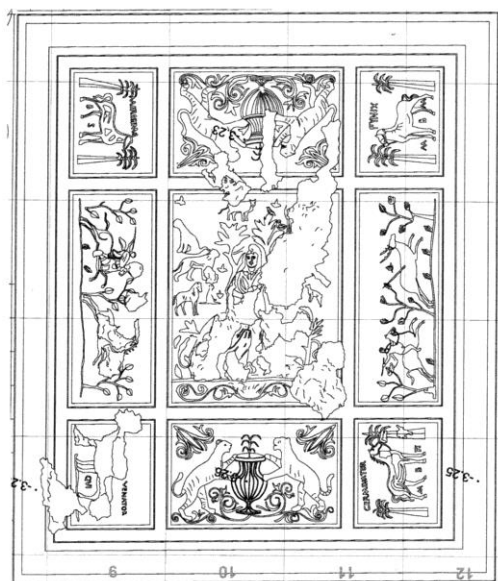


Fig. 12 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (procedente de la Villa romana de Tera. *In situ*). Dibujo de Fernando Requeras.

En los mosaicos hispanos del Bajo Imperio, varios ejemplares llevan los nombres y las letras abreviadas de las yegudas o de los propietarios⁴⁷. En *Augusta Emerita* se ha descubierto un mosaico decorado con una yeguada⁴⁸, fechado en el Bajo Imperio, semejante a la de *Sorothus* en *Hadrumetum*, de los años 190-200⁴⁹. Los anchos bordes entre los caballos de las esquinas van decorados con dos escenas de jinete al galope alanceando un ciervo entre arbustos. Las escenas de caza son frecuentes en los pavimentos hispanos⁵⁰. El centro de los lados menores está adornado con dos cráteras entre leopardos rampantes apoyados en las cráteras, composición que se repite en un mosaico dionisiaco de la Tarda Antigüedad de *Complutum*⁵¹, lo que sugiere la vinculación de Orfeo con Dionisos.

El mosaico de Écija (fig. 13) es de una importancia excepcional y de grandísima originalidad y novedad, al representar a Orfeo entre dos árboles y a Eurídice desnuda, sentada sobre una roca en el Hades. Un paralelo exacto se repite en la Casa de los Caballos de Cartago, fechado en 300-320.

⁴⁷ LÓPEZ MONTEAGUDO, 1991, pp. 969-1010; DARDEZ, 1996, *passim*.

⁴⁸ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006-2007, p. 168, láms. VI-VIII.

⁴⁹ ABED-BEN KHADER et al., 2003, fig. 148; LAPORTE, 2006, pp. 1354-1357, figs. 14-15.

⁵⁰ BLÁZQUEZ y LÓPEZ MONTEAGUDO, 1990, pp. 59-88, láms. I-VI.

⁵¹ FERNÁNDEZ GALIANO, 1984, pp. 168-171, láms. LXXXII, LXXXVI-LXXXVIII, XCI-XCII.



Fig. 13 – Mosaico de Orfeo. Siglo IV d.C. (procedente de Écija. Museo de Écija). Foto: Guadalupe López Monteagudo.

J.M. Álvarez ha señalado las características y peculiaridades de los pavimentos hispanos con el mito de Orfeo. Se documentan los tres tipos de la tipología. Los mosaicos hispanos pertenecen a la variante I/a; a la variante I/b corresponderían los de *Cæsaraugusta*, Santa Marta de los Barros, El Pesquero, probablemente La Alberca, Martín Gil, al igual que el de Arnal; del tipo III es el mosaico emeritense de la calle Travesía de Pedro María Plano, con paralelos en los mosaicos de Inglaterra.

La iconografía de Orfeo es típicamente frigia: se encuentra siempre sentado sobre una roca o taburete, está acompañado de árboles, como en el tipo III, en *Cæsaraugusta*, El Pesquero y Travesía de Pedro María Plano. El tipo de lira ofrece diferencias notables en los seis mosaicos en los que aparece.

Los animales que acompañan Orfeo son variados. Los más frecuentes son el león, el tigre, el jabalí, la pantera, el leopardo y el ciervo. El conejo, que es un animal típicamente hispano⁵², se representa en los mosaicos de Travesía de Pedro María Plano, El Pesquero y Arnal. La esfinge y el grifo son muy raros en este tipo de mosaicos. Las aves representadas suelen ser la perdiz, la cigüeña, la paloma, el águila, la abubilla, el pavo y la garza. Menos frecuentes son la urraca, el loro, la lechuza la codorniz y la avestruz. El pez aparece sólo aparece en el mosaico de Santa Marta. El oso, en el de *Cæsaraugusta*, y el elefante únicamente dos veces, Travesía de Pedro María Plano y El Pesquero. La tortuga sólo en El Pesquero. El zorro, dos veces, en Travesía de Pedro

⁵² ESTRABON, *Geographia*, III.2.6; 5.2.

María Plano y Arnal. La ardilla, en la Travesía de Pedro María Plano. El lobo, en el pavimento de la ermita de La Piedad y de Arnal.

Ningún mosaico hispano con el mito de Orfeo aplacando a las fieras presenta connotaciones cristianas, a pesar de que varios de ellos se han descubierto en *Augusta Emerita* o en sus proximidades. La capital de Lusitania, a comienzos del s. IV, tenía obispo, Liberio, que asistió al Concilio de Elvira, y una mártir, Eulalia, cantada por Prudencio en el himno 3 del *Peristefanon*, sacrificada durante la persecución de Diocleciano⁵³.

Mosaicos de Orfeo en Inglaterra

D.J. Smith⁵⁴ ha estudiado los mosaicos ingleses con el mito de Orfeo, que son los siguientes once: en Brading (Isle of Wight), News Loe (Somerset), Withington (Gloucestershire), The Burton Farm (Cirencester), Woodchester (Gloucestershire), Winterton (South Humberside), Horkstow (South Humberside), Littlecote Park (Wiltshire), Pit Meads (Wiltshire) y Whatley (Somerset).

Orfeo se encuentra dentro de un círculo al que rodean uno o dos círculos con una fila de animales. En Winterton, dentro de un octógono. En Horkston está rodeado de casetones con los animales en el interior. En Littlecote Park, jinetes a galope dentro de los casetones. Algunos de estos pavimentos están muy próximos al de Travesía de Pedro María Plano.

D.J. Smith fecha los mosaicos de los números 2 al 6, del tipo III/a-III/b, a comienzos del s. IV, y los atribuye a un taller centrado en Cirencester-*Corinium*. Esta escuela dio lugar al tipo circular británico del mosaico de Orfeo.

El tipo III/c aparentemente es un desarrollo de los tipos III/a y III/b, y a ellos pertenecen los pavimentos de Winterton y Horkstow, fechados en torno al 350. Deben atribuirse a otra escuela que podía trabajar en *Vicus* de Petuaria. El mosaico 9, fechado en torno al 360, es único y posiblemente es obra de otra escuela, aparentemente localizada en *Durnovaria*-Dorchester.

⁵³ BLÁZQUEZ, 2008, pp. 61-100.

⁵⁴ SMITH, 1983, pp. 315-328.

De los dos mosaicos atribuidos a Orfeo – los de Pit Meads y Whatley –, el primero pertenecería al tipo III/a, y el segundo, al tipo III/b; el primero se dataría a comienzos del s. IV., y el segundo en el período de 300-350 o 350-370, posiblemente más tarde.

Lo que es totalmente cierto es que esta iconografía del mito de Orfeo es incontestablemente original y propia de Inglaterra; el mosaico de la Travesía de Pedro María Plano es un *hapax* en los mosaicos hispanos de Orfeo y su prototipo se encuentra en los mencionados pavimentos ingleses.

Conclusión

Los mosaicos hispanos con el mito de Orfeo hay que vincularlos con los numerosos mosaicos hispanos con tema mitológico⁵⁵, algunos de gran calidad artística, como los de Azuara, con la boda de Tetis y Peleo; de Pedrosa de la Vega, con Aquiles en Scyros; de Baños de Valdearados, con tema dionisiaco, o de Torre de Palma, con diferentes mitos. El tema de Orfeo amansando a las fieras con su canto puede tratarse de una alegoría y recuerda que los órficos creían que el hombre podría liberar el alma del cuerpo a través de una vida ascética y mediante ritos de purificación y de iniciación. Los cristianos asimilaron Orfeo a Cristo y la naturaleza amansada al Paraíso.

Bibliografía

ABEL-BEN KHADER *et al.*, 2003 = Aïcha ABEL-BEN KAHDER *et al.* – *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque*, Ars Latina, Túnez.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1990 = José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ – «La iconografía de Orfeo en los mosaicos hispano-romanos». in *Alberto Balil in Memoriam*. Guadalajara: Museo Arqueológico, pp. 29-58.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 2010 – José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ. «Las representaciones de Orfeo y los animales en la musivaria hispana». in *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*. Ed. Luz NEIRA. Madrid: Ediciones J.C., pp. 63-75, 152-158.

BLÁZQUEZ, 1950 – José María BLÁZQUEZ. *Aportaciones al estudio de la España Romana en el Bajo Imperio*. Madrid: Ediciones Itsmo.

⁵⁵ BLÁZQUEZ, 1993, pp. 386-444.

BLÁZQUEZ, 1993 – José María BLÁZQUEZ. *Mosaicos romanos de España*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A..

BLÁZQUEZ, 2004 – José María BLÁZQUEZ. «Mosaicos de Mauritania Tingitana y de Hispania». in *L'Africa Romana* 16, 3, Roma, p. 1402.

BLÁZQUEZ, 2008 – José María BLÁZQUEZ. «Criadores de caballos en los mosaicos de Hispania y del Norte de África en el Bajo Imperio». in *L'Africa Romana*. 18.2, Roma, pp. 461-484.

BLÁZQUEZ, 2008 – José María BLÁZQUEZ. «La Iglesia hispana. Origen en Lusitania. La venida de Pablo». in A. GONZÁLEZ BLANCO y A. VELÁZQUEZ (eds.). *Los orígenes cristianos en Lusitania. Cuadernos Emeritenses*, 34, Mérida, pp. 61-100.

BLÁZQUEZ (en prensa) – José María BLÁZQUEZ. «Criadores de caballos en las cartas de Simaco». Sep. *Espacio, Tiempo y Forma. 2. Antigüedad*.

BLÁZQUEZ y LÓPEZ MONTEAGUDO, 2004 – José María BLÁZQUEZ y Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Iconografía de la vida cotidiana. Temas de caza». in *Alberto Balil in Memoriam*. Guadalajara: Museo Arqueológico de Guadalajara, pp. 59-89.

BLÁZQUEZ *et al.*, 2004 – José María BLÁZQUEZ *et al.* «Representaciones mitológicas, leyendas de héroes, retratos de escritores en los mosaicos de época imperial en Siria, Fenicia, Palestina, Arabia, Chipre, Grecia y Asia». in *Antigüedad y Cristianismo*. XXI, Murcia, pp. 277-371.

BRILLIANT, 1978 – Richard BRILLIANT. «Mythology». in Kurt WEITZMANN (ed.). *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seven Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. November 18. 1978 through February 12. 1978*. New York: Princeton University Press, pp. 13-162.

DARDEL, 1996 – María DARDEL. *De nominibus equorum circensium. Pars Occidentis*. Barcelona: Real Academia de Bones Letres.

DUNBABIN, 1978 – Katherine M.D. DUNBABIN. *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*. Oxford: Charendon Press.

FERNÁNDEZ GALIANO, 1984 – Dimas FERNÁNDEZ GALIANO. *Complutum. II. Mosaicos*. Guadalajara: Ministerio de Cultura.

FERNÁNDEZ GALIANO, 1987 – Dimas FERNÁNDEZ GALIANO. *Mosaicos romanos del Convento Cesaraugustano*. Zaragoza: Tipología Lineal.

FRAZER, 1978 – Margarete E. FRAZER. «Iconic Representations». in Kurt WEITZMANN (ed.). *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seven Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. November 19. 1977 through February 12. 1978*. New York: Princeton University Press, p. 513.

GUTHRIE, 1996 – W. K. C GUTHRIE. *Orpheus and the Greek Religion*. New York: Princeton University Press.

JESNICKS, 1997 – I. J. JESNICKS. *The Image of Orpheus in Roman Mosaics. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium in Late Antiquity*. Oxford.

LAPORTE, 2006 – Jean-Pierre LAPORTE. «Sousse: le *domus* de Sorothus et ses mosaïques». in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150, 2, s.l., pp. 1327-1389.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1981 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Inscripciones sobre caballos en mosaicos de Hispania y del Norte de África». in *L'Africa Romana*, IX, pp. 965-1012.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Sobre una particular iconografía del Triunfo de Baco en dos mosaicos romanos de la Bética». in *AAC*, 9, pp. 191-192.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Nuevos documentos del mosaico emeritense de Oropa». in *Anas*, 19-20, p. 168.

NARKISS, 1978 – Bezalet NARKISS. «The Jewish Realm». in Kurt WEITZMANN (ed.). *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seven Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. November 19. 1977 through February 12. 1978.* New York: Princeton University Press, pp. 520-521.

NELSON CARDER, 1978 – James NELSON CARDER. «Iconic Representations». in Kurt WEITZMANN (ed.). *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seven Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. November 19. 1977 though February 12. 1978.* New York: Princeton University Press, p. 370.

OVADIAH, 1987 – Asher OVADIAH. *Mosaics, Pavements in Israel.* Roma: L'Erma di Bretschneider.

OVADIAH, 2002 – Asher OVADIAH. *Art and Archaeology in Israel and Neighbouring Countries. Antiquity and Late Antiquity.* London: The Pinelar Press.

PANIAGUA, 1969 – E. R. PANIAGUA. «Vasos griegos y etruscos. Esculturas griegas. Espejo». in *Helmantica*, 23. Salamanca.

PANIAGUA, 1972 – E. R. PANIAGUA. «Gemas, Monedas y Terra Sigillata». in *Helmantica*, 23. Salamanca.

PANIAGUA, 1973 – E. R. PANIAGUA. «Escultura Helenística y Romana. Pintura Romana, Mosaicos, Miniaturas». in *Helmantica*, 24, Salamanca.

PESSOA, 2005 – Miguel PESSOA. *Arte sempre nova nos mosaicos romanos das Estações do Ano em Portugal. Renoveau artistique des mosaïques romaines représentant les Saisons au Portugal.* Espaço e Museu do Rabaçal. Penela: Câmara Municipal de Penela.

REGUERAS, 2009 – Fernando REGUERAS. *Camarzana: pasado y presente de una villa del Tera.* Salamanca: Imprentas Gráficas Varona S.A.

SMITH, 1983 – D. J. SMITH. «Orpheus Mosaics in Britain». in *Mosaïque. Recueil d'hommages a Henri Stern*. Paris: Editions Recherches sur les Civilisations, pp. 315-328.

ZWIRN, 1978 – Stephen R. ZWIRN. «». in Kurt WEITZMANN, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seven Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. November 19. 1977 through February 12. 1978*, Princeton University Press, New York.

WEITZMANN, 1977 – Kurt WEITZMANN. *Age of Spirituality. Late Antiquity and Early Christian Art. Third to Seven Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. November 18. 1978-through February 12. 1978*. New York: Princeton University Press.

Le paysage nilotique, «paradis perdu» des pygmées dans les mosaïques romaines d'Hispanie

Ismérie BOISSEL*

Résumé

Dans l'Hispanie romaine, cinq mosaïques figurent un paysage nilotique, c'est-à-dire un paysage des bords du Nil où vit un peuple d'hommes au physique et au comportement particuliers: les Pygmées. Dans un environnement naturel typiquement égyptien, ils se battent contre des grues, des crocodiles ou des hippopotames. Ce type de paysage n'est-il pas l'évocation d'un monde lointain, d'une sorte de «paradis perdu» où l'homme vivait en harmonie avec la nature?

Mots clés

Paysage nilotique; Paradis perdu; Pygmées; mosaïques; Hispanie.

Introduction

Au début de l'Empire, la propagande augustéenne annonce l'aurore d'un nouvel l'Âge d'or, le retour d'une période mythique, d'un «paradis perdu» où les hommes connaissaient le bonheur parfait. La paix retrouvée après le cycle des violences de la guerre civile, le rétablissement des antiques vertus républicaines, de l'ordre social et de la religion traditionnelle sont synonymes d'harmonie entre les dieux et les hommes, d'abondance et de prospérité. Dans le domaine iconographique, des liens s'établissent entre le paradis et les représentations d'environnements naturels: le désir de retrouver ce «paradis perdu» sera évoqué sous forme de jardins fantasmés et inaccessibles où les hommes vivent en parfaite harmonie dans une végétation luxuriante. Ce lien est d'autant plus prégnant que l'art du paysage s'attache moins à reproduire la réalité exacte de la nature que ce qui fait sa particularité, sa symbolique. P. Grimal a bien montré que les représentations paysagistes sont des *topia*, c'est-à-dire des éléments typiques des lieux⁵⁶. Or, à travers ces *topia*, les Romains aiment «imaginer» un paysage qui est loin d'être le simple reflet de la réalité. Dans le monde romain, la mosaïque de Palestrina

* Professeur Universitaire (PhD). Université de Reims Champagne-Ardenne (URC-A). France.

⁵⁶ GRIMAL, 1969, p. 93.

figure l'un des tous premiers paysages. Datée du II^{ème} siècle avant J.-C.⁵⁷, sa partie supérieure représente des montagnes et des rochers peuplés de chasseurs éthiopiens et d'animaux identifiés par un nom écrit en grec. Dans sa partie inférieure, le Nil a envahi la campagne: en attendant qu'il libère les terres, parmi une faune et une flore typiquement égyptiennes, les hommes naviguent, banquettent, chassent ou organisent des cérémonies et des festivités en l'honneur des dieux. Sur ce pavement, crocodiles, hippopotames, lotus et nelumbo nucifera créent une ambiance exotique qui devait plaire aux Romains. Peu à peu, à partir de l'époque tardo-républicaine, ces paysages vont se peupler d'êtres au physique et au comportement étranges: les Pygmées⁵⁸. L'apparition de ces hommes dans le paysage nilotique est à mettre en relation avec la volonté de mieux connaître le monde pour mieux le dominer et se l'approprier. Dans cette perspective, les Romains se sont davantage intéressés aux marges les plus lointaines de l'œkoumène et donc aux Pygmées⁵⁹. Mais ne faudrait-il pas envisager que ces paysages fabuleux peuplés de plantes et d'animaux exotiques et d'êtres étranges ne soient l'évocation d'une période lointaine, d'un «paradis perdu»? Nous tenterons de répondre à cette question à travers l'analyse de cinq mosaïques d'Espagne dont la bordure de la mosaïque de *Seleucus et Anthus* de Mérida (fin du II^{ème} siècle), le champ central de la mosaïque de la «Casa de la Exedra» d'Italica (fin II^{ème} - début III^{ème} siècle), la bordure de la mosaïque de Neptune d'Italica (entre le milieu du II^{ème} et la fin du III^{ème} siècle), les bordures de la mosaïque d'Orphée de Mérida (IV^{ème} siècle) et la mosaïque de Puente Genil (IV^{ème} siècle).⁶⁰ Avant de décrire plus en détail les motifs et les éléments de chacun de ces cinq pavements, il est nécessaire d'expliquer ce qu'est un paysage nilotique.

⁵⁷ Quatre grandes dates ont été attribuées à cette mosaïque : 1°) la fin du II^{ème} siècle avant J.-C., 2°) l'époque syllanienne, 3°) la période augustéenne, 4°) les II-III^{èmes} siècles après J.-C. La date de la fin du II^{ème} siècle avant J.-C. est à privilégier. Des éléments architecturaux du bâtiment qui abritait la mosaïque suggèrent que ce dernier ait été construit dans la deuxième moitié du II^{ème} siècle avant J.-C. (des terres cuites sont datées de 140-120 avant J.-C.). Plusieurs historiens et chercheurs se rangent à cette datation. Parmi eux, citons COARELLI, 1990, p. 238 ; MEYBOOM, 1995, p. 19 et VERSLUYS, 2002, p. 52.

⁵⁸ Les premières mosaïques nilotiques connues avec Pygmées sont celles de Priverno (voir VERSLUYS, 2002, n° 008, pp. 55-58) et des maisons de Ménandre (voir VERSLUYS, 2002, n° 037, pp. 108-109) et de *P. Paquius Proculus* (voir VERSLUYS, 2002, n° 034, pp. 99-101) à Pompéi. Elles datent des dernières décennies de la République, soit entre 60 et 30 avant J.-C. Ces trois mosaïques présentent de nombreux traits communs, aussi bien pour ce qui est de leur composition, de leur technique ou encore de leur iconographie.

⁵⁹ CORDIER, 2005, pp. 22-23 : «Avant l'époque augustéenne, Rome s'intéresse peu aux populations des marges du monde habité [...] Mais avec la stabilisation de la zone d'influence romaine sous Auguste et avec «l'inventaire du monde» qui accompagne la constitution imaginaire et idéologique d'un ensemble méditerranéen intégré [...] les franges anomiques du monde méditerranéen recommencent à susciter l'intérêt des géographes, des historiens et des poètes».

⁶⁰ BOISSEL, 2007, Vol. I, pp. 58-64.

Le paysage nilotique est l'un des rares thèmes figuratifs de l'art romain à avoir connu une large diffusion non seulement chronologique, mais aussi géographique puisqu'il s'est répandu d'un bout à l'autre de la Méditerranée. Connu et représenté dès le II^{ème} siècle avant J.-C. avec la mosaïque de Palestrina, il perdure en mosaïque jusqu'au VI^{ème} siècle après J.-C., voire même jusqu'au VIII^{ème} siècle de notre ère si l'on prend en compte la large bordure du pavement qui décorait la nef centrale de l'église St. Stéphane à Umm el-Rasas, l'antique *Kastron Mefaa*, en Jordanie actuelle.⁶¹ Mais c'est bien dans la partie occidentale de l'espace méditerranéen, entre la fin de la République et les III^{ème}-IV^{ème} siècles après J.-C., qu'il est le plus fréquent. Le goût des Romains pour le paysage nilotique ne s'est pas seulement exprimé en mosaïque: un grand nombre de peintures murales, reliefs et terres cuites témoignent de son succès.⁶² Pourtant, bien qu'ils fassent l'objet de nombreuses représentations figurées, aucun texte antique, même ceux dont le sujet est d'évoquer les thèmes paysagers de la peinture⁶³, ne parle de paysage nilotique en tant que tel. Même sans avoir recours à la tradition littéraire, il est évident que les paysages nilotiques représentent un paysage du Nil rendu vivant par le peuple qui habite ses rives ainsi que par la faune et la flore qui le bordent. Apparaissant de façon récurrente et quasi systématique dans la plupart des pavements, il faut considérer les Pygmées, les crocodiles, les hippopotames et les nénobos nucifera comme les éléments emblématiques et pratiquement obligatoires du paysage nilotique. Souvent, les Pygmées sont représentés dans des combats contre des oiseaux, les grues. L'origine de la géranomachie tient à une légende qui raconte la transformation d'une femme en grue. Les quatre versions connues de ce mythe montrent que l'origine de la guerre entre les Pygmées et les grues tient à l'orgueil d'une femme, qui, pour avoir méprisé les dieux, a été transformée en grue, oiseau détesté et chassé par ce peuple de petits hommes⁶⁴. L'imaginaire romain a souvent transformé ce combat en lutte contre des animaux bien plus emblématiques de l'Égypte, à savoir contre les crocodiles et les hippopotames. Mais d'autres motifs appartenant à la faune, à la flore et à l'architecture égyptiennes viennent parfois compléter ces scènes: poissons, crustacés, batraciens, palmiers, huttes, bâtiments flanqués de tours et temples se rencontrent sur un certain nombre de pavements. En somme, le paysage nilotique peut être défini comme un

⁶¹ BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 111.

⁶² *Ibidem*, p. 112.

⁶³ VITRUVÉ, *De l'Architecture*, VII, 5, 2.

⁶⁴ OVIDE, *Métamorphoses*, VI, 90-92; ELIEN, *La personnalité des animaux*, XV, 29; Antoninus LIBERALIS, *Les Métamorphoses*, XVI, 1-3; ATHENÉE de Naucratis, *Deipnosophistes*, IX, 49 (393 e-f). BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 225-228.

assemblage d'éléments spécifiques à l'Égypte même si quelques uns sont moins caractéristiques tels les canards, les poissons ou les crustacés. Toutefois, ce sont peut-être les indicateurs les plus emblématiques de l'eau puisque bien qu'elle ne doit pas toujours vraiment représentée, c'est elle, et en particulier l'eau du Nil, qu'il soit en crue ou pas, qui constitue l'élément essentiel de ces paysages.⁶⁵ Ces scènes et ces motifs se rencontrent-ils sur les cinq mosaïques qui illustrent, à ce jour, en Espagne, un paysage nilotique avec Pygmées?

Les mosaïques d'Hispanie

Les deux paysages nilotiques les plus emblématiques sont deux pavements des II^{ème}-III^{ème} siècles après J.-C. découverts dans les plus belles demeures d'Itálica: l'un décorait ce qui a été identifié aux latrines⁶⁶ de la «Casa de la Exedra», tandis que l'autre se trouvait dans les petits thermes privés de la maison de Neptune. Leurs parallèles stylistiques et iconographiques laissent supposer l'existence d'un même atelier dans cette cité qui aurait utilisé les mêmes modèles pour réaliser les deux pavements. L'installation d'ateliers de mosaïstes dans ces cités provinciales ne peut s'expliquer que par la présence de riches commanditaires désireux de décorer luxueusement leur maison et de suivre le mode de vie romain.

A la «Casa de la Exedra»⁶⁷ (Fig. 1), le paysage nilotique couvre le champ central du pavement. Il figure quatre Pygmées au milieu d'un paysage aquatique où se mêlent nénobos et poissons d'eau de mer et d'eau douce. L'un d'entre eux, représenté en haut de la mosaïque avec un chapeau nénobos dont on voit encore la tige, est un Pygmée barbu macrophallique. Représenté avec ses armes, un bouclier-amphore enfoncé dans son bras gauche et une longue lance tenue dans sa main droite baissée, en position d'attaque avec la jambe gauche pliée, il s'apprête à piquer un échassier représenté un peu plus haut que lui. La patte droite levée dans la direction du Pygmée, l'oiseau, qui semble dominer, a les ailes déployées, le bec ouvert, l'œil rond et une huppe sur la tête. Sur l'autre moitié du pavement, mais dans des proportions moindres, un de ses congénères se fait piquer le postérieur par un oiseau. Allongé à plat ventre par terre, les

⁶⁵ BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 138.

⁶⁶ GARCIA Y BELLIDO, 1960, p. 99; BALIL, 1969, p. 98 et VERSLUYS, 2002, p. 206 ont reconnu dans cette pièce des latrines. Mais selon BLANCO FREIJEIRO et LUZON NOGUE, 1974, p. 45, il est probable qu'elle ne corresponde pas à une telle fonction sanitaire.

⁶⁷ Dimensions: 2,15 x 1,60 m; couleur: noir et blanc; *in situ*. Voir BALIL, 1969, pp. 91-119; BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 240.

deux mains tendues devant lui et les doigts écartés, il ne peut rien faire pour se débarrasser de cet animal bien plus grand que lui et très concentré sur ce qu'il fait: les deux pattes posées sur le dos du malheureux, il se penche vers lui et le pique de son bec acéré. À l'instar de l'autre oiseau, son œil est rond et il a une aigrette au sommet de la tête. Non loin de lui, un de ses camarades, à cheval sur un héron aux longues pattes, harponne un dauphin à l'aide d'une longue lance à l'extrémité fourchue. Plus à droite, un Pygmée pêcheur, nu, la jambe gauche croisée devant la droite, tient dans sa main gauche un petit panier et dans la droite une canne à pêche au bout de laquelle un poisson agité a mordu. L'originalité de cette mosaïque tient en l'association de l'élément nilotique traditionnel avec une faune marine (dauphin, crevettes, calamar, gambas) totalement étrangère aux poncifs de ce thème. Un des échassiers de la mosaïque tient même un crustacé dans son bec. Ces animaux marins montrent que certains mosaïstes et commanditaires étaient peu avertis de la faune fluviale nilotique ou ne s'en préoccupaient guère. L'essentiel pour eux était que cette faune marine comestible qu'ils connaissaient bien représente l'élément aquatique et nilotique. Le dauphin, les crevettes, le calamar et les gambas de la mosaïque ne sont d'ailleurs que les copies de ceux qui figurent sur une scène voisine, celle de la mosaïque de Neptune. Le Pygmée pêcheur fait certainement référence à la réputation du Nil pour la variété et la multitude de ses espèces de poissons. Dans son tableau sur les *Ægyptiaca*, où il évoque tout ce qui est propre à l'Égypte, Strabon énumère une liste de quatorze poissons du Nil⁶⁸.



Fig. 1 – Mosaïque de la «Casa de la Exedra». Itálica. Foto : Guadalupe López Monteagudo.

Sur l'autre mosaïque d'Itálica, celle située dans les petits thermes privés de la maison de Neptune (Fig. 2), ce n'est pas sur le champ central, consacré au dieu de la mer entouré

⁶⁸ STRABON, *Géographie*, XVII, II, 4.

d'animaux marins fantastiques et réels, mais en bordure⁶⁹ que l'on trouve un paysage nilotique peuplé de Pygmées. Qu'ils soient jeunes ou âgés, bien représentés ou grotesques, ils sont représentés dans de multiples activités: ils dansent, chassent des crocodiles ou des oiseaux et pêchent. Sur la bordure ouest, un Pygmée, coiffé d'une moitié d'amphore et ayant l'autre moitié enfoncée dans son avant-bras, a capturé un oiseau qu'il emmène en le tirant par le bec. A côté de lui, un crocodile aux dents pointues a avalé jusqu'à mi-corps un de ses camarades dont seules les jambes, les fesses et le sexe relevé dépassent de la bouche du saurien. Il sera peut-être sauvé par le Pygmée, qui, sur le dos de l'animal, tente de lui venir en aide avec un long bâton se terminant par un crochet. A côté de cette terrible situation, un autre Pygmée debout sur une feuille de nénoubo, bande un arc dans la direction d'un échassier représenté sur le postérieur d'un de ses compagnons tombé à plat ventre par terre. L'oiseau à la huppe bien visible est énorme et terrifiant: son œil est rond, les plumes de ses ailes et de sa queue sont bien matérialisées par des tesselles blanches, et surtout, son bec est plus long que la normale tandis que ses deux pattes crochues sont bien agrippées sur le postérieur du Pygmée. Comme pour la mosaïque précédente, le comique et le ridicule sont flagrants: l'oiseau est très concentré sur ce qu'il fait et pique avec son long bec le fessier du Pygmée tenu à terre. Sur la frise sud, ce n'est pas un, mais deux combats qui ont été représentés. Sur le premier, un vieux Pygmée barbu s'affronte à un oiseau aussi grand que lui. Pour repousser les assauts de l'animal, le petit homme utilise une longue lance ainsi qu'un bouclier-amphore enfoncé jusqu'à son coude gauche. Mais loin d'être effrayé, l'oiseau manifeste toute son envergure en déployant ses ailes et en levant sa patte droite dans la direction de son ennemi. Là encore, chaque plume de ses ailes a été très bien représentée par des lignes de tesselles blanches qui rendent très vivante l'image du volatile en pleine action. Le second combat est différent du précédent puisque là, le Pygmée et l'oiseau ne se font pas face: le dos tourné au volatile, le petit homme s'apprête au contraire à jeter sa lance contre un crocodile sur lequel est monté un de ses camarades. Il ne voit pas que, debout sur une feuille de nénoubo, un échassier, penché délicatement vers son postérieur, a l'intention de lui piquer les fesses. Comme tous les autres oiseaux déjà décrits, il a un long bec, une aigrette sur la tête et des ailes bien dessinées. Sur le côté est de la bordure, ce n'est pas face à un, mais à deux oiseaux

⁶⁹ Dimensions: 8,70 x 7,30 m (largeur de la bordure nilotique: 0,3 à 0,4 m); couleur: noire et blanche pour la bordure nilotique; *in situ*. Voir BLANCO FREIJEIRO et LUZON NOGUE, 1974 ; BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 240-241.

à long bec et à aigrette, qu'un dernier Pygmée doit combattre. Le petit homme, debout sur une feuille de nénoubo avec pour seule arme un énorme trident, tente de l'enfoncer dans le corps du volatile situé en contrebas de la plante. Mais il en est empêché par le deuxième oiseau, qui, représenté à sa hauteur, lui enfonce son long bec dans son œil gauche. A droite de ce motif, un Pygmée debout sur un nénoubo tenant deux baguettes entrecroisées dans chaque main tente certainement de distraire un crocodile menaçant un de ses congénères monté le long du tronc d'un palmier-dattier. Il tourne la tête vers le saurien pour voir si le gaz qu'il projette contre lui aura assez d'effet pour le repousser. Dans la négative, un de ses camarades représenté à gauche de l'arbre debout sur un nénoubo, accourt avec une double hache pour lui venir en aide. A droite de cette scène, deux autres Pygmées sont représentés debout sur un nénoubo avec deux bâtons croisés dans les mains. A côté, deux Pygmées, armés de longues lances terminées par une petite fourche, sont montés sur deux hérons. Tout en attaquant un crocodile, celui de droite s'équilibre sur sa monture en se tenant à son aigrette tandis que l'autre, comme sur la mosaïque précédente, semble s'accrocher à son cou. Sur la bordure nord, deux de leurs camarades font face à un énorme hippopotame: en dépit d'une lacune qui les a en partie détruits, celui de gauche tient deux bâtons entrecroisés dans sa main droite. A proximité, entre un bâtiment circulaire à toit conique et un énorme nénoubo, un Pygmée pêcheur dont le «chapeau melon» n'est autre qu'une feuille de nénoubo retournée à larges bords, tient dans sa main droite une canne à pêche au bout de laquelle un poisson⁷⁰ a mordu tandis qu'un petit panier est accroché autour de son bras gauche. Le mouvement vers l'avant de son corps, ainsi que, comme sur le pavement précédent, sa jambe gauche passée devant la droite, laissent entendre qu'il a du mal à capturer le poisson qui se débat dans l'eau pour se détacher de l'hameçon. Quant au bâtiment circulaire, sa forme particulière et sa place insolite au milieu des Pygmées ont souvent conduit les chercheurs à l'identifier à une cabane circulaire avec un toit de paille⁷¹ ou un mapalia⁷². Son identification avec un nilomètre a été proposée pour la première fois par Miguel John Versluys⁷³. Cet édifice fait de briques et décoré de motifs géométriques qui pourraient indiquer les marques repères que les eaux doivent atteindre, s'apparente en effet davantage à un nilomètre qu'à un mapalia, cette habitation faite de matériaux

⁷⁰ BLANCO FREIJEIRO et LUZON NOGUE, 1974, p. 42 l'ont identifié à une lamproie.

⁷¹ DURAN Penedo, 1993, p. 44.

⁷² BLANCO FREIJEIRO et LUZÓN NOGUÉ, 1974, p. 42.

⁷³ VERSLUYS, 2002, n° 104 p. 204.

légers tressés entre eux que les auteurs latins attribuent aux populations nomades et berbères de l'Afrique du Nord⁷⁴.



Fig. 2 – Mosaïque de la maison de Neptune. Itálica. Foto: Guadalupe López Monteagudo.

A Puente Genil, une troisième mosaïque a la particularité d'associer dans quatre absides⁷⁵ disposées autour d'un panneau central représentant le dieu Nil, l'image d'une *familia* de Pygmées à du texte formulé sous la forme d'un dialogue théâtral (Figs. 3 et 4). Mais à l'opposé des mosaïques déjà décrites, les Pygmées n'évoluent pas directement dans un paysage nilotique: il y a bien deux palmiers qui encadrent une scène sur l'abside n° 2, mais le crocodile, l'hippopotame et les ibis sont aux côtés du dieu Nil sur le panneau central et non dans les absides. Datée du IV^{ème} siècle après J.-C., elle pavait le *triclinium* d'une grande maison luxueuse dont le plan et les pièces disposées en absides sont typiques des *Villae* de l'époque tardive en Espagne romaine⁷⁶. Une première abside, la mieux conservée de toutes, illustre la lutte d'une famille de trois Pygmées, deux hommes et une femme, contre une grue. À gauche, un Pygmée nu, au corps trapu et difforme, barbu et à la chevelure abondante, est tombé à terre. À moitié allongé sur le dos et appuyé sur sa main droite, il subit les attaques d'une grue aux ailes déployées. L'animal a neutralisé son adversaire en enroulant sa longue patte autour de sa jambe et de son genou gauches et en lui pinçant le poignet dans son bec. Une inscription, à gauche du Pygmée, permet de l'identifier : «SV(m)/ CERBIO(s)» (je suis

⁷⁴ LE CŒUR, 1937, p. 29-45.

⁷⁵ Seules deux des quatre absides sont bien conservées.

⁷⁶ Dimensions: 3x3 m (carré central); 3 x 1,5 m (absides); couleur: polychrome (blanc crème, noir, jaune, rose saumon, gris clair, marron grenat); Musée Archéologique Provincial de Cordoue. Voir DAVIAULT *et al.* 1987 ; BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 229-233, 241.

Cervius). Au-dessus de la scène, une autre légende nous renseigne sur ses relations avec les autres Pygmées, mais aussi sur l'issue fatale qui l'attend: «E⁷⁷ FILI GERIO/ VALE» (Ah ! Géryion, mon fils, adieu). Elle permet d'identifier aisément le Pygmée au centre de l'image, celui qui court vers eux: il s'agit du fils de Cervius, Géryion, qui vient au secours de son père. Représenté nu, il tente de faire fuir la grue en l'attaquant avec un long bâton tenu dans sa main droite. Au-dessus de sa tête, une troisième inscription rend compte du conseil qu'il donne à son père: «SUBDVC⁷⁸/ TE PATER» (tire-toi de dessous, père). À droite, une grande femme aux longs cheveux mal peignés et à forte poitrine n'est pas représentée à son avantage: son postérieur est rebondi, son nez démesuré et son visage ingrat. Vue de profil, elle est vêtue d'un gilet à manches courtes qui lui arrive à la taille et d'une longue jupe plissée qui laisse voir la pointe de ses pieds. La disposition de ses bras montre qu'elle court dans la direction de Cervius. En bas à sa droite, une légende permet de l'identifier: il s'agit de «VXOR/ MASTA/LE» (l'épouse Mastalé). Au-dessus de sa tête, une dernière inscription indique: «AI (= EI) MISE/RA» (Hélas, malheureuse) «DECOLLATA / SO (m)» (= sum) (je suis décapitée). Bien que cette mosaïque remarquable montre pour la première fois une famille de Pygmées, Cervius, sa femme Mastalé et leur fils Géryion n'ont rien à voir avec Oenoé, Nicodamas et Mopsos, les protagonistes d'une fable d'Antonius Liberalis qui explique l'origine du combat des Pygmées contre les grues⁷⁹. Ils ont cependant des liens familiaux identiques et, dans les deux cas, il est intéressant de constater que l'épouse se distingue par son physique: son anatomie et sa taille, bien plus haute que celle de ses congénères, indique qu'elle appartient à une race distincte des autres Pygmées du pavement⁸⁰. Son type iconographique caricatural aurait pour origine un personnage du théâtre romain, une matrone de la tragédie ou une épouse de comédie⁸¹. Sur une autre abside du pavement, trois Pygmées tentent de transporter une grue morte allongée sur le dos avec les deux pattes inertes. À sa gauche, l'un d'entre eux, bossu et macrophallique, tire avec ses deux mains une corde passée sur son épaule gauche et dont une extrémité est attachée par un nœud au cou de l'oiseau. Le mouvement de son corps vers l'avant ainsi que ses genoux fléchis laissent entendre qu'il peine à traîner son fardeau. Au-dessus de sa tête, une

⁷⁷ La restitution de ce mot fait l'objet de discussion. A. Daviault dans DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 56 propose (h)E(m) alors que J. Gómez Pallarès, dans GOMEZ PALLARES, 1997, p. 83 propose E(i).

⁷⁸ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 56 propose l'impératif *subduc*, alors que J. Gómez Pallarès préfère *subduc(o)*, la première personne du présent, proposition qu'il a faite lors du colloque «L'écriture dans la maison privée», organisé à Paris par M. Corbier, le vendredi 12 Mars 2004.

⁷⁹ Antoninus LIBERALIS, *Les Métamorphoses*, XVI, 1-3.

⁸⁰ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 27; DAVIAULT, 1990, p. 375-380; LANCHÀ, 1997, p. 207.

⁸¹ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 47; LANCHÀ, 1997, p. 209.

inscription indique qu'il demande de l'aide: « ET TV ERE SVMA (= SVME) » (toi aussi, maître, saisis-là!)⁸². Au centre, un deuxième Pygmée au corps déformé regarde attentivement la grue. Il tient deux bâtons dans ses mains, l'un dans la droite levée, le second dans la gauche baissée. Au-dessus de sa tête, une autre inscription exprime son exaspération envers l'animal: « (h)E(m) IMPOR/TVNA »⁸³ (Ah, importune!). À droite de la grue sur l'image, le troisième compère tente de la soulever ou de la faire bouger à l'aide d'un long bâton. Comme son camarade, son corps déformé penché en avant et ses deux genoux fléchis montrent l'importance de son effort. Une troisième inscription placée au-dessus de lui laisse entendre qu'il a peur de casser son bâton: « TIMIO (= TIMEO) NE VECTI(m) /FRANGA(m) »⁸⁴ (j'ai peur de casser mon levier). À la différence de la première abside, les personnages de celle-ci ne sont pas nommés. Pour André Daviault, Janine Lancha, Luis Alberto López Palomo et Juan Gómez Pallarès, ces trois personnages représenteraient un maître et ses deux esclaves. Le premier esclave serait celui qui tire la grue morte avec une corde, le second celui qui tente de la soulever ou de la faire bouger avec un bâton tandis que leur maître serait celui, qui, inactif au centre, exprime son exaspération envers l'animal⁸⁵. Si l'inscription placée au-dessus du Pygmée que nous avons décrit en premier laisse effectivement entendre qu'il s'agit d'un esclave puisqu'il demande à son maître de l'aider, nous ne pouvons cependant affirmer avec certitude qu'il s'adresse au Pygmée central. De plus, rien dans l'image ni dans les inscriptions ne permet de croire que le troisième Pygmée est un esclave. Juan Gómez Pallarès a également proposé d'interpréter l'action du Pygmée central comme quelqu'un qui frappe avec un bâton le corps de la grue et qui l'invective car ayant tenté à plusieurs reprises de la soulever ou de la faire bouger, il y aurait cassé sa baguette⁸⁶. Dans ce cas, les deux bâtons qu'il tient dans ses mains seraient les deux morceaux d'une seule et même baguette qu'il vient de briser. Dans cette perspective, nous comprenons mieux l'expression du troisième Pygmée lorsqu'il exprime lui aussi sa peur de voir son levier se casser. Une des grandes difficultés d'interprétation de cette mosaïque, qui est encore sujette à débat, est de savoir si les protagonistes de la première

⁸² DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 65; CABALLER GONZALEZ, 2001, p. 120, propose une autre lecture : « ET TVERE SUMMAM ».

⁸³ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 66 alors que Gómez Pallarès, 1997, p. 83 et 85 propose de restituer E(i) au lieu de (h)E(m).

⁸⁴ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. p. 66 alors que GOMEZ PALLARES, 1997, p. 83 propose de restituer : « TIMIO NE VECTE(m)/FRANGA(m) » au lieu de « TIMIO NE VECTI(m)/FRANGA(m) ». Il est suivi de CABALLER GONZALEZ, 2001, p. 112.

⁸⁵ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 65; GOMEZ PALLARES, 1997, pp. 84-85 et 87.

⁸⁶ GOMEZ PALLARES, 1997, p. 84.

abside sont les mêmes que ceux de la seconde et si la grue qui attaquait Cervius est celle qui se trouve morte dans l'autre. André Daviault, Janine Lancha et Luis Alberto López Palomo⁸⁷ pensent que les quatre épisodes du pavement se suivaient; Janine Lancha allant même jusqu'à voir une certaine ressemblance entre Cervius et le Pygmée central de l'abside décrite en second; Au contraire, Juan Gómez Pallarès⁸⁸ suppose, nous semble-t-il avec raison, que chaque scène est indépendante et que toutes figurent une histoire et des personnages distincts. Toutefois, nous sommes d'accord avec André Daviault, Janine Lancha et Luis Alberto López Palomo pour dire que le comique de cette situation réside dans le fait que, malgré leur victoire sur la grue, les Pygmées, trop petits et trop faibles, restent impuissants à la tirer. Il faut donc probablement prendre cette image au second degré et comprendre que les Pygmées sont comme vaincus par une grue morte⁸⁹. Surtout connue pour ses scènes de géranomachies associées à des légendes de caractère théâtral, les chercheurs se sont peu intéressés à l'image de son tableau central alors qu'il est très rare que des Pygmées soient représentés à proximité d'une personnification du dieu Nil. Cette association présente pourtant l'avantage de bien mettre en évidence le lieu même où se déroulaient ces combats, l'Égypte ou du moins les rives du Nil dans un paysage nilotique. Affecté par une lacune importante située en bas du tableau, le Nil est représenté à demi allongé vers la droite avec le coude droit appuyé sur une urne de laquelle coule de l'eau. De sa main gauche tendue, il désigne un hippopotame représenté à mi-corps devant lui avec la gueule ouverte. C'est un homme âgé aux cheveux mi-longs et à la barbe bien fournie. Il est vêtu d'un himation drapé autour de ses jambes et de son bras gauche qui laisse voir la musculature de son torse nu. Au-dessus de lui, mais toujours dans le tableau central, un crocodile et deux oiseaux (des ibis?)⁹⁰ complètent la scène. Le crocodile, vu de profil vers la gauche, a la gueule ouverte. Ses pattes sont pourvues de griffes particulièrement bien apparentes. Au-dessus de lui, deux oiseaux aux longues pattes ont été représentés: l'un picore quelque chose sur le sol, tandis que l'autre se dirige, la tête en avant, vers la gauche.

⁸⁷ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. p. 18, 28, 31.

⁸⁸ GOMEZ PALLARES, 1997, p. 87.

⁸⁹ DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 67.

⁹⁰ J. Lancha suppose que ce sont des ibis (DAVIAULT *et al.*, 1987, p. 23).



Figs. 3 et 4 – Mosaïque de Puente Genil. Córdoba. Foto: Guadalupe López Monteagudo.

Sur la bordure de la mosaïque de *Seleucus et Anthus* de Mérida⁹¹ (Figs. 5 et 6), ce n'est pas avec le Nil mais avec Isis, ce qui est unique et exceptionnel, que les Pygmées sont associés. La déesse est représentée au centre d'une frise parmi des Pygmées dont un est avalé par un crocodile tandis que deux autres hâlent un navire à l'aide de cordes. Entre le moment de sa découverte, en 1834, et sa dépose, la mosaïque a perdu quelques-uns de ces motifs dont celui de la déesse: seules ses jambes et sa main tenant un sistre pourvu de cinq tringles transversales sont d'origine. Une grande opération de restauration a restitué son image et l'a représentée assise, vêtue d'un long chiton, le buste de face et les jambes étendues de profil. Son identification n'a pas posé de réelles difficultés puisque le sistre, cet objet sonore au son aigrelet, associé en Égypte à la crue, est l'un des attributs privilégiés d'Isis⁹². Pour ce qui est de l'activité et de l'apparence des Pygmées, la mosaïque offre une grande diversité d'images. Ces derniers sont de petite taille, nus ou vêtus d'un pagne et ont, pour la plupart d'entre eux, un grand nez pointu. Ceux qui ne portent pas de chapeau (*pileus*) sont complètement chauves ou ont une

⁹¹ Dimensions: 11, 20 x 6, 30 m (ensemble de la mosaïque); 0, 43 m (de large pour la bordure); couleur: noire et blanche (sauf le côté de la bordure avec Pégase qui est polychrome); Musée National d'Art Romain de Mérida (provenant d'une *domus* au n° 47 de la Rue Sagasta, *æcus* ou *triclinium*). Voir BLANCO FREIJEIRO, 1978, n° 9, pp. 30-32; BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 63-64, 241-242, 258, 264, 269, 280, 295, 308, 391-392.

⁹² Bien qu'ayant appartenu à l'origine à la déesse Hathor, Isis s'en empara lorsqu'elle a été confondue avec cette déesse. Il est alors devenu l'un de ses emblèmes les plus courants, ce que montre Apulée lorsqu'il décrit comment la déesse est apparue à Lucius (APULEE, *Métamorphoses*, XI, IV, 2).

mèche de cheveux derrière la tête. Quant aux activités des Pygmées, elles sont de deux types: soit ils combattent des oiseaux et des crocodiles, soit ils naviguent sur des embarcations. Quatre navires différents ont été représentés sur trois des côtés de sa bordure. Deux sont des voiliers munis d'une grande voile à carreaux maintenue déployée par des Pygmées, un autre est une simple barque montée par deux Pygmées tandis que le quatrième, représenté au centre de la bordure la plus courte et à droite d'Isis, est équipé d'un mât central terminé par une petite croix ainsi que d'un *uelum* maintenu par deux poteaux parallèles et par des cordages. Ce bateau chargé d'amphores est hâlé par deux Pygmées qui tirent le bateau à l'aide d'une corde attachée à sa coque et qu'ils ramènent sur leurs épaules pour se donner plus de force. Quant à leurs combats contre les animaux, ils sont parfois cruels: deux Pygmées se font happer par un crocodile. Le premier, dont on ne distingue plus que les jambes et le derrière, est représenté à côté d'Isis; il semble perdu. Quant au second, figuré de l'autre côté de la déesse, c'est par les jambes que le saurien l'a avalé. Armé d'un bouclier-amphore et d'une lance et aidé d'un camarade qui tire la queue de l'animal, lui aussi ne peut rien face à la férocité de l'animal. Les combats contre les oiseaux ne sont pas moins dangereux: un Pygmée armé d'une longue lance avec pointe menace un oiseau perché sur un minuscule palmier-dattier dépourvu de palmes mais doté de deux régimes de dattes. Sur un des côtés long de la frise, un oiseau pique de son bec le sexe d'un Pygmée.



Figs. 5 et 6 – Détails de la mosaïque de *Seleucus et Anthus*. Museo Nacional de Mérida. Foto: Guadalupe López Monteagudo.

Dans une autre *domus*⁹³ de Mérida, une dernière mosaïque figure, sur deux de ses bordures⁹⁴, des scènes de combats entre Pygmées et oiseaux. Son champ comporte

⁹³ Rue Travesía de Pedro María Plano.

plusieurs panneaux de formes différentes qui représentent des scènes de vendanges, de chasse, un thiase bachique, des panneaux géométriques et Orphée charmant les animaux. À ces panneaux s'ajoutent les deux frises nilotiques ainsi qu'une autre qui représente plusieurs scènes de lutte. Sur la frise nilotique la plus longue, celle qui borde la partie droite du pavement, divers épisodes de géranomachie ont été représentés. Pour deux Pygmées, les combats semblent terminés puisqu'ils tirent chacun une grue attachée à une corde: celui à l'extrémité gauche tient dans sa main une corde attachée au cou d'une grue qui avance tranquillement derrière lui. À son opposé, l'autre Pygmée a lui aussi capturé une grue: il la tient prisonnière par une longue corde attachée par un nœud au cou de l'animal. Alors qu'ils ramènent deux oiseaux vaincus, un de leur camarade, à moitié perdu par une lacune, n'a pas cette chance: représenté en pleine action, à proximité d'un nénombo, il lutte à main libre contre l'oiseau aux ailes déployées. Le bec à moitié ouvert, ce dernier avance sa patte droite vers son adversaire comme s'il voulait l'attaquer. Sous la bordure aux pugilistes, une seconde frise nilotique figure une autre scène de combat. Un Pygmée, lui aussi à moitié perdu par une lacune, fait face à un échassier au bec ouvert. Le petit homme tient devant lui un objet difficile à déterminer, probablement un bouclier. Un de ses camarades, dont la tête a été perdue, tire sur son épaule gauche une corde au bout de laquelle est attachée une grue morte qu'il traîne. Son état ne fait pas de doute, puisque, contrairement aux autres grues restées vivantes de l'autre frise, elle n'a pas l'œil ouvert et ne tient pas debout sur ses pattes.

Nous l'avons vu, les paysages nilotiques des mosaïques d'Hispanie, comme celles du monde romain en général, se composent d'éléments caractéristiques de l'Égypte. Ceci s'explique en partie par la conception du monde et les connaissances géographiques de l'époque antique: les Romains connaissent peu le Nil au-delà de la première cataracte et, dans la tradition littéraire, ce fleuve est devenu emblématique de l'Égypte, voire parfois même synonyme ou éponyme. Pour les Anciens, le Nil symbolise l'Égypte car le pays devait tout au fleuve nourricier et à ses débordements annuels⁹⁵. Depuis Eschyle, les auteurs anciens considèrent que l'Égypte se limitait aux terres atteintes par l'inondation. C'est d'ailleurs cette vision restrictive du pays qui a conduit Miguel John Versluys à

⁹⁴ Dimensions: 7,25 x 0,67 (bordure D); 7,25 x 0,37 m (bordure F); couleur: noire et blanche (certains motifs nilotiques sont polychromes); IV^{ème} siècle après J.-C.; Musée National d'Art Romain de Mérida. Voir AIVAREZ MARTINEZ, 1990, n° 3, pp. 37-49; BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 64.

⁹⁵ SENEQUE, *Questions Naturelles*, IVA, II, 10.

considérer le paysage nilotique comme une image du Nil en crue, de ses rives, avec sa faune, sa flore, ses bâtiments et les activités de sa population⁹⁶. Les Anciens ont été attirés par la beauté et l'étrangeté du paysage égyptien pendant la période de l'inondation annuelle, celle où la terre devient mer, les villes des îles et les paysans de joyeux oisifs. Selon Danielle Bonneau, c'est même à l'époque romaine que cette fascination connut son apogée⁹⁷. L'intérêt qu'ont eu les Romains de s'entourer de telles scènes s'explique certainement par la volonté de pouvoir bénéficier des bienfaits de cette eau qui a la réputation d'apporter fertilité et abondance à l'Égypte. Ces paysages auraient donc une valeur symbolique, celle d'apporter fécondité et richesse aux propriétaires des demeures qu'ils décoraient. Toutefois, ces mosaïques montrent aussi une image à la fois exotique et sauvage de l'Égypte, image qui s'apparente au «paradis perdu». Exotique parce que tout, dans les paysages nilotiques, devait dépayser, étonner et émerveiller, et en premier lieu ses animaux et sa plante, le nénoubo, qui ne se rencontrent qu'en Égypte. Mais les combats d'animaux sauvages et ceux des Pygmées contre les crocodiles, les hippopotames et les grues véhiculent aussi l'idée d'un monde sauvage et primitif où la nature et l'animalité s'imposent à des hommes de petite taille, au corps difforme et à la nudité partielle ou totale. Ces combats, et surtout celui de la géranomachie, renvoient certainement à des temps anciens où, selon la mythologie gréco-romaine, Héraclès n'avait pas encore libéré l'Humanité des bêtes sauvages qui lui faisaient la guerre.⁹⁸ Dans ces mosaïques, l'image des Pygmées revêt une triple altérité: une altérité géographique puisqu'ils vivent dans un monde lointain et imaginé, aux bords du Nil, aux limites de l'œkoumène; une altérité temporelle car leur nudité, leur légende – celle de la géranomachie –, renvoient aux temps mythologiques et au conflit primitif où l'animal chassait l'homme⁹⁹ et une altérité physique en raison de leur image, complètement différente de celle de l'homme romain. En somme, les paysages

⁹⁶ VERSLUYS, 2002, p. 28.

⁹⁷ BONNEAU, 1964, p. 89.

⁹⁸ BOISSEL, 2007, Vol. I, p. 447.

⁹⁹ Selon DIODORE de Sicile, *Bibliothèque Historique*, I, XXIV, 5-6, c'est Héraclès qui a mis fin au règne des bêtes sauvages sur l'homme: «Les propos des Égyptiens s'accordent aussi avec la tradition, qui s'est conservée de longue date chez les Grecs, selon laquelle Héraclès purifia la terre de ses monstres. Cette tradition ne saurait s'appliquer à un homme qui vécut à peu près aux temps de la guerre de Troie, alors que la plus grande partie du monde habité était déjà civilisée par l'agriculture, les villes et la multitude d'habitants installés partout dans la campagne. En réalité, cet effort de civilisation de la terre convient bien mieux à un homme qui vécut dans les temps anciens, alors que les humains étaient encore accablés par une foule de bêtes sauvages, surtout dans cette Égypte qui, dans sa partie méridionale, est, de nos jours encore, déserte et infestée de bêtes sauvages». Voir également Aelius ARISTIDE, *Défense de la Rhétorique contre Platon*, 395, qui prétend que les premiers hommes ont enduré des animaux ce que les Pygmées ont subi des grues. Harari, 2001, p. 155 pense que les Pygmées sont dans une sorte de «préhistoire permanente».

nilotiques ne représentent pas les réalités géographiques, topographiques, monumentales, animalières et florales de l’Égypte, mais plutôt un pays mythique où des images topiques, exotiques, pittoresques et stéréotypées renvoient vers un monde ancien, un monde imaginaire, un «paradis perdu» que l’homme romain voudrait retrouver.

Bibliographie

ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990 – J. M. ALVAREZ MARTINEZ. *Mosaicos Romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*. Mérida: Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

BALIL, 1969 – A. BALIL. «Un mosaico nilotico de la Betica». in *Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*. 13. pp. 91-119.

BLANCO FREIJEIRO et LUZÓN NOGUÉ, 1974 – A. BLANCO FREIJEIRO et J.M. LUZON NOGUE. *El mosaico de Neptuno en Italica*. Sevilla: Caja de Ahorros de San Fernando.

BLANCO FREIJEIRO, 1978 – A. BLANCO FREIJEIRO. *Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de Mosaicos Romanos de España*. I. Madrid: Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

BONNEAU, 1964 – D. BONNEAU. *La crue du Nil, divinité égyptienne à travers mille ans d’histoire (332 avant J.-C.-641 après J.-C.) d’après les auteurs grecs et latins et les documents des époques ptolémaïque, romaine et byzantine*. Paris : Klincksieck.

BOISSEL, 2007 – I. BOISSEL. *L’Égypte dans les mosaïques de l’occident romain: images et représentations (de la fin du IIème siècle avant J.-C. au IVème siècle après J.-C.)*. Thèse de Doctorat en Histoire. Reims : Faculté des Lettres et Sciences Humaines da Université de Reims Champagne-Ardenne.

CABALLER GONZÁLEZ, 2001 – M.J. CABALLER GONZÁLEZ. «Un tebeo de la antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba)». in *Faventia*. 23/2. pp. 111-127.

COARELLI, 1990 – F. COARELLI. «La *pompè* di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina». in *Ktèma*. 15. pp. 225-251.

CORDIER, 2005 – P. CORDIER. *Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie*. Paris: Les Belles Lettres.

DAVIAULT *et al.*, 1987 – A. DAVIAULT, J. LANCHÀ, L.A. LOPEZ PALOMO. *Un mosaico con inscripciones, Une mosaïque à inscriptions, Puente Genil (Córdoba)*. Madrid : Publications de la Casa de Velázquez.

DAVIAULT, 1990 – A. DAVIAULT. «L'Uxor Mastale: personnage de comédie latine?». in *Cahiers des études anciennes*. 24. pp. 375-380.

DURÁN PENEDO, 1993 – M. DURÁN PENEDO. *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial*. Barcelone: Universitat Rovira i Virgili.

GARCÍA Y BELLIDO, 1960 – A. GARCÍA Y BELLIDO. *Colonia Ælia Augusta Italica*. Madrid: Instituto Español de Arqueología.

GÓMEZ PALLARÈS, 1997 – J. GÓMEZ PALLARÈS. *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*. Rome: L' «Erma» di Bretschneider.

GRIMAL, 1969 – P. GRIMAL. *Les jardins romains*. Paris: PUF.

HARARI, 2001 – M. HARARI. «Pigmei in Grecia: eroismo e patologia». *L'antico degli antichi*. Atti del convegno. Pavie. octobre 1999. Palerme: Palumbo. pp. 155-168.

LANCHA, 1997 – J. LANCHÀ. *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (I^{er}-IV^{ème} siècles après J.-C.)*. Rome: L' «Erma» di Breschneider.

LE CŒUR, 1937 – Ch. LE CŒUR. «Les «mapalia» numides et leur survivance au Sahara». in *Hespéris*. 24. pp. 29-45.

MEYBOOM, 1995 – P.G.P. MEYBOOM. *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Leyde-New-York-Cologne: E.J. Brill.

VERSLUYS, 2002 – M.J. Versluys. *Ægyptiaca Romana, Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Leyde-Boston: Brill.

O *thiasos* báquico rumo ao *paradeisos*. O exemplo do mosaico de Vale do Mouro (Coriscada, Meda)

António Sá COIXÃO*

Cristina Fernandes de OLIVEIRA**

Virgílio Hipólito CORREIA***

Resumo

Esta comunicação apresenta o primeiro estudo do Mosaico de Baco encontrado nas escavações arqueológicas da villa romana de Vale de Mouro (Coriscada, Conc. Meda, Dist. Guarda).

Apresenta-se o contexto da escavação do sítio arqueológico e da detecção e conservação do mosaico, faz-se uma primeira abordagem do seu enquadramento arquitectónico – o apartamento privado do *dominus* – e desenvolve-se o estudo técnico e estilístico da figuração de Baco conduzindo o carro puxado por panteras, ladeado por uma Bacante. Propõe-se uma datação de meados do séc. IV.

Palavras-chave

Mosaico; Baco; *Villa*; Vale de Mouro; *ciuitas arauorum*.

O sítio arqueológico de Vale do Mouro

O sítio arqueológico do Vale do Mouro localiza-se a cerca de 2 quilómetros (para Este) da freguesia da Coriscada, concelho de Mêda. Enquadra-se num raio de influência, durante o período da ocupação romana, da denominada *Ciuitas Arauorum* (actual aldeia histórica de Marialva¹⁰⁰), bem como a zona de Longroiva.

Com estudos e registos mais aprofundados, levados a cabo a partir do ano de 2003, poderemos afirmar que a grande ocupação humana daquele território terá tido como motivação a riqueza mineira. Na zona de Longroiva abundavam as minas de chumbo, na Coriscada o estanho e muito provavelmente o ouro quartzítico, na de Marialva as

* Arqueólogo (MSc). ACDR Freixo de Numão.

** Arqueóloga (PhD). Investigadora do Centro de Estudos Arqueológicos das Universidades de Coimbra e do Porto (CEA-UCP).

*** Arqueólogo (PhD). Director do Museu Monográfico de Conimbriga.

¹⁰⁰ ALARCÃO, 1988, vol. II-1, p. 54, n° 4/66.

jazidas de ferro. No que diz respeito à agricultura, as dezenas de lagares e lagaretas referenciadas nas zonas de Longroiva e Marialva, denunciam uma grande actividade vitivinícola.

Há já alguns anos que Fernando Patrício Curado noticiou a existência de uma ara votiva romana na Freguesia da Coriscada (concelho da Meda)¹⁰¹. No ano de 2001 o primeiro signatário deste texto dirigiu-se à citada localidade, após prévio contacto com o Centro Cultural local (na pessoa do seu Presidente, Senhor Moreira), com o objectivo de estudar registos e estudos sobre a ara bem como averiguar da sua provável proveniência. Após contactos com elementos da população conclui-se ser a mesma originária do sítio do Vale do Mouro, uma zona localizada a Este da povoação, já perto da ribeira de Massueime.

Nesse mesmo dia foi efectuada uma visita ao sítio do Vale do Mouro, onde à superfície se registava abundante material cerâmico romano (fragmentos de tégula e ímbrex, dólhos, tesselas, *opus Signinum*). Em zona de mato, ainda eram visíveis alinhamentos de muros de habitações.

Os trabalhos arqueológicos

A referência, na citada ara, aos «VICANIS SANGOABONIENSES» levava a depreender existir, naquela zona, um *Vicus* romano. No ano de 2003, ao elaborar um projecto de investigação arqueológica para o concelho da Meda, o signatário solicitou ao IPA a devida autorização para realizar sondagens arqueológicas neste importante sítio do Vale do Mouro. As mesmas foram realizadas, contando com o apoio do Centro Sócio-Cultural da Coriscada e ACDR de Freixo de Numão, em transportes, alojamentos, alimentação, restante logística.

No ano de 2004 candidatou ainda o primeiro signatário, ao PNTA, o projecto de investigação denominado "Estudo das Ocupações Proto-Histórica e Romana na Área do Concelho da Meda".

No ano de 2005, graças ao trabalho voluntário e gratuito da equipa de arqueólogos de Lyon (França), foi possível executar trabalhos no sítio do Vale do Mouro, num período de 15 dias.

¹⁰¹ CURADO, 1985.

No ano de 2006, agora com financiamento através do PNTA/IPA e também algum apoio financeiro da Câmara Municipal de Meda (CMM), foi possível programar uma campanha mais alargada, que conduziu à localização do mosaico que agora se noticia.



Fig. 1 - O mosaico de Baco da *Villa* de Vale de Mouro, *in situ* antes do seu levantamento.

No ano de 2007, ainda com financiamento do PNTA/IPA e da CMM, foi possível executar uma campanha que durou mais de 3 meses, decorrendo de 2 de Julho a 15 de Outubro.

No ano de 2008, com os mesmos apoios financeiros, foi possível levar a efeito uma campanha que se iniciou a 1 de Julho e se estendeu até finais do mês de Outubro. Neste mesmo ano a monitorização que o Museu Monográfico de Conimbriga vinha fazendo sobre o mosaico, com vista à sua preservação *in situ*, verificou alguma deterioração do tessellato, tendo-se decidido, considerada a raridade do pavimento no contexto regional, proceder ao seu levantamento e montagem sobre um novo suporte. Quando estiverem criadas condições de segurança e conservação o mosaico poderá ser reinstalado no local de achado.

Ainda, no aspecto logístico, realça-se a quase permanência de máquinas e tractores da CMM, para vazamento de terras, limpeza de terreno, remoção de pedrame e entulhos em toda a área onde se encontra implantada a estação.

Nos inícios do mês de Setembro, no 1.º andar de um edifício da Junta de Freguesia de Coriscada, foi aberta uma exposição (que se tornará permanente) sobre o sítio do Vale do Mouro, com materiais recolhidos durante as diversas campanhas de escavação já

levadas a efeito. No rés-do-chão, encontra-se uma exposição dedicada ao culto de Baco na península Ibérica, bem como uma maqueta com a reconstituição do edifício da *Villa*.

No ano de 2009, durante os meses de Julho e Agosto, decorreu mais uma campanha arqueológica, ainda com financiamento do PNTA (EX-IPA) e da CMM.

Durante a segunda metade do mês de Julho e todo o mês de Agosto de 2009, esteve patente na Casa da Cultura de Meda uma exposição subordinada ao "Culto de Baco", com reconstituição, em maqueta, da *Villa Romana do Vale do Mouro* e apresentação do original do "mosaico de Baco", proveniente do mesmo sítio arqueológico, actualmente em trabalhos de restauro nas oficinas do Museu Monográfico de Conímbriga.

As escavações arqueológicas do Vale do Mouro e os materiais ali encontrados, bem como os contextos regionais foram temas das "I Jornadas Arqueológicas do Concelho de Meda", que tiveram lugar no mês de Julho de 2009.

Entre 2 e 13 de Agosto (durante 2 semanas e dez dias úteis) decorreu a campanha do ano de 2010, com uma equipa reduzida. Em igual período, enquanto decorriam os trabalhos arqueológicos de campo, uma equipa de Lyon trabalhava nos gabinetes e laboratórios do Museu da Casa Grande em Freixo de Numão, procedendo a inventários e desenhos de materiais, com vista a uma publicação monografia do sítio.

De realçar, após as campanhas de escavação que decorreram de 2003 a 2010, o registo de uma *Villa* que podemos denominar de senhorial, com as suas termas, salas revestidas a mosaico, a sua adega e armazém, os seus espaços de fornos... Depois, numa área envolvente, alguns edifícios, uma área de fornos de fundição e forjas, um grande celeiro, zona de provável olaria e vestígios de outros, em zona de olival, ainda não intervencionada.

A arquitectura do edifício escavado

O plano da *Villa* da Coriscada é interessante na medida em que associa, a uma dimensão muito apreciável do edifício no seu conjunto, um aspecto arquitectónico bastante contrastante, em que grande parte da extensão edificada foi certamente reservada para actividades produtivas e a parte residencial de aparato, reservada ao *dominus*, ocupa apenas uma fracção minoritária.

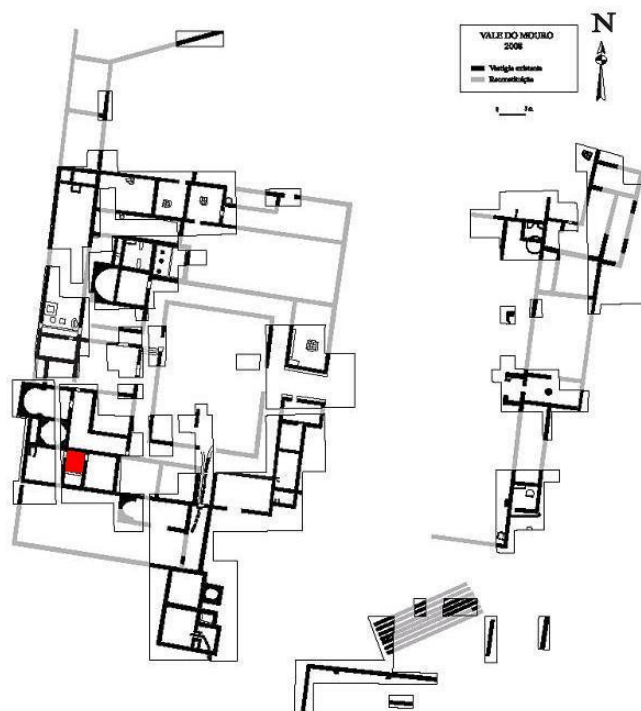


Fig.2 - Planta da *Villa* de Vale de Mouro. Está assinalada a sala decorada com o mosaico de Baco.

Estes *loca propria* (destacados do restante pelo uso exclusivo de decoração musiva) encontram-se ambos na ala Oeste e são, a Norte dessa ala, o *triclinium* aquecido, e a Sul, o pequeno conjunto de compartimentos à volta do pátio com peristilo em L. Os compartimentos são (partindo de Norte, no sentido contrário aos ponteiros do relógio: uma sala absidada; um compartimento octogonal; a *exædra* onde se localizou o mosaico de Baco; um pequeno *cubiculum* de que não se detectou o pavimento (soalho em madeira?).

Estamos, portanto, perante um conjunto de compartimentos que compreende todas as vertentes da vida “privada” do *dominus* (com o *triclinium* dedicado à vida “pública”): o *cubiculum* foi certamente o principal quarto de dormir; a sala absidada serviu muito provavelmente de *cenatio*; o compartimento octogonal é um elemento particularmente erudito neste conjunto¹⁰² e a *exædra* é o espaço privilegiado de ostentação do proprietário, frente àqueles que dele têm de se aproximar na sua vida quotidiana¹⁰³.

¹⁰² A existência de compartimentos octogonais na estrutura de *uillæ* corresponde a uma extensão do programa arquitectónico do palácio de Diocleciano em Split (SWOBODA, 1969, pp. 149-158, esp. fig. 67). Muito frequentes na Península Ibérica, onde por vezes desempenharam funções sepulcrais e religiosas nas *uillæ*, como paradigmaticamente em Centelles (SCHLUNK, 1988), tais salas podem fazer parte de banhos privados (como nas construções inacabadas de São Cucufate [ALARCÃO, *et al.*, 1990,

Um conjunto de compartimentos como este, no contexto preciso onde o encontramos, representa uma interessante paralaxe cultural. Este programa arquitectónico, muito provavelmente copiado e reduzido à escala a partir de qualquer grande *uilla* do centro da Península, exprime uma tendência áulica, palacial¹⁰⁴, que é originalmente um fenómeno urbano procurado pelas elites tardo-republicanas e alto-imperiais de criar um espaço de representação social dentro das suas residências¹⁰⁵ que os associem a uma ideologia onde estão presentes, simultaneamente, os valores tradicionais romanos de ligação ao mundo rural¹⁰⁶ e o prestígio social ligado ao palácio helenístico e ao pavilhão de caça oriental (o *paradeisos* original)¹⁰⁷. Na Coriscada, a imitação da natureza campestre, utilizada como marca do máximo prestígio no cenário urbano, passa a ser utilizada, num ambiente verdadeiramente rústico, como elemento prestigiante pela sua associação à ideologia urbana.

O mosaico

1. Descrição

Vol. I, p. 116, pl. LV – nº 24], em Els Munts [GORGES, 1979, p. 407 e pl. LVI] ou em Torre da Cardeira [REIS, 2004, pp. 94-95], para dar só alguns exemplos), mas vários casos não aceitam nem uma, nem outra explicação. É o que se passa com a *uilla* de Los Quintanares de Rioseco, em Soria (GORGES, 1979, p. 403 e pl. LII), com a de Carranque (por último, GARCÍA-ENTERO e CASTELO RUANO, 2008, pp. 349-352, com toda a bibliografia anterior), com a de Torre de Águila (RODRÍGUEZ MARTÍN e CARVALHO, 2008, pp. 322-326), com a de El Saucedo (GARCÍA-ENTERO e CASTELO, 2008, pp. 360-363), ou com o octógono do piso superior São Cucufate (ALARCÃO *et al.* 1990, vol. I p. 123, pl. LXX – nº 105), que os escavadores interpretam como *dieta*, mas muito especialmente com o exemplo da *Villa* de Arellano (MEZQUÍRIZ, 2008, pp. 399-400). Aqui a associação de um mosaico representando as Musas ao compartimento octogonal permite interpretá-lo como um *musæum* (GINOUVÉS, 1988, p. 99 s.v.), sala dedicada à reflexão e meditação, numa extensão, a esta arquitectura tardo-romana, das referências plinianas às grutas artificiais (PLÍNIO-o-Velho, *Naturalis Historia*, XXXVI, 154). Sobre estes compartimentos, ainda que não distinguindo na tipologia as variadas utilizações, *vide* TEICHNER, 2008, pp. 475-478.

¹⁰³ Na medida em que, nas casas de peristilo, vem substituir o *tablinum* na cerimónia da *salutatio*. Cf. ALARCÃO, 1985, pp. 57-58.

¹⁰⁴ BENDALA GALÁN e ABAD CASAL, 2008, pp. 24-25.

¹⁰⁵ WALLACE-HADRILL, 1994, pp. 55-59.

¹⁰⁶ A *rus in urbe* da ode XII de Marcial (57, 21). Cf. BOËTHIUS, 1960, p. 105.

¹⁰⁷ ZANKER, 1993, pp. 199-210.



Fig. 3 - O painel de Baco da *Villa de Vale de Mouro*.

O mosaico da *exædra* da *uilla* apresenta-se, aos nossos olhos, como uma obra dicotómica, quer na sua vertente técnica, quer na artística. Um painel rectangular central (1,44 x 1,24 m), com iconografia de carácter báquico, interrompe uma composição ortogonal¹⁰⁸ de círculos e quadrados tangentes pelos vértices, determinando carretéis¹⁰⁹. Emoldurados com linhas de grandes redentes pretos, os círculos e os quadrados da composição incluem elementos geométricos variados, tais como nós de Salomão, linhas de espinhas, círculos com secções policromáticas, discos e, nos carretéis, florões longiformes estilizados policromáticos ou pretos de diversas tipologias. A fraca qualidade presente na execução do tapete geométrico, aliada à profusão de motivos executados de improviso com base em modelos de longa tradição na arte romana, adensam a sensação de *horror uacui* do conjunto. Em claro contraste, o quadro central,

¹⁰⁸*Le Décor* II, est. 421b.

¹⁰⁹*Le Décor* I, est. 156a, com variante na posição do quadrado, aqui direito.

executado por outros artistas que melhor dominavam a técnica do *opus tessellatum*, traduz o propósito do proprietário encomendante da obra.

A diversidade da paleta de cores aplicada no quadro figurativo, em número de 15, constitui um indicador relevante numa região predominantemente granítica como é a da Beira Interior de Portugal. Efectivamente, as cores aplicadas encontram a sua rocha base nos diversos calcários correntes noutras regiões do centro e Sul do País. A partir de 3 rochas base (calcários cinzentos, vermelhos e os brancos rosados), os artesãos obtiveram tantas gradações quantas as que é possível encontrar numa mesma pedra. Embora se trate de uma das cores mais utilizadas em mosaicos, o calcário ocre amarelo é aplicado de forma muito limitada, em apontamentos na mão esquerda de *Bacchus*. Na verdadeira acepção do termo, a terracota, assimilada à cor, corresponde a um material cerâmico aplicado aqui em larga escala. Não há registo da aplicação de tesselas de vidro ou de outros materiais no painel figurativo.



Fig. 4 - Pormenor das figuras de Baco e da Bacante.

Ligeiramente descentrados no pequeno quadro, destacam-se duas personagens num fundo uniforme creme acinzentado, executado com uma técnica em voga no período tardo-imperial como é o efeito de escamas. Esta simplicidade do tratamento do fundo, em claro contraste com o tapete geométrico, confere-lhe a luminosidade essencial à apresentação das personagens. À esquerda, uma figura masculina representa o deus *Bacchus* ostentando os seus atributos clássicos: um *thyrsus* na mão esquerda, um *kantharus* na mão direita, uma coroa de cachos de uva na cabeça e folhas de hera e a *pardalis* cobrindo a parte esquerda do tronco. O deus está de pé numa biga de duas rodas, puxada por dois leopardos, dos quais pouco se conserva. O rosto, arredondado,

imberbe, é o de um homem jovem. É tratado com tesselas rosa pálido e branco. Realçam-se as sobrancelhas com um filete preto e castanho acinzentado, as pálpebras com efeitos rosa pálido parecem um pouco salientes. O espaço interciliar foi acentuado com tesselas castanhas, unindo as sobrancelhas. O olhar, para a esquerda, foi bem marcado com uma tessela preta de maiores dimensões, ligeiramente afeiçãoada para lhe dar um aspecto redondo. A esclera do olho é assinalada com uma tessela triangular de maiores dimensões. A boca constitui o ponto de cor do rosto, com o seu tratamento ocre vermelho e vermelho escuro. O nariz, rectilíneo, projecta uma sombra na metade esquerda do rosto, harmonizando-se com o sentido de luz que se regista na cabeça. Uma tessela redonda branca marca a base do nariz. Na cabeça, sobre um cabelo muito curto, castanho acinzentado, *Bacchus* ostenta uma coroa de dois cachos de uva (um de cada lado), com bagos delineados a cinzento-escuro e preenchidos a castanho acinzentado e cinzento. Um destaque especial para a pequena dimensão das tesselas, comparando com as restantes. Outro aspecto digno de realce é a diferença de tons aplicados de um lado e do outro da cabeça, que só pode explicar-se pela incidência de luz, assim habilmente criada pelo mosaísta. Uma tessela creme acinzentado no centro acentua a sua volumetria e confere maior leveza ao arranjo. As folhas de hera, sublinhadas a preto e preenchidas com o mesmo tom dos bagos, surgem sob uma fita ocre vermelha que servia de suporte aos diversos elementos da coroa.

Bacchus traça uma túnica curta de mangas cavadas, da qual se vê apenas o lado esquerdo, deixando os ombros destacados. É tratada com uma paleta de 4 cores: preto, vermelho escuro e castanho acinzentado nos debruns, terracota nos efeitos do drapeado e rosa pálido no tecido da túnica. A destruição da zona inferior do tronco dificulta a descrição, mas as fotografias do mosaico *in situ* permitem reconhecer o prolongamento da túnica (nos filetes vermelhos do debrum) até ao nível da anca. Por cima da túnica, cobrindo o ombro esquerdo e cingida à cintura com um cinto vermelho escuro, usa a *pardalis*, reafirmando o sentido triunfal da sua postura. Esta é tratada com a mesma paleta da coroa da cabeça: as manchas de leopardo são obtidas com círculos pretos e uma tessela central branca. A perna direita do deus conserva-se praticamente na íntegra. É tratada em tons de rosa pálido e branco, com sombras ocre vermelho e vermelho escuro. A perna esquerda, pelo contrário, está praticamente toda destruída, subsistindo apenas o joelho. Abaixo dos joelhos, visíveis em ambas, uma fita larga aperta a zona superior dos gémeos. A mão que segura o *thyrsus* é de elegante execução, quer em

termos técnicos, como se vê na colocação de tesselas de menores dimensões, quer em termos artísticos, na gradação de cores. Destaque para o apontamento ocre amarelo entre os dedos que é, aliás, o único local onde se aplicou este tom. Os braços de *Bacchus*, ambos completos e com o mesmo tratamento pictórico das pernas, apresentam três largas braceletes.

O *kantharus*, tratado a vermelho escuro, ocre vermelho, rosa pálido e branco venado cinzento, corresponde também a uma versão muito frequente, aqui com uma interessante e inusitada representação de um líquido cinzento prateado escorrendo para terra. A paleta de cores aplicada no tratamento do líquido sugere que se trata de água. O tipo de *thyrsus* que empunha na mão esquerda, com cabo de filete duplo – vermelho escuro e ocre vermelho. O remate está destruído, sendo provável que se tratasse de uma pinha. Possui ainda as tradicionais folhas de hera em dois pares enrolados ao cabo, no topo e a meio. Contrariamente às versões mais frequentes, em que aparece lançado para a frente, o *thyrsus* está erguido quase verticalmente, apoiado no chão da biga.

Da biga, conservam-se poucos vestígios. À esquerda, uma parte superior da roda de madeira e o arranque de um dos raios, dos 6 ou 8 existentes, ambos tratados nos três tons de vermelho da paleta. É possível que esta roda, representada a $\frac{3}{4}$, estivesse completa, embora também se conheçam paralelos em que esta se apresenta truncada. Da segunda roda, vê-se a parte inferior de um dos raios junto da pata posterior do leopardo, em segundo plano.

Dos felinos atrelados à biga, conservam-se em primeiro plano a parte da garupa e a cauda de um leopardo, identificável pelo tratamento do pêlo: contorno preto, pêlo castanho acinzentado com manchas pretas com grande tessela central redonda branca no centro. De realçar o pormenor do tratamento rosa pálido da barriga do animal. Conserva-se uma pata posterior do segundo felino, constituindo esta um interessante registo do ponto de vista técnico e artístico. No estado actual de destruição em que se encontra a biga, não é possível identificar a existência ou não de rédeas. Não obstante, a ausência de elementos dinâmicos na cena, subtraindo ao quadro a sensação de movimento próprio de um cortejo, ao qual a presença das rédeas traria por certo contributo importante, pode considerar-se um argumento para a sua ausência efectiva.

À esquerda do deus, uma figura feminina de cabelo solto e ombros desnudos, empunhando uma pequena tocha, e da qual se conservou apenas o tronco e a cabeça, completa a representação iconográfica. O traje e a tocha identificam-na como uma Bacante. Os cabelos soltos e ondulados, de madeixas cinzento-escuras e castanho acinzentadas caindo pelos ombros abaixo, estão cingidos à cabeça com a uma fita em ocre vermelho, mas não desgrenhados, como é habitual, quando tomadas pela loucura orgíaca. Olha para *Bacchus*, à sua esquerda, mantendo a cabeça ligeiramente inclinada para baixo. O seu rosto é sereno, embora o olhar gelado pareça ausente da cena. As grossas sobrancelhas, em filete duplo cinzento-escuro e castanho acinzentado, são redondas e marcam a expressão da Bacante. O espaço interciliar e o nariz são tratados como os de *Bacchus*, embora a finalização seja mais grosseira. A boca é também tratada a dois tons de vermelho como em *Bacchus*, mas em zig-zague, dando ao rosto alguma tensão.

A túnica é debruada a cinzento claro e preto, com drapeado realçado a terracota, presa ao ombro esquerdo com uma fíbula redonda ocre vermelho e cingida à cintura com uma faixa de três filetes de tesselas vermelhas (1 ocre e 2 vermelho escuro). No ombro direito vêm-se algumas tesselas vermelhas, mas não é claro que se trate de outra fíbula. Bem diferente das suas congéneres “dançantes”, que conferem dinamismo aos cortejos báquicos, esta revela-se estática, com ombros e braços bastante musculados para uma mulher. Uma barra vermelha que se conserva no limite da área destruída, acima do joelho, corresponde ao remate da túnica. Certamente, sob esta túnica, teria uma saia comprida, como se conhecem noutras representações de Bacantes. À frente do tronco, de uma mão à outra, empunha uma tocha constituída por um longo cabo vermelho de dois filetes, idêntico ao *thyrsus* de *Bacchus*, e rematado por quatro elementos flamejantes. Este atributo reforça a sua presença como elemento essencial no quadro da iconografia báquica.

2. Análise e interpretação

Não havendo dúvidas relativamente à interpretação do tema na sua generalidade – uma iconografia báquica – o mosaico suscita numerosas incertezas quanto ao seu significado no contexto de uma *uilla* tardia nos confins da Hispânia. Numa primeira análise, e atendendo aos elementos que compõem o quadro, poderia tratar-se de uma versão do cortejo triunfal de *Bacchus*, reduzido aqui à sua máxima simplicidade, se tivermos em

conta a relativa estandardização segundo a qual foram classificados os mosaicos com a iconografia báquica, a saber: os triunfos, as representações de mitos báquicos/dionisíacos, o *Dionysos Païs* e mistérios dionisíacos, ou *Bacchus/Dionysos* só, ou com outras personagens, como é o caso de Ariadne¹¹⁰.

São sobejamente conhecidos os numerosos exemplares norte africanos que constituem as melhores e mais ricas representações báquicas, e encontram na literatura científica internacional os melhores estudos na matéria¹¹¹. Daqui terão sido importados os primeiros modelos pictóricos para a Hispânia, a segunda província com mais cortejos báquicos documentados na área que constituiu o Império romano. Em 1998, G. Lopez Monteagudo contabilizava 16 mosaicos¹¹². Os primeiros exemplares peninsulares conhecem-se a partir do Alto Império, especialmente em meios urbanos (é o caso de Andelos, que constitui o cabeça de série, de fins do séc. I-inícios do séc. II), mantendo-se até aos inícios do séc. V (é o caso de Baños de Valdearados) como um tema bem presente no mais ocidental território do Império¹¹³.

Na sua versão clássica, a *pompa triumphalis* apresentava diversas personagens do *thiasos*: Sátiros, Pã, Sileno, diversas Bacantes dançando e tocando instrumentos diversos num ambiente de festa e animação, ilustrando o regresso triunfal de *Bacchus* da vitória sobre os indianos. Em Vale do Mouro, num único plano, contrariamente aos múltiplos planos das composições hispânicas, apresentam-se apenas duas das personagens do *thiasos*: o deus *Bacchus* e uma Bacante. A ausência de paisagem, a igual dimensão/importância das personagens e a falta de perspectiva, são outras tantas características que marcam o mosaico de Vale do Mouro. Esta redução da cena a duas personagens conduz ao primeiro ponto da análise iconográfica.

Os mosaicos de Saragoça¹¹⁴ e de Torre de Palma¹¹⁵ reúnem o maior número de personagens do *thiasos*, seis conservadas no primeiro e dezasseis no segundo, ilustrando a verdadeira *pompa triumphalis* no sentido mais clássico da iconografia, não havendo indicador cronológico algum ou factor regional que determinem estas variações no número de personagens que integravam o cortejo; apenas a vontade do encomendante.

¹¹⁰ DUNBABIN, 1978, p. 173.

¹¹¹ DUNBABIN, 1971, com bibliografia; *id.*, 1978, p. 173 e ss.

¹¹² LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998, p. 17.

¹¹³ Cf. Quadro cronológico em GARCÍA SANZ, 1994, p. 332.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1984, pp. 98-103, fig. 1; *id.*, 1987, nº 74, p. 42-46, est. XVIII-XIX.

¹¹⁵ CMRP, II, 1, p. 197-205, est. LXV.

Podemos destacar, na sua expressão resumida, alguns mosaicos com quatro personagens apenas: Andelos, no séc. de finais do séc. I – inícios do séc. II¹¹⁶; Cabra, na primeira metade do séc. III¹¹⁷; Itálica, nos fins do séc. III¹¹⁸. Em Écija, a iconografia datada da época severiana, é ainda mais reduzida, exibindo *Bacchus* acompanhado por um Sátiro no carro e, a seu lado, um segundo Sátiro empunhando um *pedum*¹¹⁹. Conta-se o mesmo número de personagens em Baños de Valdearados, nos inícios do séc. V, figurando apenas *Bacchus*, Ariadna no lado esquerdo e um Sátiro atrás do carro¹²⁰. O conhecido mosaico de Tarragona encontra-se demasiado destruído para considerarmos a presença de apenas duas personagens como em Vale do Mouro¹²¹.

A representação do deus sozinho no carro, como aqui se verifica, é frequente nos mosaicos norte africanos¹²² e já não rara na Hispânia onde se conhecem cinco exemplos. No supracitado mosaico de Tarragona, *Bacchus* é apenas acompanhado por uma vitória alada guiando o seu caminho, acompanhado pela inscrição «LEONTI VITA», esta constituindo pretexto para uma interpretação por D. Fernández Galiano segundo a qual se tratava de uma representação do proprietário divinizado. No mosaico de Alcolea, datado de 150-170, o deus ocupa sozinho o medalhão central, distribuindo-se os membros do *thiasos* nos rectângulos do octógono estrelado¹²³. Em Puente Genil, Olivar del Centeno e Baños de Valdearados, do Baixo-império, também *Bacchus* segue só, não havendo aqui qualquer particular tendência cronológica.

Embora a atrelagem com leões constitua a versão mais frequente nos cortejos, seja em sarcófagos, na pintura ou no mosaico, em todo o vasto Império Romano¹²⁴, esta é, nos pavimentos norte-africanos, geralmente feita por quatro tigres. Nos hispânicos, apenas por dois destes felinos, documentando-se um só caso com panteras, em Baños de Valdearados, ou ainda Centauros, como em Alcolea e Écija¹²⁵. A representação da biga

¹¹⁶ MEZQUÍRIZ, 1986, p. 387-389, fig. 3.

¹¹⁷ CME, III, fig. 32, conhece-se apenas um esboço do mosaico; FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1984, p. 106, fig. 4.

¹¹⁸ CME, IV, nº 1, p. 13-19, est. 1-2, 38-39; FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1984, p. 105, fig. 3.

¹¹⁹ FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1984, p. 103-105, fig. 2.

¹²⁰ FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1984, p. 103-105, fig. 2; CME, III, nº 1, p. 13-16, fig. 2, est. 1-13, 31-33.

¹²¹ NAVARRO SAÉZ, 1980, nº 43, p. 212-227, est. XXIII, data-o de meados do séc. III; GUARDIA PONS (1989, p. 71, fig. 8), do séc. IV e GARCIA SANZ (1994, p. 332) do séc. II.

¹²² LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998a, p. 38, citando ainda outros tais como Óstia, Nea Paphos, Treveris e Antioquia.

¹²³ CME, III, nº 21, p. 40-43, est. 25-30, 85-88, fig. 14 ; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998, p. 10-11.

¹²⁴ TURCAN, 1966, p. 459.

¹²⁵ LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998a, p. 3-4, est. 2.

puxada por leopardos constitui um caso singular, pese embora a frequência da sua presença na iconografia báquica¹²⁶, em diferentes circunstâncias, designadamente associados ao *kantharus* por onde é frequente beberem. A presença do leopardo remonta aliás aos pavimentos de seixos de Pella do séc. IV a. C.¹²⁷, sobejamente conhecidos pelas representações de *Dionysos Pais*. Na Hispânia conhecem-se diversos exemplares da associação à iconografia báquica, de que o mosaico de Mérida é apenas um exemplo¹²⁸.

O sentido de marcha do carro no mosaico de Vale do Mouro, da esquerda para a direita, obedece aos cânones hispânicos, assim como a posição dos felinos, porém, aqui ninguém segura as rédeas. Geralmente, o papel de cocheiro cabe a *Bacchus* ou a um Sátiro, como em Torre de Palma. Em Vale do Mouro, ambas as mãos das personagens estão ocupadas. Talvez se comprove nesta ausência a vontade do encomendante em ter em sua casa um triunfo, e não um cortejo, onde o elemento rédeas e cocheiro seriam determinantes.

Nada se pode dizer sobre a biga; no entanto, pela posição das rodas, estaria representada a $\frac{3}{4}$, escondida em boa parte pelo dorso dos leopardos, como é recorrente na iconografia. Quanto ao tipo, as bigas de caixa quadrada são as mais frequentes na Hispânia, embora se documentem exemplos de caixa curva, designadamente em Alcolea, cujo tipo se aproxima aliás bastante do nosso, mas também em Itálica, Puente Genil, Torre Albarragena e Torre de Palma.

A análise do tipo iconográfico da figura de *Bacchus* constitui um segundo ponto essencial à discussão. Não encontramos paralelos precisos para o traje de *Bacchus*. O modelo citado pelas fontes antigas corresponde ao uso da túnica comprida, acentuadamente feminina, que encontramos em exemplares desde fins do séc. I à primeira metade do séc. IV, designadamente, Tarragona, Saragoça, Alcolea, Cibra, Écija e Olivar del Centeno.

Na sua versão mais clássica, frequente no Baixo-império em Itálica, Puente Genil, Torre de Palma e Baños de Valdearados. O mosaico de Torre de Palma é a única *pompa triumphalis* conhecida em Portugal. *Bacchus* surge com um corpo desnudado e uma

¹²⁶ No mosaico de *Annius Ponius*, de Mérida.

¹²⁷ CMGR, I, p. 46, fig. 2.

¹²⁸ CME, I, p. 34, est. 26.

clâmide esvoaçando numa posição que, aliás, recorda bastante a de Vale do Mouro. As mesmas semelhanças encontramos nos símbolos que ostenta, no *thyrsus* na mão esquerda e no *kantharus* na mão direita, bem como na direcção do olhar. É também a mesma posição que se vê no de Itálica e Baños de Valdearados, embora nestes casos não se observe qualquer líquido escorrendo do recipiente.

Em quase todas as representações hispânicas, Baco empunha o *thyrsus* para a frente, em sinal de ataque, marcando o sentido do cortejo, contrariamente à nossa versão, onde este elemento assume um carácter passivo, embora com cunho triunfal, evidenciando uma pose majestática, em detrimento da dinâmica. Os únicos paralelos dignos de realce são os de Tarragona e Baños de Valdearados.

Sabemos que, na época clássica, *Bacchus* tinha um aspecto mais masculino e que a partir do helenismo adopta um ar feminino, acentuado pelo uso da túnica¹²⁹. O *Bacchus* de Vale do Mouro é jovem e o seu rosto menos acentuado nos traços do que o da Bacante, conferindo-lhe um aspecto mais efeminado. O uso de braceletes acentua-lhe as proporções e evidencia um corpo igualmente jovem e forte. Apenas em Tarragona *Bacchus* ostenta um largo bracelete¹³⁰.

A representação do proprietário assimilado a *Bacchus* ou a outras personagens do *thiasos* tem sido sustentada por diversos autores em determinados casos. Já salientámos atrás o caso do mosaico de Tarragona¹³¹, mas é também do de Olivar del Centeno¹³².

O terceiro ponto da análise incide sobre o tipo iconográfico da Bacante situada à esquerda de *Bacchus*. Na versão original, as Bacantes eram representadas nuas ou seminuas, apenas com um véu cobrindo as costas, sendo frequente encontrá-las com estas características na segunda metade do séc. II – inícios do séc. III. A partir dos sécs. IV e V surgem quase sempre vestidas com longas túnicas esvoaçantes, dançando ou tocando um qualquer instrumento, imprimindo ao cortejo toda a dinâmica do delírio trazido pelo vinho no seu regresso vitorioso sobre os indianos. O cabelo recorda o tipo mais antigo, encaracolado e solto, sobre os ombros, contrastando com o tipo que encontramos nos exemplares mais tardios, de cabelo recolhido e preso à cabeça. A Bacante de Vale do

¹²⁹DURÁN PENEDO, 1993, p. 264.

¹³⁰FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1984, p. 109.

¹³¹KUTZNETZOVA, 1984, p. 110, rejeita esta assimilação de um ser humano a uma divindade.

¹³²LANCHA, 2000, pp. 126-128, rejeita esta interpretação.

Mouro apresenta-se, pelo contrário, em posição estática, semelhante à de *Bacchus*, representação pouco frequente em contextos paralelos, pois é mais frequente vê-la em transe, de cabeça para trás, boca aberta e olhar assustado. Embora destruída da anca para baixo, reconhecemos-lhe a típica túnica, sem mangas, presa ao ombro com fíbulas redondas, certamente com uma longa saia cobrindo as pernas, semelhante ao traje das Bacantes de Torre de Palma.

A sua posição, no mesmo plano e destaque de *Bacchus*, a mesma rigidez no tratamento, poderia levar-nos à identificação mais precisa desta Bacante, contudo, os elementos iconográficos não permitem outras pistas de investigação. A identificação com Ariadne, num ambiente que lhe é familiar, pode ser equacionado pese embora a ausência de elementos que lhe acentuem a condição real, tais como um penteado mais elaborado, um traje ou uma jóia exuberante.

Ostentando geralmente o *thyrsus* ou instrumentos musicais, a Bacante de Vale do Mouro empunha uma tocha. Não sendo frequente a presença da tocha nas representações hispânicas em mosaicos, sendo mais frequente encontrá-la em sarcófagos, dispomos contudo de dois paralelos interessantes. O painel 1 de Puente Genil, ilustrando uma representação violenta da luta contra os indianos¹³³, mostra uma Bacante lançando a sua tocha sobre um homem, por terra, erguendo o seu escudo para se proteger. O elemento reaparece no mosaico de *Complutum* em contexto semelhante. Recorde-se que na liturgia báquica a tocha simbolizava o fogo purificador, enquadrando-se em cenas de ataque das Bacantes sobre os Indianos, personagens ausentes em Vale do Mouro. G. López Monteagudo cita a presença de uma Bacante com tocha na mão direita e um *thyrsus* na mão esquerda, abrindo um cortejo com Pã, num mosaico de Gerasa (Jordânia), datado de Adriano ou inícios de Antonino¹³⁴, onde não há menção da luta contra os indianos. Em Vale do Mouro, e na ausência de referências à luta contra os indianos, a tocha assume um papel alegórico, uma menção longínqua à luta da civilização sobre o caos e a desordem, não sendo de excluir também, à semelhança do mosaico de Gerasa, a luz que guia o caminho do *thiasos*, aqui numa clara alusão ao caminho da prosperidade e da fertilidade.

¹³³ LANCHÁ, 1997, nº 103, p. 209-2010; SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, p. 405-406; LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998b, p. 37.

¹³⁴ LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998a, p. 13.

Assim, pese embora a aparente semelhança entre os demais, o mosaico de Vale do Mouro apresenta características singulares que constituem a chave para a sua interpretação:

- mostra apenas duas personagens, um homem e uma mulher, colocados lado a lado, num mesmo plano, em posições similares;
- as ausências de outras personagens do *thiasos*: a Vitória, o Sátiro condutor da biga, os Sátiros e Bacantes bailarinos, Pã e Sileno, entre outros;
- o carácter invulgar do traje de *Bacchus*, sintetizando os dois grandes modelos iconográficos: longas túnicas mais efeminadas e corpo desnudado e musculado.
- aposição estática das personagens, em jeito de retrato, muito diferente do movimento que os artesãos imprimiam aos cortejos, com o movimento do drapeado das túnicas, a orientação do *thyrsus*, ou a existência de rédeas segurando os tigres;
- a presença inusitada de dois leopardos, quando na esmagadora maioria se ilustram tigres.

Como interpretar estes traços particulares? Qual o seu significado no contexto em análise, ou seja, o de uma região periférica do Império romano em época tardia, interior e afastada dos grandes núcleos urbanos?

Cronologicamente, as características estilísticas do mosaico apontam para os meados do séc. IV, demonstrando a forte presença do paganismo nesta região da Hispânia. Aos indicadores iconográficos, há a acrescentar o tipo de tratamento do fundo, em escama, que encontramos também em Torre de Palma e em Banões de Valdearados, no Baixo- Império.

Conclusão

A esmagadora maioria dos mosaicos com cortejo báquicos pertence a salas de recepção e representação social, designadamente *triclinium* ou *æcus*. Em Vale do Mouro trata-se de uma *exædra*, tipologia esta que está em perfeita consonância com o tema escolhido. A orientação dos quadros figurativos em pavimentos de mosaicos não era aleatória. Era feita em função da funcionalidade do compartimento, dos percursos (entradas e saídas

na sala) ou da colocação de mobiliário (leitos de dormir ou de refeição). O sentido de observação do mosaico em Vale do Mouro é interior, desde o lado Sul, como demonstra a posição das personagens. Apenas a orientação do olhar para o lado da porta Oeste pode eventualmente indicar a preponderância deste acesso. Por outro lado, é do lado da outra porta, a Este (nascente), que chega o ponto de luz que ilumina as cabeças.

O significado da iconografia aclara-se se atendermos às características supra-mencionadas. Estão ausentes do quadro os elementos que conferem a conotação religiosa ou estritamente divinizada, designadamente o traje de *Bacchus*, a Vitória, os elementos ligados aos rituais báquicos, designadamente, o altar, ou ainda outras personagens do *thiasos*. Aliás, segundo T. Kuznetsova, em 90% dos casos hispânicos trata-se de uma linguagem alegórica, intimamente relacionada com a mentalidade dos proprietários, muitas vezes ambivalente, tendo em conta o sentido polissémico assumido pela divindade¹³⁵. Parece-nos por isso evidente que se trata de uma representação sintetizada, centrada na perspectiva augural da felicidade, aliada à fertilidade, numa imagem ambivalente de sentimento pessoal e desejo de prosperidade e abundância nas suas actividades agrícolas e vitícolas, bem presentes em vale do Mouro na *pars rustica* posta a descoberto. Uma imagem que cola perfeitamente com os atributos báquicos que podemos ver no mosaico de Vale do Mouro.

Embora bebendo nos grandes modelos iconográficos dos cortejos báquicos, a mensagem maior é a de um triunfo. O deus da fertilidade, corporizado no *kantharus*, simultaneamente propagador de civilização e da *Virtus* romana, demonstra-se na pose majestática e na posição vertical do *thyrsus*. A Bacante ilumina o caminho a *Bacchus* com a sua tocha, acentuando o seu carácter propiciador e recordando a luta contra a desordem e a barbárie, numa época em que o mundo rural atrai a si a ordem administrativa e política do Império.

Tal revela o poder que o *dominus* de Vale do Mouro queria para si, e que simbolicamente reserva aos *loca propria* onde exerce o seu domínio, num contexto político administrativo porventura confuso, em que estruturas urbanas, outras de menor dimensão e a própria realidade do poder fáctico do senhor rural estão em fluxo.

¹³⁵ KUZNETSOVA, 1997, p. 180.

Este poder fáctico era porventura, naquele contexto, o único capaz de garantir a ordem e a prosperidade, mas também a felicidade generosa e fecunda que, *sensu lato*, se consubstancia numa imagem alegórica do *paradeisos*.

Bibliografia

ALARCÃO, 1988 – Jorge de ALARCÃO. *Roman Portugal*. Warminster: Aris & Philips.

ALARCÃO *et al.*, 1990 – Jorge de ALARCÃO, Robert ETIENNE e Françoise MAYET. *Les villas romaines de São Cucufate*. Paris: de Boccard.

ALARCÃO, 1985 – Jorge de ALARCÃO. *Introdução ao estudo da arquitectura doméstica romana*. Coimbra: Instituto de Arqueologia.

BENDALA GALÁN e ABAD CASAL, 2008 – Manuel BENDALA GALÁN e Lorenzo ABAD CASAL. “La villa en el marco conceptual e ideológico de la ciudad tardorromana”, In Fernandez Ochoa, Cármen; Garcia-Entero, Virgínia e Gil Sendino, Fernando (eds.) *Las Villae tardorromanas en el occidente del Império. Arquitectura y función* (Gijón, Ed. Trea), 17-26.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 2001 – José María BLÁZQUEZ MARTINEZ. “Mosaico báiico de Baños de Valdearado (Burgos, España)”. In *CMGR VIII = D. Paunier e C. Schmidt* (Eds.), *La mosaïque gréco-romaine VIII*, (Actes du VII^{ème} Colloque International pour l’Étude de la Mosaïque Antique, Lausanne, 6-11 octobre 1997), Lausanne (Cahiers d’archéologie romaine; 85-86), p. 177-189.

BOËTHIUS, 1960 – Axel BOËTHIUS. *The golden house of Nero. Some aspects of Roman architecture*. Ann Arbor Mich: Un. Michigan Press.

CME, I = BLANCO FREIJEIRO, 1978 – Antonio BLANCO FREIJEIRO. *Mosaicos romanos de Mérida*. Madrid: Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro” del Consejo Superior de Investigaciones científicas.

CME, III = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981 – José María BLÁZQUEZ MARTINEZ. *Mosaicos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid: Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro” del Consejo Superior de Investigaciones científicas.

CME, IV = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1982 – José María BLÁZQUEZ MARTINEZ. *Mosaicos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia*. Madrid: Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro” del Consejo Superior de Investigaciones científicas.

CMGR, I = PICARD e STERN, 1965 – M. G.-Ch. PICARD e Henri STERN (eds.). *La mosaïque gréco-romaine*. [I^{er} Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique(Paris,24 août-3 septembre 1963): actes]. Paris: Centre National de Recherche Scientifique.

CMRP, II, 1 = LANCHA e ANDRÉ, 2000 – Janine LANCHA e Pierre ANDRÉ. *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal: conventus pacensis, a Villa de Torre de Palma*. Lisboa : IPM.

CURADO, 1985- Fernando Patricio CURADO. “Ara votiva de Coriscada (Mêda)”. *Ficheiro Epigráfico* 11, n.º 45.

DUNBABIN, 1971 – Katherine DUNBABIN. “The Triumph of Dionysos on Mosaics in North Africa”. *Papers of the British School of Rome*. 39, p. 52-65.

DUNBABIN, 1978 – Katherine DUNBABIN. *The mosaics of roman north Africa: studies in iconography and patronage*. Oxford: Clarendon Press (*Oxford Monographs on Classical Archaeology*).

DURÁN PENEDO, 1993 – Mercedes DURÁN PENEDO. *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania Alto-imperial*. Barcelona.

FERNÁNDEZ *et al.*, 2008 - Cármen FERNANDEZ OCHOA, Virgínia GARCIA-ENTERO e Fernando GIL SENDINO (eds.). *Las Villae tardorromanas en el occidente del Império. Arquitectura y función* (Gijón, Ed. Trea).

FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1984 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ. “El triunfo de Dioniso en mosaicos hispanorromanos”. *Archivo Español de Arqueología*. Madrid. 57, p. 97-120.

FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, 1987 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ. *Mosaicos romanos del conventuscesaraugustano*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón e Rioja (Excavaciones Arqueológicas en España; 138).

GARCÍA-ENTERO e CASTELO RUANO, 2008 – Virgínia GARCIA-ENTERO e Raquel CASTELO RUANO. “Carranque, El Saucedo y las villas tardorromanas de la cuenca media del Tajo”, In Fernandez Ochoa, Cármen; Garcia-Entero, Virgínia e Gil Sendino, Fernando (eds.) *Las Villae tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función* (Gijón, Ed. Trea), 345-368.

GARCÍA SANZ 1994 – Ó. GARCÍA SANZ. “El Baco hispano a través sus mosaicos”. In *VI Colóquio internacional sobre mosaico antigo (Palência-Mérida, octubre 1990): actas*. Palência: Asociación Española de Mosaico.

GARCÍA-HOZ ROSALES *et al.*, 1991 – M. C. GARCÍA-HOZ ROSALES, M. de ALVARADO GONZALO, J. CASTILLO CASTILLO, M. LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. MOLANO BRÍAS, J. “La villa romana de ‘Olivar del Centeno’ (Millares de la Mata-Cáceres)”. In *I Jornadas de Prehistoria y Arqueología en Extremadura (1986-1990)*. Mérida-Cáceres: Universidad de Extremadura (*Extremadura Arqueológica*; 2). p. 387-402.

GINOUVÉS, 1998 – René GINOUVÉS. *Dictionnaire Méthodique de l'architecture Grecque et Romaine, vol. III*. Paris: De Boccard (CEFR n° 84).

GORGES, 1979 – Jean-Gérard GORGES. *Les villas hispano-romaines. Inventaire et problématique archéologiques*. Paris: De Boccard (Pub. C. Pierre Paris 4).

GUARDIA PONS, 1989 – M. GUARDIA PONS. “El ciclo dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del bajo Imperio”. *Revistes Catalanes amb Accés Obert*. 15, p. 53-76.

KUZNETZOVA, 1997 – Tatiana KUZNETZOVA. *Os Mosaicos com Motivos Báquicos na península Ibérica*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade, Faculdade de Letras.

LANCHA, 1997 – Janine LANCHA. *Mosaïque et culture dans l'occident romain (I^{er}-IV^e s.)*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

LANCHA, 2000 – Janine LANCH. “À propos de la mosaïquedionysiaqued’El Olivar del Centeno (Millanes de la Mata, Cáceres)”. *Anas.* 13, p. 125-133.

LeDécor I = BALMELLE *et al.*, 1985 – C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHE, J.-P.

DARMON, A.-M. GUIMIER-SORBETS, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME, H. STERN. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine: répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes.* Paris: Picard.

LeDéco rII = BALMELLE *et al.*, 2002) - C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J.-P. DARMON, S.

GOZLAN, M.-P. RAYNAUD. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine II: répertoire graphique et descriptif des décors centrés.* Paris: Picard.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998a – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. “Sobre una particular iconografía del triunfo de Baco en dos mosaicos romanos de la Bética”. *Anales de Arqueología Cordobesa.* 9, p. 191-222.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998b – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. “The triumph of Dionisus on two mosaics in Spain”. *Assaph.* 4, p. 35-60.

MEZQUÍRIZ, 1986 – María Ángeles MEZQUÍRIZ. “Pavimentos decorados hallados en Andelos”. *Trabajos de Arqueología de Navarra.* 5, p. 237-241.

MEZQUÍRIZ, 2008 – María Ángeles MEZQUÍRIZ. “Arellano y las villas tardorromanas del valle del Ebro”, In Carmen Fernandez Ochoa, Virginia Garcia-Entero e Fernando Gil Sendino, (eds.) *Las Villae tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función.* Gijón: Ed. Trea. pp. 391-410.

NAVARRO SAÉZ, 1980 – R. NAVARRO SAÉNZ. *Los Mosaicos Romanos de Tarragona.* Tese de Doutoramento dir. p/ P. de Palol. Barcelona: Universidade, Faculdade de Geografia e História.

REIS, 2004 – Maria Pilar REIS. *Las termas y balnea romanos de Lusitânia.* Mérida, MNAR. (*Studia Lusitana* 1).

RODRÍGUEZ MARTÍN e CARVALHO, 2008 - F. Germán RODRÍGUEZ MARTÍN e António CARVALHO. “Torre Águila y las villas de la Lusitania interior hasta el occidente atlántico”, In Fernández Ochoa, Carmen; García-Entero, Virginia e Gil Sendino, Fernando (eds.) *Las Villae tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función* (Gijón, Ed. Trea), 301-344.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997 – M. SAN NICOLÁS PEDRAZ. “Iconografía de Dionisios y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia”. *Antigüedad y Cristianismo*. XIV, p. 403-418.

SCHLUNK, 1969 – Herman SCHLUNK. *Centcelles*. Mainz: Vg. Ph. V. Zabern, (*Madridener Beiträge* 13).

SWOBODA, 1969 – Karl M. SWOBODA. *Römische und Romanische Paläste*. Viena: Vg. Böhlau.

TEICHNER, 2008 – Felix TEICHNER. *Entre tierra y mar. Zwischen Land und Meer*. Mérida: MNAR (*Studia Lusitana* 3).

WALLACE-HADRILL, 1994 – Andrew WALLACE-HADRILL. *Houses and society in Pompeii and Herculaneum*. Princeton N.J.: University Press.

ZANKER, 1993 – Paul ZANKER. *Pompeii. Società, immagini e forme dell'abitare*. Turin: Giulio Einaudi.

Vinculación de la belleza y la sensualidad femenina con el *paradeisos*, en los mosaicos hispanorromanos.

Mercedes DURAN PENEDO*

Resumen

Los mosaicos hispanos que nos muestran bellas imágenes femeninas desnudas o semidesnudas en espacios abiertos, con flores, pájaros y diversidad de fauna terrestre o marina son una evidencia más de como existe una representación del *paradeisos*, que se utiliza en una amplia gama de representaciones. Estas alcanzan los niveles terrestres, marítimos y celestes, y ayudan a complementar la narración iconográfica.

El *paradeisos* concebido como lugar idílico, donde se mezclan elementos faunísticos y vegetales, tiene también una protagonista fundamental que es, la figura humanizada de los dioses, ya sea masculina con Orfeo o Priapo entre otros, o la figura femenina que se muestra generalmente desnuda, ofreciendo la sensualidad de sus actitudes.

Como ya vimos en el estudio que hicimos sobre el uso de elementos de la naturaleza en la decoración musiva hispana¹³⁶, su empleo se extiende a todo tipo de escenas, generalmente unidas a las ideas de fertilidad, abundancia y prosperidad. Tanto en mosaicos con representaciones comunes como selectas estas imágenes se incluyen a lo largo de todo el Imperio de tal forma que el vínculo existente entre Naturaleza e individuo no se romperá y se mantendrá vigente como complemento a las diversas escenificaciones, que los propietarios escogerán para sus viviendas.

En esta ocasión, nos detendremos en aquellos mosaicos donde las protagonistas se rodean de elementos propios de la naturaleza que ayudan a ensalzar sus valores de belleza y sensualidad, y por tanto las diosas son las favoritas. Dejaremos a un lado los mosaicos con personificaciones alegóricas como las estaciones por desbordar el amplio número existente en nuestra Península, los márgenes de este análisis. Es muy evidente

* Investigadora Científica (PhD). Generalitat de Catalunya & Museo Municipal de Montcada i Reixac (Barcelona). España. E-mail: mduran@xtec.cat

¹³⁶ DURAN PENEDO, 2011, p. 81 a 104.

su vinculación con la Naturaleza y las diversas fases por las que pasa su transformación, de ahí que también formaran parte del *paradeisos*.

Palabras-clave

Paradeisos; belleza; sensualidad; mujeres; mosaicos.

Venus es el claro exponente del rol de amante y belleza, asociado con el deseo sexual y dirigido hacia la reproducción. La diosa se muestra bien surgiendo de la espuma del mar, bien acompañada por Adonis o por Eros, exhibiendo su desnudez en el baño o compitiendo con Juno y Atenea por ser la más bella. Esta iconografía ha sido analizada en diversas ocasiones¹³⁷ a través de los mosaicos y gozó de una amplia aceptación tanto en el Alto como en el Bajo Imperio. Aún y a pesar de que en época de Augusto esta imagen fue usada como protectora del emperador¹³⁸ y pudo tener su repercusión en algunos mosaicos con Venus, como los de Isola Sacra y de la *Villa Suburbum*, en Ostia, posteriormente el debilitamiento simbólico del poder imperial dará paso a otra interpretación relacionada con el arquetipo femenino. Especialmente en el Bajo Imperio, la diosa se convierte en la imagen femenina por excelencia en aquella sociedad patriarcal y bastante paganizada, básicamente entre las clases bien estantes. Se intentaba potenciar la regeneración, al mostrarla como reina del mundo y de las fuerzas fértiles de la naturaleza, que basan su poder en el agua. Los dos mosaicos del Museo del Bardo¹³⁹: el de Cartago con Venus coronándose, enmarcada por un suntuoso edificio, sentada sobre un trono de oro, y el de Elles cerca de Kef, con Venus coronada por dos centauros, serían unos ejemplos representativos de todo ello.

Centrándonos en *Hispania* y en las escenas de espacios abiertos en los que la diosa se muestra, encontramos en el Alto Imperio y concretamente en Itálica¹⁴⁰ a Venus de pie, en el centro de la composición, naciendo del mar con *aura uelificans*, como divinidad triunfante sobre una concha que sostienen tritones. Se supone que bajo la escena central se desarrollarían temas relacionados con el *paradeisos* marino, caracolas, peces o moluscos. Acompañan a Venus dos ninfas cabalgando desnudas: Amynone, sobre un caballo marino, y Arethusa, sobre un toro marino. Aunque su estado de conservación es

¹³⁷ LASSUS, 1963-1965, pp. 175-190 y SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1990-1994, p. 402.

¹³⁸ DURAN PENEDO, 2001, pp. 110-129.

¹³⁹ BLANCHARD-LEMÉE, 1995, figs. 113 y 114.

¹⁴⁰ CANTO, 1976, p. 123 y ss. y DURAN PENEDO, 1993, pp. 65 a 72.

muy deficiente en el se ha querido ver¹⁴¹ una conjunción de la naturaleza marina de la diosa con toda una serie de elementos astrales que en el mosaico se representan. Otros ejemplos a resaltar serían el mosaico de Cartama, en Málaga,¹⁴² (Fig. 1) y el de la Quintilla, en Murcia¹⁴³. El primero muestra a Venus navegando reclinada en la concha marina, con elementos del *paradeisos* en los rectángulos tangentes a cada lado del octógono principal y en los que se incluyen una figura de aves, palomas y zancudas. El segundo, es el mosaico de la Quintilla, donde Venus, reclinada en la concha, está sostenida por dos tritones y hay fauna marina entre ellos. En el espacio de intersección con los círculos y semicírculos se disponen a su vez motivos vegetales y aves de forma estudiada, equilibrada y en plena armonía con el conjunto. En las esquinas los bustos de las estaciones y en la orla de un lado del tapiz se presentan crateras con aves y peces, en definitiva alusiones directas a la Naturaleza terrestre y marítima, que junto con el elemento tiempo de las estaciones, formarían el conjunto deseado. Estos dos mosaicos tienen paralelos en Utica, en Túnez, y en la casa de Poseidón en Zeugma, Turquía¹⁴⁴.



Fig. 1 – Venus sobre la concha. Cartama (Málaga). Siglo II. Museo de Málaga. Foto: CMRE III.

Siguiendo con esta misma temática, pero dentro de una estética que marca más la transición hacia el esquematismo del Bajo Imperio, nos encontramos con el mosaico de

¹⁴¹ MAÑAS ROMERO, 2011, pp. 74 a 76.

¹⁴² DURAN PENEDO, 1993, pp. 241-242.

¹⁴³ DURAN PENEDO, 1993, pp. 197-198.

¹⁴⁴ ONAL, 2003, pp. 32-34.

Venus y Eros en la casa del Anfiteatro de Mérida (Fig. 2)¹⁴⁵ de finales del siglo III y que pertenece al prototipo de Venus armada¹⁴⁶. La diosa de pie y con vista frontal se presenta con un manto que le cae por la espalda y le cubre tan solo la pierna derecha, sostiene en la mano derecha una lanza y en la otra un fruto, manzana o granada. Le acompaña Eros, que le da la mano derecha y porta una pequeña cesta en la izquierda. Estas imágenes están en el centro del tapiz donde una amplia red de roleos vegetales y aves complementarían el conjunto. Otro mosaico de interés donde se desarrollaría una similar atribución es el conocido con el nombre de Mosaico de Venus armada de Itálica, también conocido por el de Galatea¹⁴⁷, hoy perdido, y en el que Venus se mostraba en dos ocasiones dentro de un espacio octogonal: una acompañada posiblemente por Hércules y otra sentada en el centro de la composición y armada con lanza. En los círculos tangentes a estos espacios se insertan un amplio repertorio de aves, a la vez que un roleo vegetal se dispone en la orla.

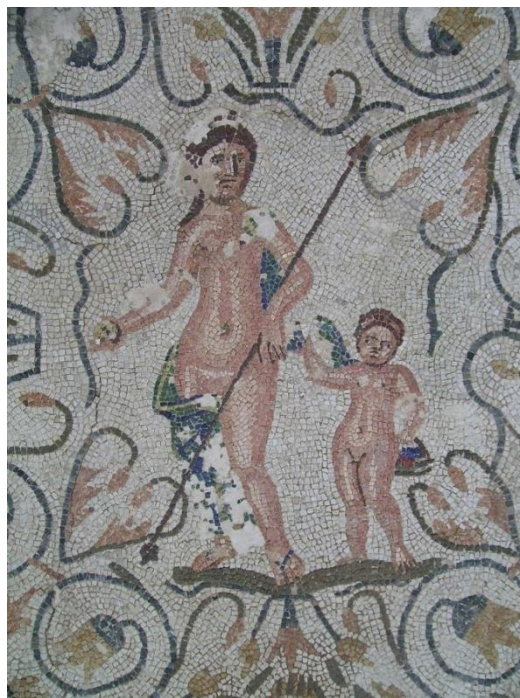


Fig. 2 – Venus e Eros. Casa del Anfiteatro de Mérida. Siglo III. Foto: G. López Monteagudo.

En todos estos mosaicos la belleza de su desnudez es evidente y las actitudes sensuales se vinculan directamente con la naturaleza amorosa de Venus. En general, esta diosa – ya sea naciendo de la espuma del mar, navegando sobre la concha, o armada – se

¹⁴⁵ GARCIA, 1966 y GUARDIA PONS, 1992, pp. 204 a 212.

¹⁴⁶ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2004, pp. 133-152.

¹⁴⁷ MAÑAS ROMERO, 2011, pp. 63-64.

presenta siempre en actitud triunfante en los ejemplos que hemos aludido, se acompaña de elementos faunísticos y vegetales, lo que nos lleva a interpretar que esa inclusión en el *paradeisos* implica la necesidad de simbolizar además del amor, la abundancia y fecundidad de la naturaleza.

A Venus también la encontramos compitiendo por su belleza con Atenea y Hera, como sucede en el mosaico con el Juicio de Paris en Casariche¹⁴⁸, Sevilla, del siglo IV, donde la perfección de su cuerpo desnudo y la sensualidad de sus actitudes lo conseguirán en medio de un paisaje rocoso.

Un aspecto a subrayar será que la imagen de Venus fue tan difundida, que incluso las propias dominas mostraban su interés por mostrarse bellas y sensuales en los mosaicos y aparecen como si de Venus se tratasen, especialmente fuera de *Hispania*, como ya vimos en un anterior estudio donde analizábamos el mosaico del *Dominus Iulius* de Cartago¹⁴⁹, o el de Sidi Ghrib¹⁵⁰, junto a otros.

Los motivos dionisiacos de amplia proliferación en nuestra Península, bien sea con Ariadna acompañando a Dionisos, bien sea la serie de ménades danzantes que acostumbran a formar parte del cortejo junto a tigres, e incluso la imagen de la Victoria, son lo suficientemente sugestivos como para que se incluyan en un espacio paisajístico, donde algún tipo de vegetación nos traslada al medio en el que se movían los dioses. A modo de ejemplo, citaremos el mosaico con el Triunfo de Dionisos de Écija¹⁵¹, del siglo II (fig. 3), donde las imágenes de Leda, la Musa y las bacantes están acompañadas por una pantera, una gacela y un león en plena carrera.

¹⁴⁸ BLAZQUEZ *et alii*, 1993, pp. 279-281.

¹⁴⁹ DURAN PENEDO (en prensa), y NEIRA, 2003, pp. 77-101.

¹⁵⁰ BLANCHARD-LEMÉE, 1995, fig. 116.

¹⁵¹ FERNANDEZ GÓMEZ, 1998, pp. 32 a 41.



Fig. 3 – Triunfo de Dionisos. Écija. Siglo II. Museo Histórico Municipal de Écija. Fotografía de la autora.

Dentro del ciclo dionisiaco y de los mosaicos en que aparece Ariadna nos detendremos en el mosaico báquico de Baños de Valdearados en Burgos¹⁵², del siglo IV (fig. 4), donde, en una escena superior y como rara excepción, vemos a Ariadna junto a Dionisos ebrio y junto a esta dos ménades, una de las cuales deja ver la pierna desnuda. En la escena inferior se muestra a Ariadna en un triunfo dionisiaco, que se enmarca a su vez en una orla con cráteras en los ángulos de la que salen hojas de acanto que se entremezclan entre diversos tipos de aves. El conjunto se complementa con rectángulos donde perros con los nombres de los vientos persiguen a otros animales, como una gacela, una liebre, un ciervo, un gamo o animales exóticos, como leones o leopardos persiguiendo a un antílope. El paisaje también se marca con elevaciones, plantas y vegetación diversa. En definitiva, un mosaico que contiene muchos de los elementos que adjudicamos al medio paradisiaco, ideal y al que sus propietarios quisieron complementar con la inclusión de sus rostros en busto.

¹⁵² LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998, pp. 13-19 y BLAZQUEZ, 2003, pp. 781-789.



Fig. 4 – Mosaico báquico. Baños de Valdearados (Burgos, *in situ*). Siglo IV. Fotografía de la autora.

El mosaico de Baco y Ariadna en Naxos¹⁵³, de Mérida, del siglo V, donde la diosa, dormida y semidesnuda, se incluye en una escena con elementos vegetales, cráteras junto al resto de personajes, Dionisos o los sátiros, se convierte en otro ejemplo similar a los anteriores.

El mosaico cosmogónico de Mérida¹⁵⁴, datado en el siglo III (fig. 5), nos ofrece en la zona central toda una serie de divinidades de la Tierra; Estaciones, *Natura* y *Æternitas*, junto a otras del aire como *Nubs* acompañada por *Notus*. Son figuras alegóricas que se presentan desnudas y sensuales y que propician la fertilidad y la renovación, encontrándose en clara relación con las tradiciones vinculadas al mitraísmo, tal y como señalaron en su momento Picard, A.M. Canto, A. Blanco, J. Alvear y J. M. Blázquez. No entraremos en el análisis detenido del conjunto pero si que destacaremos, como el uso de las alegorías están en relación con la idea del *paradeisos* como espacio agradable, pacífico y fértil, reforzado por el equilibrio y la armonía del cosmos.

¹⁵³ BLANCO FREIJEIRO, 1978, p. 34.

¹⁵⁴ QUET, 1981 y BLAZQUEZ *et alii*, 1986, pp. 89 y ss.

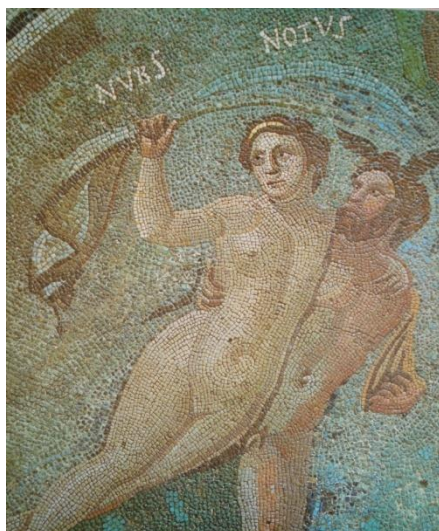


Fig. 5 – Detalle de *Nubis* y *Notus* en el mosaico cosmogónico de la Casa del Mitreo. Mérida. Siglo III.

Fotografía de la autora.

Una iconografía interesante es la de *Ge-Tellus*, identificada con la tierra. Su representación se encuentra en diversas manifestaciones artísticas y en mosaicos, como el de *Sentinum* (Italia), en Cartago, y en otros orientales como los de Baalbuk-Souweidiye (Libano), Beit Jibrin (Palestina), Shahba (Siria), Apamea (Siria) y Antioquia. No será el mosaico hispano el que ofrezca un amplio desarrollo, especialmente en cuanto a sensualidad se refiere, aunque generalmente los rostros suelen ser bellos. Los atributos que lo caracterizan son el adorno floral en la cabeza a base de tallos, hojas y flores y la cornucopia llena de frutos. En *Hispania* encontramos dos mosaicos con similares atributos, El mosaico de *Tellus*¹⁵⁵, en Itálica, también acompañado por aves que se muestran en rectángulos tangentes al octógono principal, desgraciadamente hoy perdido, y el de Durantón, en Segovia¹⁵⁶ (también conocido como el de Aranjuez), conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, que en su momento fue identificado por D. Fernández Galiano como el Genio del Año¹⁵⁷, y que G. López Monteagudo considera una relación con la alegoría de *Abundantia*¹⁵⁸. De todas maneras, e independientemente de su atribución, es evidente que desean representar las bondades de la naturaleza, permitiendo al hombre disfrutar de sus encantos y de su riqueza, una bajo el concepto de tiempo y la otra en el sentido estricto de la prosperidad y fertilidad del medio natural, aunque no se puede excluir que

¹⁵⁵ FERNANDEZ GALIANO, 1986-1987, pp. 175 y ss. y DURAN PENEDO, 1993, pp. 54 a 56.

¹⁵⁶ LUCAS PELLICER, 1988, pp. 275-287 y LOPEZ MONTEAGUDO *et alii*, 1998-99, pp. 37-51.

¹⁵⁷ FERNANDEZ GALIANO, 1986-1987, pp. 175-183.

¹⁵⁸ LÓPEZ MONTEAGUDO (en prensa).

acompañe en ocasiones a *Annus* y las estaciones, como sucede en el mosaico de *Sentinum*¹⁵⁹.

En el busto de Itálica, *Ge-Tellus*, hoy desaparecido, además de sus atributos (serpiente rodeándole el cuello – asociada con el renacer de la naturaleza –, y cabellera adornada con espigas, flores y frutos – en sincronía con la idea de fertilidad y abundancia), encontramos que el resto del programa decorativo de la vivienda, mosaico de los pájaros, el de Medusa y el de motivos vegetales a base de lotos y palmetas, está en perfecta sincronía con los beneficios que se le piden a la Naturaleza y de ahí que se corresponda con la idea del *paradeisos*.

Siguiendo con las imágenes bellas y sensuales encontramos a las ninfas, guardianas de las aguas y de sus cualidades curativas, de ahí que su popularidad fuera importante. Plinio el Viejo¹⁶⁰ considera que son sagradas las aguas que tienen propiedades medicinales, debido a la existencia de seres superiores que les transfieren las facultades curativas. Las imágenes acostumbran a representar las bellas jóvenes parcialmente desnudas y en actitudes elegantes y sugerentes. En Hispania, Pegaso y las ninfas las encontramos en la *Villa* de Almenara de Adaja en Valladolid (fig. 6) del siglo IV, y también en S. Julián de Valmuza, en Salamanca, coincidiendo con una zona de manantiales¹⁶¹. Estas imágenes también están relacionadas con otras temáticas, como el mosaico de Hylax y las ninfas, de Itálica, de cronología alto-imperial, o el de Quintana del Marco, en León. En definitiva, ya sea acompañando a Pegaso, Hylax, Diana u otros dioses, su utilización coincide con lugares privilegiados por la Naturaleza, donde en la mayoría de los casos, conocemos la existencia de manantiales, nínfeos o balnearios.

¹⁵⁹ LAVAGNE, 1981, pp. 27 a 40.

¹⁶⁰ PLÍNIO-el-Viejo, *Historia Natural*, XXXI, 2, 4.

¹⁶¹ NEIRA y MAÑANES, 1998, pp. 29-34; PÉREZ Y REGUERAS, 2001, pp. 51 a 63.



Fig. 6 – Pegaso y las ninfas. *Villa* de Almenara de Adaja (Valladolid). Siglo IV.

Fotografía de la autora.

La representación de las nereidas sería otro elemento iconográfico a tratar, ya que generalmente muestran la belleza de sus cuerpos semidesnudos junto con la sensualidad de sus actitudes en medio de un *paradeisos* acuático, donde figuras fantásticas marinas y fauna propia del medio cubren el espacio de representación. No expondremos en este análisis el repertorio exhaustivo de mosaicos hispanos con estas imágenes, ya que no es el objetivo y porque fue estudiado en su momento por L. Neira¹⁶², pero si destacar que son un elemento iconográfico, utilizado como recurso sensual al combinarse con los seres fantásticos masculinos, como tritones, o dioses, como Venus, Neptuno u Océanos.

Del mosaico del Nacimiento de Venus, de Itálica, no comentaremos la nereidas que acompañan al tema principal por haberlo hecho anteriormente, pero si que nos detendremos en un mosaico que nos llama la atención y es el de Océanos en la *Villa* de Dueñas¹⁶³, en Palencia (fig. 7), del siglo IV, donde se nos muestra con admirable ejecución, inspirada en modelos norteafricanos, la máscara de Océanos, flanqueada por dos nereidas, una a cada lado, cabalgando. Una, la vemos frontalmente sobre un toro marino y la otra sentada sobre la cola pisciforme de una pantera, nos ofrece la espalda y sujeta un *phiale* con las dos manos. El resto del tapiz cubierto con peces y delfines es una buena muestra de la riqueza y abundancia que el mar ofrece. No será *Hispania* la que muestre un abundante repertorio de nereidas insertadas en un rico *paradeisos*, como

¹⁶² NEIRA, 1992, pp. 1259-1278.

¹⁶³ PALOL, 1963, p. 10.ss; GUARDIA PONS, 1992, pp. 157 a 163, figs. 72 a 77; NEIRA, 1992, pp. 1259-1278.

podemos encontrar en los mosaicos orientales, especialmente en Turquía. Sin embargo, debemos mencionar algunos ejemplares, como el de la nereida Thetis, en el mosaico de Marroquíes Altos (Jaén), del siglo IV, rodeada también de la fauna marina correspondiente.



Fig. 7 – Océanos y nereidas. *Villa de Dueñas* (Palencia). Siglo IV. Foto: J. M. Blázquez.

En esta relación no debemos olvidar el mosaico de la estancia termal de la *Villa de Santa Victoria do Ameixial*¹⁶⁴, de finales del siglo III, donde una escena marina con el cortejo de Anfitrite, muestra a dos nereidas cabalgando, una sobre una pantera marina y la otra sobre un toro marino. En el panel Este encontramos también otras dos parejas de nereidas sobre un *ictiocentauro*.

Conclusión

A partir de este análisis observamos que aunque las imágenes que ofrecen una mayor utilización de los elementos propios del *paradeisos* son las divinas, los propietarios de las mansiones, entre los que también se encontraban las mujeres, quisieron incluirse en estos medios y uno de los mosaicos que mejor nos ayudan a ilustrar este concepto es el mosaico de Aquiles en Scyros¹⁶⁵, de la *Villa de la Olmeda* (fig. 8). En su orla, toda una serie de retratos miembros de la familia que allí habitó están representados, enmarcados por elegantes aves y delfines que ennoblecen el conjunto. Incluso las estaciones de la

¹⁶⁴ NEIRA, 1988 pp. 516-524, figs. 7-8.

¹⁶⁵ DURAN PENEDO (en prensa).

Villa de Rabaçal, como ya decíamos en un anterior análisis¹⁶⁶ podrían tratarse de retratos de miembros de la familia, rodeados de elementos agrícolas estacionales.



Fig. 8 – Detalle de la orla del mosaico de Aquiles en Scyros. *Villa* de la Olmeda (Palencia). Siglo IV.

Foto: G. de la Cruz.

La trayectoria cronológica del uso de estos motivos, belleza y sensualidad es progresiva, un amplio desarrollo en el Alto Imperio y una prolongación en el Bajo Imperio. Con la llegada del cristianismo, los cuerpos desnudos femeninos pierden protagonismo y pasaran a ser sustituidos por Vírgenes y Santas. Estas no dejaron de estar inmersas en muchas ocasiones también en elementos vegetales y anomalísticos, que emularan el *paradeisos*, transformado ahora en Paraíso cristiano.

Tras este recorrido, que no ha pretendido ser exhaustivo, hemos constatado que el tema del *paradeisos* vinculado a las imágenes femeninas bellas y sensuales es un buen testimonio de ese espacio idílico y pacífico en el que se movían los dioses. Es muy frecuente, tanto en temas dionisiacos, marinos, alegóricos o de cacería, especialmente durante el Bajo Imperio. En ocasiones, estas imágenes aparecen inmersas en pleno ambiente natural, y en otras ellas mismas lo representan o portan toda una serie de elementos que las identifica con ese mundo fértil y próspero, que es el de la propia Naturaleza real, de ahí su gran importancia y el interés que para el análisis de los motivos iconográficos ofrece.

¹⁶⁶ DURAN PENEDO (en prensa).

Bibliografía

BLANCHARD-LEMEE, 1995 – M. BLANCHARD-LEMEE *et alii*. *Sols de la Tunisie Romaine*. Paris.

BLANCO FREIJEIRO, 1971 – A. BLANCO FREIJEIRO. «El mosaico de Mérida con la alegoría del *Sæculum Aureum*, Estudios sobre el mundo helenístico». in *Anales de la Universidad Hispalense*. Filosofía y Letras nº 8, Sevilla, pp. 151-178.

BLANCO FREIJEIRO, 1978 – A. BLANCO FREIJEIRO. *Mosaicos Romanos de Mérida. Çorpus de Mosaicos Romanos de España*. Fascículo I. Instituto Español de Arqueología “Rodrigo Caro”. Madrid.

BLÁZQUEZ *et Alii*, 1993 – J. M. BLÁZQUEZ *et alii*. «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-87)». in *ETF*, II/6, , pp. 279-281.

BLÁZQUEZ, 1986 – J. M. BLÁZQUEZ. «Cosmología mitraica en un mosaico». in *A.E.A* 59, pp. 89 y ss.

BLÁZQUEZ, 2003 – J. M. BLÁZQUEZ. «El mosaico báquico de Baños de Valdearados, (Burgos, España)». Sep. *El Mediterráneo y España en la antigüedad. Historia, Religión y Arte*. Madrid.

CANTO, 1976 – A. M. CANTO. «El mosaico del Nacimiento de Venus de Itálica». in *Habis*, 7, pp. 123 y ss.

DURAN PENEDO, 1993 - M. DURAN PENEDO. *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*. Barcelona.

DURAN PENEDO, 2001 – M. DURAN PENEDO. «El poder imperial a través de la iconografía mítica en el mosaico hispano de los siglos I al III d.C.». in *Actas del Colloque International pour l'étude de la Mosaïque anticue et médiévale*, 1997, vol. II, Lausanne, pp. 110-129.

DURAN PENEDO, 2010 – M. DURAN PENEDO, «La Naturaleza, un elemento inspirador de la iconografía musiva hispana de los siglos I al III d.C.», in *Monte Catano*, 11, Montcada i Reixac, Barcelona, pp. 81 a 104.

DURAN PENEDO (en prensa) – M. DURAN PENEDO. «Reflejo del poder de las dominas en los mosaicos del Norte de África e Hispania». In *L’Africa Romana. XIX Convengo Internazionale di Studi*” Diciembre 2010.

FERNÁNDEZ GALIANO, 1986-1987 – D.FERNÁNDEZ GALIANO *et alii*. «Representaciones del Genio del Año en mosaicos hispanorromanos». in *Hom. Prof. Gratiano Nieto II (cuadernos de Prehistoria y Arqueología U.A.M., N.ºs 13-14, pp. 175-183.*

FERNÁNDEZ GÓMEZ, 1988 – F. FERNÁNDEZ GÓMEZ. «Un conjunto musivario excepcional en Écija». in *Arqueología*, N° 207, Madrid, pp. 32 a 41.

GARCIA, 1966 – E. GARCIA SANDOVAL. «Informe sobre las casa romanas de Mérida y excavaciones en la casa del Anfiteatro». Sep. *E.A.E., Memorias*, 49. Madrid.

GUARDIA PONS, 1992 – M. GUARDIA PONS. *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de iconografía*, PPU, S.A., Barcelona, 1992.

LANCHA, 1983 – J. LANCHÁ. «La Mosaïque Cosmologique de Mérida. Etude Technique et Stylistique». in *Melanges de la Casa de Velázquez*, T. XIX, Paris, pp. 37 y ss.

LASSUS, 1963-1965 – J. LASSUS, «Venus Marine». in *CMGR*, I., Paris 1963. 1965. pp. 175-190.

LAVAGNE, 1981 – H. LAVAGNE. «Remarques sur l’Aion de la mosaïque de *Sentinum*». in *Mosaïque Romaine Tardive* (Greteil 1981), Paris, pp. 27 a 40.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998 – G. LÓPEZ MONTAGUDO. *Mosaicos Romanos de Burgos. Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo XII, Madrid.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1998-1999 – G. LÓPEZ MONTEAGUDO, J. M. BLÁZQUEZ. «Representaciones del Tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África». in *Anas*, 11-12, pp. 37-51.

LÓPEZ MONTEAGUDO (en prensa) – G. LÓPEZ MONTEAGUDO. «Entre Oriente y Occidente, las alegorias de la abundancia en los mosaicos de España y Turquía». in *Actas del XI International AIEMA Mosaic Symposium*, Bursa. Turkey, 2009.

LUCAS PELLICER, 1988 – M. Rosario LUCAS PELLICER. «Mosaicos del sitio de “Los Mercados” en Duratón (Segovia)». in *Hispania romana I. Homenaje a J.M.Blázquez*, vol. IV, Serie Arys 2, Madrid, pp. 275-287.

MAÑAS ROMETO, 2011 – I. MAÑAS ROMERO. *Mosaicos Romanos de Itálica (II). Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo XIII, Madrid-Sevilla.

NEIRA, 1998 – M. L. NEIRA y T. MAÑANES. *Mosaicos Romanos de Valladolid. Corpus de Mosaicos de España*, Fascículo XI, Madrid.

NEIRA, 2003 – M. L. NEIRA. «La Imagen de la mujer en la Roma Imperial. Testimonios musivos». in AA.VV. *Representación, construcción e interpretación de la Imagen Visual de las Mujeres*. Universidad Carlos III, Madrid, pp. 77-101.

NEIRA, 1988 – M. L. NEIRA. «Acerca de las representaciones del *thiasos* marino en los mosaicos romanos tardoantiguos de Hispania». in *Ant. Crist.*, VIII, pp. 516-524.

NEIRA, 1992 – M. L. NEIRA. «Mosaicos romanos con nereidas y tritones. Su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de África y en Hispania». in *L’Africa Romana*. Sassari, pp. 1259-1278.

ÖNAL, 2003 – M. ÖNAL, *Mosaics of Zeugma*. Istanbul.

PALOL, 1963 – P. de PALOL. «El mosaico de tema oceánico de la villa de Dueñas (Palencia)». in *BSAA*, XXIX, pp. 10 y ss.

PÉREZ y REGUERAS, 2001- E. PEREZ y F. REGUERAS. «Mosaicos de Salamanca: inventario, talleres, iconografía». in *La Mosaique Gréco-Romaine*, VIII, Lausanne, vol I, 1997, pp. 51-63.

PICARD, 1975 – G. Ch. PICARD. “Observations sur la mosaïque de Mérida”. In *CMGR*, II, Paris, pp. 119-124.

QUET, 1981 – M. H. QUET. *La mosaïque cosmologique de Mérida*. Col. de la Maison des Pays Ibériques. De Boccard, Paris.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1990-1994 – M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ. «La iconografía de Venus en los mosaicos hispanos». Sep. *CMGR*, VI. Palencia-Mérida, 1990, Guadalajara.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2006 – M. P. SAN NICOLÁS PEDRAZ. «Interrelación del tipo iconográfico de Venus armada en los mosaicos romanos de Africa, Hispania y Chipre» in *L'Africa Romana*. 2 XVI, Rabat 2004, Roma, pp. 133-152.

Do mosaico para o mármore: alguns casos de representação do *paradeisos* em suporte pétreo no *conuentus Pacensis* entre os séculos IV e VIII

Jorge FEIO*

Resumo

O autor refere alguns casos de representações do *paradeisos* na escultura e em lápides funerárias paleocristãs, tecendo algumas considerações sobre as semelhanças formais relativamente ao mesmo tipo de figuração em mosaico e na pintura mural.

Palavras-chave

Paradeisos; cristianização; escultura; mosaico; iconografia.

Introdução

O apelativo Paraíso foi utilizado pelos cristãos para designar o local de destino dos bem-aventurados. Deriva do grego *Paradeisos*, palavra que foi muitas vezes aplicada para classificar o Jardim do Éden. O termo grego significa, então, um grande jardim, com muitas árvores e flores maravilhosas. A sua transformação em paraíso terrestre ocorreu num período designado por judaísmo tardio, como se pode comprovar nos textos inter-testamentários, com base em transformações de carácter antropológico e cosmológico. Um bom testemunho desta mudança pode ser encontrado no escrito apócrifo denominado *Livro dos Segredos de Henoch*, ou *Segundo Livro de Henoch*, que transmite a ascensão do Patriarca ao Céu. Neste processo, o próprio patriarca refere «Eu estive no Paraíso dos justos e lá eu vi um lugar benigno, onde todas as criaturas são benignas e todos vivem em felicidade e alegria, dentro uma luminosidade desmedida, na vida eterna [...]»¹⁶⁷

Na ideologia cristã, existem no Paraíso muitas árvores, de onde se destaca a Árvore da Vida, e ainda quatro rios: um rio parte do Jardim do Éden, regando-o, dividindo-se depois em quatro braços¹⁶⁸. Numa fase mais tardia, nomeadamente no *Livro do Apocalipse*, fez-se a reatualização celeste do Éden: «O Anjo mostra-me o rio de vida,

* Arqueólogo e Historiador de Arte (MSc). Doutorando da Universidade Nova de Lisboa, Investigador e Membro do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal. E-mail: jorgefeio77@hotmail.com

¹⁶⁷ BAUDRY, 2009, p. 220.

¹⁶⁸ *Génesis* 2: 10.

límpido como o cristal que jorra do trono de Deus e do Cordeiro... De ambos os lados existem árvores»¹⁶⁹. Em certa medida, pode pensar-se que os quatro rios correspondem aos Evangelistas, que personificam a revelação da vida divina aos crentes. Esta visão do paraíso, como um jardim no reino da bondade, lembra a imagem de *felicitas* do mundo romano, na qual homens e animais vivem em perfeita harmonia com a Natureza, muitas vezes representada em cenas bucólicas. Aqui podemos integrar, por exemplo, a figura de Orfeu a encantar os animais, ou as representações dos Campos Elísios e das Ilhas dos Afortunados¹⁷⁰. A estas recriações do Paraíso junta-se, por vezes, a do banquete celeste, descrito no capítulo do falecimento do jovem Augusto, no livro *Vitae Patrum Sanctorum Emeritensis*; no seu leito de morte, este transmitiu ao autor das *Vitae*, e a outros monges, a visão que tivera do Paraíso: «Estive num lugar muito agradável, onde havia muitas flores odoríferas, plantas muito verdes, rosas e lírios e muitas coroas de pedras e ouro, inumeráveis panos de seda pura e uma brisa suave de aromática frescura que refrescava tudo com o seu sopro. Também vi ali inumeráveis assentos dispostos à esquerda e à direita. Mas, colocado ao centro, sobressaía um trono muito mais elevado. E ali havia um incontável número de meninos, todos engalanados e formosos, preparando mesas e um banquete extraordinário. Toda esta abundância de pratos se preparava sem recurso a qualquer animal, senão apenas com aves engordadas e tudo o que se preparava era branco como a neve [...] de tal natureza que nunca tinha comido nada assim, pelo que degustei, tomando-a com prazer. E na verdade te asseguro que o sabor daquele alimento me reconfortou de tal maneira que não desejava nada senão aquilo que havia comido. [...] Depois de ter afastado aqueles homens, o Senhor¹⁷¹ mais formoso que os demais levantou-se do trono e, tomando a minha mão, conduziu-me a um jardim extremamente agradável, onde havia um ribeiro de água cristalina e, junto a este ribeiro, muitas flores e plantas de aromas perfumados, que produziam odores suaves.»¹⁷²

Na iconografia paleocristã, o paraíso foi representado muitas vezes como um jardim de vegetação arbórea, sobretudo palmeiras, juntamente com flores e animais, sendo muitas vezes utilizado para exibir a imagem do defunto num ambiente ameno, agro-bucólico, que, de certa forma, recupera o *locus amœnus* clássico, numa posição ultra mundana,

¹⁶⁹ *Apocalipse* 22: 1-2.

¹⁷⁰ BAUDRY, 2009, p. 220.

¹⁷¹ Jesus Cristo (nota da nossa autoria).

¹⁷² VELÁZQUEZ, 2008, pp. 52-54

oposta ao mundo terrestre representado pela cidade. Nas representações do Paraíso podem aparecer pequenas edificações, em referência à *domus aeterna*, como o *paraptasma* e os portais da casa ou da cidade (Jerusalém celeste) semi-abertos. Noutros casos, apenas se representa o firmamento estrelado, perfeitamente em conexão com muitas expressões epigráficas da época¹⁷³.

A representação do *paradeisos* na iconografia paleocristã do *conuentus Pacensis* observa-se em vários tipos de suporte, registando-se sobretudo na pintura mural e no mármore, seja em elementos arquitectónicos, seja em tampas tumulares. No texto que se segue, pretendemos dar a conhecer um fuste de coluna e duas tampas de sepulturas paleocristãs encontradas no espaço correspondente ao antigo território do *conuentus Pacensis*, nomeadamente em Vale de Aguiheiro e em Mértola, nas quais a iconografia surge em clara associação com o *paradeisos* cristão, procurando, simultaneamente, dar a conhecer os contextos em que foram encontradas e a sua relação no que concerne à religião e à cultura com outras zonas do território peninsular e mediterrânico.

As representações do *paradeisos* em suporte pétreo no *conuentus Pacensis*

A maior parte das representações do *paradeisos* surge em mosaicos ou frescos. Destacamos no *conuentus Pacensis* a pintura mural da *Aula Basilica* de Tróia, onde pontificam as palmetas, as rosetas, as rosas, os florões, as *hederæ* e as cornucópias, em conjunto com representações de pombas afrontadas, de cisnes, de um *chrismon*, de um vaso e de *coronæ lemniscatæ*. Trata-se de toda uma simbologia de carácter religioso, que compõe todo o quadro iconográfico cristão, desde o baptismo com a água pura que brota do jarro à alusão ao momento da ressurreição, com as pombas afrontadas e as plantas do paraíso. Não podemos esquecer-nos de que numa segunda fase da *aula basilica* começaram a realizar-se enterramentos no seu interior, os quais estariam ligadas à pintura mural.

Neste contexto, pode concluir-se que a temática relativa ao *paradeisos*, à semelhança do quem se processou com outras, foi representada nos vários campos que servem de suporte à arte paleocristã. Contudo, é espantosa a qualidade da sua representação nos vários casos que conhecemos no *conuentus Pacensis*. Assim, merecem especial

¹⁷³ BISCONTI, 2000, p. 241.

destaque a coluna de Vale de Agueiro e algumas tampas de sepultura que servem de suporte a epítáfios encontradas nas necrópoles de Mértola¹⁷⁴.

O fuste de coluna de vale de agueiro, Beja

O fuste de coluna de Vale de Agueiro, no Concelho de Beja, encontra-se exposto no Museu Regional Rainha Dona Leonor, naquela cidade. É uma peça de mármore branco decorada em todo o seu perímetro com ramos de videira, gavinhas e cachos de uva, algumas das quais debicadas por pequenas aves (Figs. 1 e 2). Num dos lados existe um *cantharus* com uvas e água no seu interior. A encimá-lo observam-se duas pombas a atacar uma serpente. As pombas representam a alma do defunto e o divino Espírito Santo, ou os cristãos e a Igreja, que vencem a morte, representada pela serpente. As folhas de videira simbolizam o povo de Deus e as uvas os cristãos e o sangue de Cristo, símbolo da nova e Eterna Aliança. Por fim, o *cantharus*, recipiente que contém a água benta e que simboliza também o baptismo e a fonte da vida¹⁷⁵. Toda a simbólica observada nos leva a acreditar que se trata de uma coluna destinada a um espaço cristão em ambiente rural, pese embora o facto de a peça se encontrar descontextualizada, desconhecendo-se as circunstâncias em que foi encontrada e recolhida. Pode tratar-se de um pé-de-altar, como foi recentemente defendido por Isaac de Sastre. A mensagem paradisíaca é notória, como já chamou à atenção Carlos Alberto Ferreira de Almeida¹⁷⁶, observando-se ao habitat paradisíaco em torno da fonte da vida.



Fig. 1 – Fuste de coluna de Vale de Agueiro, Beja.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ainda que consideremos que a representação de flores possa indicar uma alusão ao Paraíso, bem como a representação da videira como uma Árvore da Vida que cresce em direcção aos Céus, não iremos apresentar esses casos neste estudo.

¹⁷⁵ MACIEL, 1988, pp. 97-119.

¹⁷⁶ ALMEIDA, 1993.

¹⁷⁷ *Apud* ALMEIDA, 1993.



Fig. 2 – Desenho com pormenor do fuste de coluna de Vale de Agueiro, Beja.¹⁷⁸

Este tipo de representação é muito comum no mundo cristão, sobretudo em pavimentos musivos e em sarcófagos, não se conhecendo muitos casos de decoração em colunas. O *cantharus* é habitualmente representado em conjunto com animais que simbolizam a alma dos fiéis (ovinos, pombas e pavões) e surge muitas vezes em mosaicos, como emblema, normalmente nas naves centrais, ou nas absides, como acontece na *basilica* de *Uppenna*¹⁷⁹. Embora seja mais raro, podem também surgir nas naves laterais, sobretudo próximo do *presbiterium*, na zona frontal do *pastoforium* ou no nártex¹⁸⁰.

A temática representada encontra paralelos num mosaico de São Vital de Ravena, c. 525-548 d.C. (Fig. 3), tratando-se de uma composição decorativa muito difundida nessa região italiana entre a primeira metade do séc. IV e meados do séc. VI¹⁸¹ e em mosaicos do norte de África, como o do museu de Cherchel, datado do séc. IV (Fig. 4), ou o de Uppenna, datado da segunda metade do séc. IV ou inícios do séc. V (ou finais do séc. V/inícios do séc. VI)¹⁸² (Fig. 5).



Fig. 3 – Pormenor do mosaico da *basilica* de São Vital, Ravena¹⁸³

¹⁷⁸ *Apud* ALMEIDA, 1962, fig. 106.

¹⁷⁹ RAYNAL, 2000, p. 28.

¹⁸⁰ FLAMINIO, 2000, p. 145.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Sobre a discussão da cronologia deste mosaico *vide* RAYNAL, 2000, p. 29.

¹⁸³ *Apud* BAUDRY, 2009, p. 112.



Fig. 4 – Pormenor de um mosaico depositado no Museu de Cherchel, Argélia.¹⁸⁴



Fig. 5 – Representação de videiras, *canthari* e pavões no mosaico da abside b de *Uppenna*.¹⁸⁵

Para além da notória influência cultural ravenática, do ponto de vista cronológico, o caule duplicado, as folhagens com nervuras muito bem definidas e a semelhança deste *cantharus* com o do sarcófago da Sé de Braga deverão apontar para finais do séc. V ou inícios do séc. VI.

Fragmento de epitáfio com palmeira da necrópole da *basilica* do cineteatro Marques Duque, Mértola

Entre os meses de Maio e Agosto de 2001 foram escavadas várias sepulturas e edifícios de interesse arqueológico no cineteatro Marques Duque, no âmbito de uma intervenção arqueológica coordenada pela equipa do Campo Arqueológico de Mértola. No decorrer desta escavação foram recolhidos alguns fragmentos de epitáfios, entre os quais dois com colagem onde se encontra reproduzida uma palmeira sob um arco (Fig. 6). Até ao momento, este tipo de representação é caso único em Portugal, encontrando o paralelo mais próximo numa inscrição funerária de Córdova, dedicada *Teodosius*, datada de 562

¹⁸⁴ *Apud* BAUDRY, 2009, p. 146.

¹⁸⁵ *Apud* RAYNAL, 2000, p. 28.

d.C.¹⁸⁶ Os dois fragmentos medem 18,7 cm de comprimento; 9,5 cm de largura e 2 cm de espessura. A decoração foi gravada a bisel, com sulco pouco profundo.

Na concepção da arte paleocristã, o paraíso é muitas vezes evocado pela representação de árvores, sobretudo palmeiras. Além do simbolismo vitorioso e imortal inerente à palma – elemento que serve de atributo aos vencedores desde a Antiguidade pagã (quer em contextos laicos, como as corridas de cavalos ou os jogos de circo, quer em entrecosmos religiosos, como os Mistérios de Elêusis) e que se tornou atributo dos mártires da Fé com o cristianismo (funcionando como prenúncio imagético da sua vitória sobre a morte e de uma vida eterna em glória)¹⁸⁷ –, a palmeira é a árvore mais abundante nos oásis dos desertos, onde o Homem encontra refúgio num espaço cercado por perigos e ameaças de morte. Desta forma, podemos pensar que a presença de uma palmeira sob um arco no topo de um epitáfio significaria a ascensão do defunto aos céus, tratando-se de uma forma muito simplificada de representação do *paradeisos*. A peça deverá datar de meados do séc. VI, à semelhança da congénere recolhida em Córdova, tendo ainda em consideração o facto de integrar um conjunto de inscrições funerárias cuja cronologia se situa entre 465 e 556¹⁸⁸.



Fig. 6 – Fragmento de placa funerária decorada com palmeira¹⁸⁹.

Fragmento de epitáfio de Mértola

A última peça que apresentamos neste texto, proveniente da necrópole paleocristã da *basilica* do Largo do Rossio do Carmo em Mértola, é um excelente exemplar do ponto de vista da iconografia paleocristã do sul do actual território português, encontrando-se

¹⁸⁶ LOPES, 2003, p. 142.

¹⁸⁷ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 502.

¹⁸⁸ LOPES, 2003, p. 143.

¹⁸⁹ *Apud* LOPES, 2004, p. 142.

exposta no núcleo museológico no local onde foi recolhido. Trata-se de um fragmento de placa, ou tampa, de sepultura, decorada com pavões e rosas (Fig. 7). Até ao momento, tem sido descrita como um fragmento de placa funerária, que encimava o texto dum epitáfio, cuja decoração mostra uma cruz pátea, com palmetas entre os braços, inclusa numa coroa de palmetas e ladeada por dois pavões afrontados num campo de ramos de roseira em botão. Segundo Manuela Alves Dias, a decoração desta lápide alia muitos dos elementos simbólico-decorativos que já apareceram isoladamente neste cemitério com o dos ramos de roseira, o que não é inédito no mundo mediterrânico, sendo relativamente comum em mosaicos, mas relativamente raro sobre suporte pétreo¹⁹⁰.

De acordo com a mesma autora, foi um tema muito comum na decoração musiva de Ravena, na época de Justiniano, tendo depois uma grande divulgação por toda a bacia do Mediterrâneo, propondo ainda uma datação de finais do séc. VI, época da expansão do motivo¹⁹¹.

Numa observação ainda mais atenta da peça, constata-se facilmente que esta reúne em si toda uma panóplia de motivos iconográficos de grande simbologia para o cristianismo da época em que foi concebida. No topo, ao centro, apresenta-se a cruz pátea inserta em *coronna laureata* estilizada, símbolo da vitória da religião cristã sobre a morte e sobre as outras religiões. Entre os braços apresentam-se folhas de *hedera* onde, no lugar dos pedúnculos, nos surgem quatro vasos ou cestos de pão, dos quais brotam quatro árvores da vida. Os quatro braços da cruz somados aos quatro vasos resultam em oito, o número da eternidade, de Cristo e do equilíbrio cósmico¹⁹². Toda esta temática, inserta na coroa, encontra-se ladeada por dois pavões afrontados que, em substituição das pombas, simbolizam o Espírito Santo e a Alma do Defunto, que ressuscita em Cristo. Os Pavões personificam também a regeneração, já que a carne destes animais nunca entra em putrefacção¹⁹³. Funcionando como “substitutos” da *Phœnix*, os Pavões representam, pois, a Ressurreição¹⁹⁴. Contextualizando toda esta ideia, o Paraíso surge-nos sob a forma de um jardim de flores (papoilas, rosas ou ramos com romãs) ondulantes, movimentadas ao sabor de uma leve brisa divina característica do Paraíso celeste, como

¹⁹⁰ DIAS, 1993, p. 122.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 483 e 484; MOURÃO, 2008, p. 127.

¹⁹³ MARIA, 2000, p. 111.

¹⁹⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 507-508; MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 118 e 400.

se estivéssemos perante o Jardim do Éden. A decoração foi gravada a bisel, com sulco pouco profundo, tal como acontece em todas as inscrições de Mértola¹⁹⁵.

Este fragmento de placa é, em nosso entender, uma das peças mais interessantes, do ponto de vista iconográfico, de todas as encontradas até ao momento em Portugal, pois encerra em si própria toda a simbologia cristã da época, ao mesmo tempo que constitui o melhor exemplar conhecido e toda a Península Ibérica com representação de temáticas mais específicas da arte musiva ou da pintura mural. É também significativa do ponto de vista cronológico, pois datará da segunda metade do séc. VI, ou dos inícios do séc. VII, sendo contemporânea do mausoléu de Mértola, da “Torre do Rio”, da área palatina da alcáçova, onde existem magníficos mosaicos de forte influência do Mediterrâneo oriental, e das inscrições com formulário grego.

A decoração com ramos de flores (rosas) surge em mosaicos funerários do Norte de África, como é o caso de *Uppenna*, onde a temática domina os tesselados do segundo grupo da *basilica*, que corresponde ao quinto momento, datado de entre meados do séc. IV e princípios do séc. V¹⁹⁶. Estes pavimentos são contemporâneos de outros sem simbologia cristã, como os do absidíolo dos mártires donatistas¹⁹⁷.

Esta temática foi continuada na zona de influência ravenática, sendo muito comum ao longo de todo o Mediterrâneo. A possível influência dos mosaicos de Ravena em Mértola permite equacionar a sua integração cultural no império bizantino e, simultaneamente, pensar na ocupação efectiva deste território em época de domínio Bizantino no sul da Península Ibérica.

Conclusão

Do ponto de vista da iconografia funerária paleocristã, no *conuentus Pacensis* existe aquele que consideramos ser um dos melhores conjuntos identificados até ao momento na Península Ibérica. Em casos muito específicos, como os que apresentámos neste texto, encontram-se representadas cenas que podemos associar ao Paraíso cristão, notando-se nelas uma superior qualidade técnica que as coloca ao nível dos melhores exemplares musivos e pictóricos do Mediterrâneo ocidental. A beleza do movimento

¹⁹⁵ *Apud* TORRES *et alii*, 1993, p. 122.

¹⁹⁶ RAYNAL, 2000, p. 107.

¹⁹⁷ RAYNAL, 2005, p. 375.

patente na coluna de Vale de Aqueiro e o trabalho de bisel observado nos exemplares de Mértola mostram-nos que foram peças concebidas para se distinguirem como verdadeiras obras de arte destinadas a acompanhar o defunto (ou os defuntos) até à última morada: o *paradeisos*.

Não é de estranhar que as formas escolhidas para representar o Paraíso sejam comuns à pintura e aos mosaicos, já que a pintura e o mosaico estiveram ligados à expansão do cristianismo desde o início, as sepulturas cristãs mais antigas do Norte de África eram revestidas de mosaicos e as catacumbas de Roma logo integraram pinturas murais. Como se tentou demonstrar ao longo do texto, aqui verifica-se a interacção cultural com outras regiões mediterrânicas, sobretudo notória ao nível da importação de signos e de formas de representação que atestam uma grande dinâmica cultural impulsionada por vários agentes ligados à religião, ao comércio, à política, ou ao meio militar. Esta interacção cultural é muito intensa em Mértola, fundamentalmente por se tratar de um porto fluvio-marítimo. Logo no decorrer da I Idade do Ferro ocorreram contactos de Mértola com vários pontos do Mediterrâneo, essencialmente com o Norte de África e com o Médio Oriente, devidamente atestados na documentação arqueológica. Estes contactos acentuaram-se até ao fim do domínio islâmico, sendo de notar, do ponto de vista comercial, que a maior colecção de cerâmicas em *terra sigillata* de proveniência focense do actual território português foi recolhida nesta vila alentejana. Também na epigrafia estes contactos estão perfeitamente documentados. No século II foi enterrado em *Myrtilis* Lúcio Firmídio Peregrino, de 60 anos, natural de *Utica* (na África Proconsular), que antes já tinha sepultado a sua filha na mesma cidade e ainda a sua esposa em *Sirpa*. Da *Liburnia*, em Itália, deveriam ser originários Libúrnio Victor, que dedicou uma inscrição funerária à sua esposa Júlia Lupiana, e ainda *Lucio Liburnio Materno*. Também de Itália proviria Lúcio Júlio Apto, de 6 anos, a quem Gallo, o seu patrono, dedicou uma inscrição poética¹⁹⁸.

As informações sobre a composição social mirtilense entre o séc. V e o séc. VIII são muito preciosas e encontram-se devidamente atestadas pela epigrafia. Um dos grupos mais importantes da cidade é o de proveniência do Mediterrâneo oriental, sendo de destacar, entre as várias recolhidas na basílica do Rossio do Carmo, algumas inscrições em Língua grega que indicam a presença de pessoas daquela origem. Uma dessas

¹⁹⁸ Sobre todos estes casos, *vide* ENCARNAÇÃO, 1984.

inscrições indica que «aqui está sepultado Êutiques, leitor, natural da Líbia, filho de Zozimo Isidórigo, viveu 21 anos, faleceu na era de 583» (ou seja, o ano 544 da nossa Era). Na mesma sepulcral existe um outro registo que informa que «aqui está sepultado o presbítero *Patriquis*» [Patrício, *filho de Guerasimoi* (Gerásimo)]. O nome do tumulado foi reconhecido em apenas em mais uma inscrição em grego: «aqui está Êutiques (liberto ou filho) de Estamínias, de 28 anos de idade»¹⁹⁹.

Quanto ao tipo de suporte das peças por nós estudadas, refira-se que no *conuentus Pacensis* predominava a utilização do mármore, já que na região seriam abundantes as zonas de extracção (Estremoz, Alvito, São Brissos/Trigaches e, eventualmente, Serra do Mendro, entre Marmelar e Vera Cruz de Marmelar, e Serpa). Era a pedra nobre por excelência e foi este o suporte escolhido para *carregar* os novos signos cristãos e o epitáfio de quem partiu para uma nova vida neste espaço geográfico.

Os trabalhos do mármore, da pintura, do mosaico não são, porém, comparáveis; cada um requer diferentes destrezas e técnicas, e revela distintas aprendizagens em diversas oficinas. Por esse motivo, as peças aqui estudadas dão a entender, ainda que indirectamente, que nos sécs. VI e VII as populações locais mais abastadas e com uma cultura mais refinada podiam ainda apelar aos serviços de excelentes artesãos, contrariando ainda a ideia de uma certa decadência da produção artística desta época, fosse ela de execução local (mesmo regional) ou importada. Lembremos ainda que é no território correspondente ao antigo *conuentus Pacensis* que se localizam as maiores e melhores colecções de arte da Antiguidade Tardia e da Alta Idade Média, sobretudo no que diz respeito à arquitectura.

Bibliografia

AA.VV., 2000 – AA.VV. *Romanité et Cité Chrétienne, permanences et mutations, integration et exclusion du I^{er} au VI^{ème} siècle. Mélanges en l'honneur d' Yvette Duval*. Paris: De Boccard.

AA.VV., 2007 = AA.VV. – *Gallia, Archéologie de la France Antique*, n° 64, CNRS Editions, Paris.

¹⁹⁹ DIAS, 1993.

ALMEIDA, 1962 – Fernando de ALMEIDA. «Arte Visigótica em Portugal». in *O Archeólogo Português*. 2ª Série, 4. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, pp. 6-278.

ALMEIDA, 1993 = Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA – *História da Arte em Portugal, Arte da Alta Idade Média*. 2ª ed., Edições Alfa, Lisboa,

BANNIARD, 1995 – Michel BANNIARD. *Génese Cultural da Europa, Séc.s V-VIII*. Lisboa: Terramar (tradução portuguesa de Alice Nicolau, a partir do francês *Genèse Culturelle de l'Europe*).

BISCONTI, 2007 – Fabrizio BISCONTI. «Paradiso». in *Temi di Iconografia Paleocristiana*. Ed. Fabrizio BISCONTI, 2ª ed. Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, p. 241.

CASTILLO MALDONADO, 1999 – Pedro CASTILLO MALDONADO. *Los Mártires Hispanoromanos y Su Culto en la Hispania de la Antigüedad Tardía*. Granada: Universidad de Granada.

CRUZ VILLALÓN, 1985 – Maria CRUZ VILLALÓN. *Mérida Visigoda. La Escultura Arquitectónica y Litúrgica*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

CRUZ VILLALÓN, 2007 – Maria CRUZ VILLALÓN. «Aplicación metodológica al estudio de la escultura. El conjunto Visigodo de Extremadura». in *Escultura Decorativa Tardorromana y Altomedieval en la Península Ibérica*. Ed. Luis CABALLERO ZOREDA e Pedro MATEOS CRUZ *Anejos de AespA*, XLI, Madrid, pp. 221-232.

DIAS, 1993 – Maria Manuela Alves DIAS. «Epigrafia». in *Museu de Mértola, Basílica Paleocristã*. Coord. Cláudio TORRES e Santiago MACIAS. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, pp. 103-138.

DIAS e GASPAR, 2006 – Maria Manuela Alves DIAS e Catarina Isabel Sousa GASPAR. *Catálogo das Inscrições Paleocristãs do Território Português*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa.

FLAMINIO, 2000 – Roberta FLAMINIO. «Cantaro». in *Temi di Iconografia Paleocristiana*. Ed. Fabrizio BISCONTI, 2ª ed.. Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 109-111.

GARCÍA MAHÍQUES, 2008 – Rafael GARCÍA MAHÍQUES. *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte Como História Cultural*. 1. Madrid: Ediciones Encuentro.

LOPES, 2003 – Virgílio LOPES. *Mértola na Antiguidade Tardia. A topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo*. Mértola: Câmara Municipal de Mértola e Campo Arqueológico de Mértola.

MACIAS, 2006 – Santiago MACIAS. *Mértola, o Último Porto do Mediterrâneo*. I-III. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.

MACIEL, 1988 – Manuel Justino MACIEL. «Da arte romana à arte paleocristã: o sarcófago romano de Évora», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, pp. 97-119.

MACIEL, 1992 – Manuel Justino MACIEL. «Vectores da Arte Paleocristã em Portugal nos contextos suévico e visigótico». in *Acti del XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 435-495.

MACIEL, 1995 – Manuel Justino Pinheiro MACIEL. «A arte da Antiguidade Tardia (séc.s III-VIII, ano de 711). in *História da Arte Portuguesa*. Dir. Paulo Pereira. I. *Da Pré-História ao «Modo Gótico»*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 103-146.

MACIEL, 1996 = Manuel Justino MACIEL – *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Colibri.

MARIA, 2007 – Lorenza de MARIA. «Animali». in *Temi di Iconografia Paleocristiana*. Ed. Fabrizio BISCONTI, 2ª ed. Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, pp. 109-111.

MATTOSO, 1997 – José MATTOSO. *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

MOURÃO, 2008 – Cátia MOURÃO. «Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal – Decorativismo e Simbolismo». in *Revista de História da Arte*, 6 (Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”). Dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 115-131.

MOURÃO, 2010 – Cátia MOURÃO. *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*. I e II. Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

PALOL e GUSMÃO, 1995 – Pere de PALOL e Artur Nobre de GUSMÃO. *Actas da IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica*, Instituto de Estudos Catalães. Barcelona: Universidade de Barcelona e Universidade Nova de Lisboa.

RAMIREZ SADABA, José Luis e MATEOS CRUZ, 2000 – José Luis RAMIREZ SADABA e Pedro MATEOS CRUZ. *Catálogo de las Inscripciones Cristianas de Mérida*. Mérida: Museu Nacional de Arte Romano, Col. *Cuadernos Emeritenses*. 16.

RIPOLL, Gisela e ARCE, 2001 – Gisela RIPOLL e Javier ARCE. «Transformación y final de las *villae* en Occidente (siglos IV-VIII): Problemas y perspectivas». in *Arqueologia y Territorio Medieval*. 8. Jáen: Universidad de Jáen, pp. 21-54.

SANTIAGO FERNÁNDEZ, 2004 – Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ. «Materia y elementos iconográficos en las inscripciones cristianas de Mértola». in *Documenta & Instrumenta*. 2, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 193-226.

SANTIAGO FERNÁNDEZ, 2005 – Javier de SANTIAGO FERNÁNDEZ. «La escritura de las inscripciones cristianas de Mértola». in *Documenta & Instrumenta*. 3. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 187-215.

SOTOMAYOR e FERNÁNDEZ UBIÑA, 2005 – Manuel SOTOMAYOR e José FERNÁNDEZ UBIÑA (Coord.) – *El Concilio de Elvira y Su Tiempo*. Granada: Universidad de Granada.

TORRES, 1993 – TORRES, Cláudio (coord.). *Núcleo Visigótico do Museu Regional de Beja*, Beja: Museu Regional de Beja.

TORRES, e MACIAS, 1993 – Cláudio TORRES e Santiago MACIAS (Coords.). *Museu de Mértola, Basílica Paleocristã*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.

VELÁZQUEZ, 2005 – Isabel VELÁZQUEZ. *Hagiografía y Culto a los Santos en la Hispania Visigoda: Aproximación a sus Manifestaciones Literarias*. Mérida: Museu Nacional de Arte Romano, Col. Cuadernos Emeritenses, 32.

VELÁZQUEZ, 2008 – Isabel VELÁZQUEZ. *Vida de los Santos Padres de Mérida. Introducción, traducción y notas*. Madrid: Editorial Totta.

VIDAL ALVAREZ, 2007 – Sergio VIDAL ALVAREZ. «La transmisión iconográfica en la escultura hispánica de la antigüedad tardía. Vigencia y discontinuidad de modelos». in *Escultura Decorativa Tardorromana y Altomedieval en la Península Ibérica*. Ed. Luis CABALLERO ZOREDA e Pedro MATEOS CRUZ. Anejos de *AespA*, XLI, Madrid, pp. 11 a 46.

VIVES, 1969 – José VIVES. *Inscripciones Cristianas de la España Romana y Visigoda*. 2ª ed. com novo suplemento, Barcelona.

WRENCH, 2000 – Licínia Nunes Correia WRENCH. «Decoração arquitectónica litúrgica da Antiguidade Tardia nos grupos pacense e eborense». in *Arqueologia da Antiguidade na Península Ibérica (Actas do 3º Congresso de Arqueologia Peninsular)*. VI. Porto: ADECAP, pp. 645-656.

Assenhorear-se da Natureza: o exemplo das figuras humanas de *Villa Cardílio*

Maria de Jesus Duran KREMER*

Resumo

Originária da antiga Pérsia, a palavra *pairedaèza* assumiu em Grego a forma *paradeisos*, em Latim *paradisus* e em Hebraico *pardes*: No seu significado mais literal, corresponde a um parque ou recinto fechado, com árvores de fruto e povoado de animais. Através dos séculos o *paradeisos* viu-se ligado à imagem do local onde se pode viver uma paz, prosperidade e felicidade perpétuas.

É neste contexto simbólico que se integram as imagens e a inscrição da chamada “sala de Cardílio” na *uilla* do mesmo nome. Profundamente interligadas e complementando-se na mensagem que representam, as diferentes figuras – humanas, zoomórficas, vegetais, etc. – traduzem de uma forma muito própria e original o conceito de *paradeisos* do autor do programa iconográfico daquela *uilla*.

Palavras-chave

Villa Cardilio; mosaico; *paradeisos*; sintaxe decorativa; simbolismo.

Quando, nos anos 90, tive a oportunidade de, no quadro da tese de Doutoramento, me debruçar mais em pormenor sobre a representação das estações do ano nos mosaicos romanos, um fenómeno me chamou a atenção: o facto de apenas uma leitura iconograficamente aberta a interpretações não forçosamente usuais seja na região circundante ao pavimento objecto do estudo, seja na província romana em que o mesmo se situa, poder verdadeiramente fazer jus ao significado intrínseco a cada mosaico.

Desde sempre uma pergunta esteve bem presente no meu espírito: ao classificarmos, por exemplo, determinadas escolhas iconográficas para a representação das estações do ano como sendo “prova da desagregação da imagem tradicional das estações do ano, quando elas guardam apenas o significado geral de *felicitas*...”²⁰⁰, não estaremos nós a ignorar aquilo que o proprietário da *uilla* e o artista consideraram, numa interpretação individual muito própria, como sendo a forma mais adequada para transmitir a sua

* Arqueóloga (PhD). Investigadora e Membro integrado do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal. E-mail: jesuskremer@hotmail.com

²⁰⁰ KUSNETZOVA, 1997, p. 294

mensagem, por vezes não óbvia e identificável à primeira vista pelo observador dos nossos dias mas perfeitamente compreensível na época?

Uma dúvida tanto mais pertinente quanto pudera anteriormente identificar o “mosaico dos pássaros” de Pisões como correspondendo a uma representação das estações do ano por assim dizer única em território hispânico mas com paralelos claros em mosaicos africanos²⁰¹. Dúvida essa cimentada pela identificação da mensagem bem mais complexa da sala G de *Villa Cardílio* como aquilo que, na verdade, é: uma mensagem de confiança na eternidade, no renascer incontornável²⁰².

E essa dúvida permaneceu no quadro de *Villa Cardílio*: estaríamos verdadeiramente “apenas” perante esta mensagem, por muito importante que fosse? Ou exigiria este pavimento uma leitura mais diferenciada ainda, que questionasse tanto o pavimento como um todo quanto cada uma das suas partes? A separação dos diferentes elementos da mesma (figuras humanas, objectos de trabalho, flora e fauna), a sua inscrição em diferentes quadrados de um mesmo mosaico numa sintaxe decorativa bem reflectida, o preenchimento de dois dos três restantes quadros com um entrançado muito perfeito, não obedeceria antes a uma outra visão, a uma outra mensagem bem mais complexa e eventualmente subjacente à primeira? Não teríamos de, com Baum-vom Felde²⁰³ analisar o mosaico não apenas como quem observa um quadro do exterior, uma obra acabada, mas também tentar compreender o processo de criação e construção desse mesmo mosaico desde a sua concepção até ao produto final, descobrindo a cada passo o significado mais profundo de cada elemento tomado individualmente?

A reflexão sobre estas e outras questões que foram surgindo à medida que avançávamos no estudo dos mosaicos geométricos da Lusitania levou-nos ao próprio âmago do que é

²⁰¹ DURAN KREMER, 1998

²⁰² DURAN KREMER, 1999, Vol. I, p. 133. Ao escolher e decidir o programa iconográfico e a distribuição dos temas pelos pavimentos, o proprietário da *uilla* (o próprio Cardílio?) prosseguiu o objectivo da clareza, da identificação do espaço e função do mesmo, da representatividade. Mais ainda: Com o programa iconográfico da sala 19 acrescentou a este objectivo uma mensagem de renovação eterna e que, apesar de “codificada” era certamente compreendida pelos seus contemporâneos e descendentes. Tudo indica estarmos perante um homem culto, um conhecedor da mitologia e do simbolismo de temas e motivos daquela zona do Império Romano. Alguém que estava perfeitamente consciente daquilo que consideramos ser uma tendência específica da arte musiva nesta região: a tradução de temas e motivos numa linguagem regional muito própria. E que nos permite ter hoje, em solo português, com *uilla cardilio* e com a *uilla* de Pisões, os únicos exemplos de toda a *Hispania* de uma representação alegórica e não canónica das estações do ano no seu simbolismo mais puro – o da renovação eterna do ciclo da vida e da morte” (trad. da autora).

²⁰³ BAUM-vom FELDE, 2003, Vol I, p. 29

o tema do presente encontro: a representação do *paradeisos* em mosaicos romanos de Portugal.

A palavra *paradeisos* (grego: παραδειζος “parque de animais”, “parque”; latim: *paradisus*; hebraico *pardés*) fora introduzida pelos gregos a partir do conceito avéstico *pairi.daêz-* e que significava textualmente “terreno com cerca”²⁰⁴. De acordo com alguns autores, já no século XI a.C. os reis assírios plantavam árvores e arbustos nos jardins reais, onde recolhiam igualmente animais vindos de outras regiões, como prova do cumprimento dos seus deveres de assegurar o bem-estar e a fertilidade do reino. Ao mesmo tempo, ao mostrar fauna e flora provenientes das mais longínquas regiões do reino assírio, transformavam esse *paradeisos* numa imagem do próprio reino e, por extensão, numa imagem do próprio poder real.

Com a dinastia achemenita assiste-se a uma diferenciação desta tradição, usando-se o termo *paradeisos* para definir por um lado um parque – propriedade regra geral do rei ou do administrador - para animais selvagens, por outro um jardim decorativo. É do idioma persa que os gregos retiram a palavra *pairidaeza* – território circular rodeado por uma cerca.

Enquanto que, na Grécia antiga, numa primeira fase, *paradeisos* definia um jardim oriental, sobretudo persa, rodeado por uma cerca, esta palavra acabou por assumir a pouco e pouco igualmente um significado religioso bem definido: *paradeisos* assume uma vertente religiosa, descrevendo o Paraíso, o Éden da Bíblia (que encontramos com alguma frequência no Antigo Testamento²⁰⁵) e a vida depois da morte. O próprio Jesus se refere a ele nesta acepção da palavra quando, pregado na cruz, diz ao bom ladrão: “Em verdade te digo: Hoje estás comigo no Paraíso”²⁰⁶. Existia pois um conhecimento generalizado da existência de um conceito de vida depois da morte, e da forma exterior que essa mesma vida assumiria. O Bom ladrão conhecia o significado da afirmação de Cristo ao dizer-lhe que se encontrariam ambos no Paraíso: gozariam ambos da vida eterna, num ambiente de paz, harmonia, abundância.

No entanto, não é apenas a nível religioso que o *paradeisos* assume, a pouco e pouco, um significado mais profundo.

²⁰⁴ LADNER, 1996, p. 138.

²⁰⁵ Ver, por exemplo, Gen. 2:8 e Gen. 3:23.

²⁰⁶ Lucas 23:43.

Escavações realizadas por Leigh-Ann Bedal em Petra, Jordania, no fim da década de 90, permitiram pôr a descoberto um *paradeisos* no coração da antiga capital nabateia. As escavações trouxeram à luz um complexo de piscinas com um pavilhão/ilha no seu centro e um sistema hidráulico muito complexo que permitia a irrigação de um vasto território adjacente. De acordo com aquela arqueóloga, este complexo teria funcionado numa primeira fase - finais do séc. I a.C – como *paradeisos* real, incluindo o Grande Templo. Por volta de 106 d.C, com a anexação romana do reino nabateu, Petra (até aí um centro sacral) foi transformada num centro administrativo e este complexo passou a funcionar como “parque público”. Ainda segundo a mesma investigadora, “a mera presença de um *paradeisos* em Petra era símbolo do poder do rei nabateu, permitindo-lhe inserir-se sem dificuldade no grupo dos tomadores de decisão que, com os seus grandes projectos arquitectónicos marcavam posição a nível político e administrativo”²⁰⁷, e de que tantos exemplos nos ficaram até hoje.

O *paradeisos* – jardim/parque - aparece-nos pois bem cedo igualmente como veículo de demonstração do poder político do seu comanditário e que, uma vez ligado a um conceito de duração no tempo – eternidade – levaria a um reforçar da influência do detentor do poder sobre a felicidade terrena dos seus súbditos.

As artes figurativas não podiam deixar de espelhar a noção de tempo eterno e de renovação cíclica na paz e na abundância. E é precisamente na África romana, com a sua escolha de temas bem próprios numa simbologia sem par, ligados sobretudo a um quotidiano harmonioso e a uma alegria de viver quase *naïf*²⁰⁸ que vamos encontrar, em pavimentos de mosaico, as imagens mais expressivas deste ideal: *Aïon* e *Chronos*, acompanhados das estações do ano, dão-nos em inúmeros pavimentos tanto uma imagem do tempo eterno quanto do tempo cíclico. Acompanhadas quase sempre de animais, flores, frutos, as estações do ano exprimem de uma forma diferente mas não menos expressiva um conceito de renovação e eternidade na harmonia do hoje e aqui. Representações de trabalhos agrícolas, vindimas, *thiasos* marinho, são todas elas expressões de uma mesma linha de pensamento: eternizar um quotidiano “paradisíaco”,

²⁰⁷ BEDAL, 1998.

²⁰⁸ FRADIER, 1994, p. 9: «dans chaque mosaïque, jusqu’au VIe. Siècle, éclate une sorte de bonheur perdu, une solide gaieté quelques fois naïve, d’autres fois concertée, peut-être artificielle, peut-être contrainte».

tornado possível pela acção dos deuses, do imperador, do administrador, do senhor da terra²⁰⁹.

A arte do mosaico africano seguiu, como sabemos, caminhos muito próprios, que influenciaram fortemente as escolhas iconográficas noutras regiões do Império Romano. A representação das estações do ano, de *Aïon*²¹⁰ e de *Chronos*²¹¹, também não foram excepção. Em mosaicos africanos encontramos as estações do ano representadas tanto por figuras de corpo inteiro ou sob a forma de bustos, acompanhadas de elementos caracterizantes da estação que representavam – seja através do vestuário, seja através dos ornamentos escolhidos para o cabelo, seja através dos elementos de que se fazem acompanhar. Mas encontramos-las igualmente representadas apenas pela flora/frutos da estação, em cestos geralmente, acompanhadas frequentemente de aves. Uma semântica ornamental que influenciou profundamente outros campos de expressividade da arte romano-imperial: um exemplo, ainda a nível de mosaico, pode encontrar-se no mosaico onde identificamos uma cabeça da Medusa²¹², onde vemos as estações do ano representadas por uma ave pousada num ramo de uma planta definidora da estação em questão, no centro uma cabeça da Medusa, ou no já citado mosaico de Pisões (fig. 2), onde, num mesmo pavimento, paralelamente ao elemento mitológico, se introduz uma simbologia descritiva de cada estação (vaso com água / pássaros / cesto de flores, frutos).



Fig. 2 – Pisões, sala das aves. Fotografia da autora.

²⁰⁹ *Idem, Ibidem*, p. 20: «Devant leurs mosaïques les gens de cette terre s’interrogeaient-ils, il y a quinze ou dix-huit siècles, sur le savoir des peintres et sur le sens des mythes ? Ils les connaissaient, ces mythes, ils en pratiquaient l’exégèse et sans doute ils y pensaient très rarement. Ni plus ni moins désarmés que nous, ils aimaient autour d’eux les images bénéfiques qui proclamaient que le monde est en ordre, que la joie et l’amour y ont leur place, que la beauté est sacrée, et que l’espérance est permise».

²¹⁰ BLANCHARD-LEMEE *et al.*, 1995, fig. 13 e p. 40 identifica o personagem central como « muito próximo de um personagem de idade presente num mosaico de Antioquia e identificado pela palavra *Aïon*.

²¹¹ *Idem, Ibidem*, p. 41, fig. 17.

²¹² AURIGEMMA, 1958, Taf. CIV.

No entanto, também em sarcófagos romanos vamos encontrar esta mesma diversidade semântica aliada, aqui, ao além. A título de exemplo mereceriam ser citados um sarcófago de Florença²¹³ com diferentes aves ladeando *kantharoi* contendo frutos identificadores das várias estações e o sarcófago de Roma²¹⁴. Neste último as aves, pousadas no rebordo dos *kantharoi*, debicam e alimentam-se por assim dizer dos frutos ali recolhidos e que identificam as diferentes as estações do ano, quando tomadas individualmente, o renascer perpétuo e eterno quando tomadas como ciclo sequencial.

É porém, em Haïdra²¹⁵ que vamos encontrar o mosaico mais representativo, a meu ver, deste diálogo entre o *paradeisos* real – ou pelo menos considerado como possível na realidade – e a eternização do mesmo. O tempo eterno, segurando na roda que o caracteriza, abre os braços ao tempo cíclico – as estações – representadas por figuras humanas exercendo uma actividade própria a cada estação, por frutos da terra e plantas sazonais e por aves (que representam a fauna), todos eles enredados nas volutas dessa planta sagrada que é o acanto. Interessante o facto de ser precisamente o pavão (macho e fêmea) – animal considerado em toda a Antiguidade Clássica como o símbolo da eternidade²¹⁶ – o animal mais representado neste mosaico. Neste pavimento, a representação do tempo e das estações do ano assume um significado simbólico que ultrapassa a mera representação do poder terreno do Imperador ou do senhor da terra: estamos perante uma imagem inequívoca do significado de *paradeisos* para o proprietário da *Villa*.

E Cardílio? Como se insere o pavimento da sala G neste contexto tão cheio de simbolismo?²¹⁷

²¹³ KRANZ, 1984, Cat. 123.

²¹⁴ KRANZ, 1984, Cat. 125.

²¹⁵ PARRISH, 1984, Cat. 44.

²¹⁶ BECKER, 1992, p.216-225: “Nos primórdios da Cristandade, o pavão surge tanto como símbolo do Sol como da imortalidade (Aristóteles afirma que a carne do pavão é indestrutível, Santo Agostinho escreve que ele se certificou por si próprio que assim era)”. LADNER 1996, p. 138: “Em representações paleocristãs do Paraíso o pavão é, de muitos pontos de vista, uma das figuras principais, fenómeno em que a tradição clássica desempenha um papel muito importante. Na Antiguidade Clássica, o pavão era considerado o símbolo da eternidade, da renovação e da imortalidade. Os inúmeros “olhos” das suas penas lembravam, por um lado, o céu estrelado, por outro o ciclo da vida – morrer e renascer – ao perder as penas no Inverno e o voltar a surgir das mesmas na Primavera. A sua carne era considerada indestrutível. Diz-nos Santo Agostinho (*A cidade de Deus*, 21, 4 e 7), que, primeiro, não acreditava que assim fosse. Mas que verificou por si próprio, que a carne de pavão podia manter-se sem alterações durante um tempo imprevisível”. (trad. da autora)

²¹⁷ Para a análise iconográfica completa deste pavimento ver DURAN KREMER, 1999, p. 98-121.

Se observarmos o plano decorativo deste pavimento verificamos que ele obedece a um esquema iconográfico bem definido, criando mesmo uma hierarquização dos diferentes aspectos da mensagem a transmitir: não apenas a escolha e a atribuição de cada motivo de preenchimento a determinado segmento decorativo, como também a combinação dos motivos de decoração secundária permitem a construção sintáctica de uma mensagem, cuja leitura certamente não constituía um enigma no momento e no local em que foi lançada.

Assim, ao analisar o mosaico a partir do local onde se teria encontrado muito provavelmente a entrada para a *Villa* e onde, quando dos trabalhos de levantamento do mosaico e de escavação sob o mesmo, se pôde constatar no muro vestígios da existência de uma “porta de entrada” vinda do passeio exterior, mais tarde preenchida com calhau rolado, pode constatar-se uma divisão clara do espaço a decorar, criando dois campos de decoração bem definidos (fig.3).

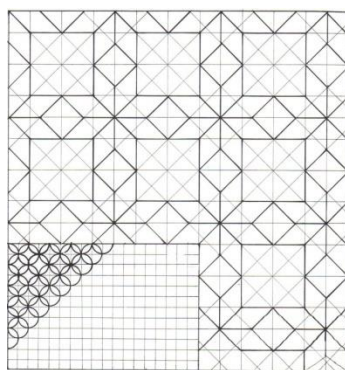


Fig. 3 – *Villa Cardilio*, esquema geométrico, sala G. Fotografia da autora.

Uma primeira “área”, de acesso à sala, e correspondente a um terço do comprimento total do mosaico, foi preenchida por um tapete de círculos secantes nas três cores básicas – vermelho, branco e amarelo (fig. 1). De uma simetria perfeita, desenhados a compasso e debruados por uma fila de *tesseræ* brancas, os círculos secantes são ordenados cromaticamente formando uma grelha de quadriculado colocada diagonalmente. Este mesmo princípio de estruturação do espaço a decorar repete-se no quadrado da direita, preenchido por uma composição ortogonal de quadrados adjacentes em oposição, de quatro cores, deixando entrever um quadriculado de linhas de

quadrados tangentes sobre a ponta²¹⁸ (fig. 4). A estrutura da divisão dos dois terços do restante espaço a decorar é um sistema de estrelas de oito losangos²¹⁹.



Fig. 4 – *Villa Cardilio*, sala G. Composição ortogonal de quadrados. Fotografia da autora.

Sendo, de entre todos os sistemas/estrutura de ordenamento decorativo provavelmente o único criado exclusivamente para mosaicos²²⁰, este sistema de ordenamento do solo coloca a tónica especificamente nos quadrados formados pelas estrelas de losangos. A decoração dos mesmos reveste-se pois de um significado especial, sendo nalguns casos mesmo a única decoração escolhida para o pavimento, para além da estrutura geométrica de estrelas de oito pontas.

Para melhor compreendermos a escolha iconográfica subjacente à decoração desta área da sala G, forçoso é identificar a sequência de leitura dos diferentes campos semânticos da mesma. Ao traçarmos as diagonais do rectângulo formado por este sector (e não levando em conta a fila “de preenchimento” do mosaico a leste, deparamos com dois triângulos simétricos em oposição ascendente e descendente²²¹ (fig. 5).

²¹⁸ BALMELLE *et al.*, p. 203, 133 b).

²¹⁹ SALIES Ia e Balmelle *et al.* 173 b). Interessante verificar que, ao fazer a divisão do espaço a decorar, o mosaicista utilizou medidas base pré-definidas, não as adaptando às dimensões reais do mesmo. Viu-se assim obrigado a não respeitar a simetria da decoração, rematando a composição a leste com uma fileira dupla de losangos e a sul introduzindo uma fileira adicional.

²²⁰ SALIES, 1974, p. 94.

²²¹ O triângulo constituiu desde sempre um princípio de ordenamento de pinturas e outras representações em superfície, quer se trate de baixos-relevos, de frisos em áticas de templos, de mosaicos ou de uma outra expressão artística: A forma geométrica do triângulo equilátero representa clareza, calma e harmonia.

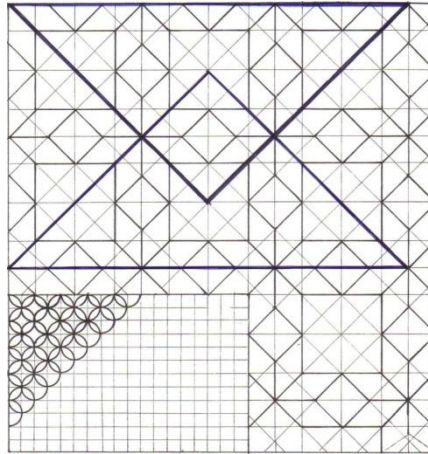


Fig. 5 – *Villa Cardilio*, sala G. Fotografia da autora.

Na base do triângulo ascendente encontra-se, da esquerda para a direita, uma alegoria a três estações do ano – o Inverno, o Verão e o Outono – todas três reunidas num único espaço decorativo – muito embora o mosaico definisse, pelo menos neste sector, seis espaços semelhantes – e apresentadas reduzidas, por assim dizer, à sua expressão mais simples, seja sem atributos específicos que não o vestuário de duas representações, seja através do recurso puro e simples aos elementos isolados (fig. 6).



Fig. 6 – *Villa Cardilio*, sala G. Estações do Ano. Fotografia da autora.

No centro, um cordoado perfeito, de três fitas, sem princípio nem fim (fig. 7). À direita, uma figura geométrica – ou vegetal? – inscrita num quadrado de cercadura cordoadada e colocado sobre a ponta, inscrito no quadrado de base formado pelo esquema de estruturação²²², e que até hoje não recebeu a menor atenção dos estudiosos deste mosaico (fig. 8). Os paralelos a este motivo, no entanto, podem encontrar-se numa outra

²²² NUNES CORREIA, 2005, p. 50: “O florão integrado num quadrado do pavimento G da *Villa Cardilio* (Torres Novas) (Est. 11, fig. 5) parece ser uma estilização geométrica de cálices dispostos um em cada ângulo do quadrado. Este original motivo decorativo aponta para uma realização individualizante”.

área artística que não o mosaico, segundo a forma que considerarmos ser a mais relevante dentro do mesmo: as “pétalas/cálices”, oblíquos, em *tesserae* brancas, ou a cruz simples, colocada frente ao observador, a vermelho? Na verdade, a ponderação diferenciada que cada observador dá a determinadas formas dentro de um mesmo esquema leva inevitavelmente a classificações e identificações diferentes²²³. No seu trabalho sobre a Antiguidade Tardia e o Paleocristianismo em Portugal, M. Justino Maciel fez uma recolha exhaustiva dos testemunhos da arte paleocristã em Portugal. Entre eles podem encontrar-se motivos muito próximos do “florão” da sala G de *Villa Cardilio*: é o caso das cruzes simples de algumas lápides paleocristãs de Mértola²²⁴.



Fig. 7 – *Villa Cardilio*, sala G. Tapete. Fotografia da autora.



Fig. 8 – *Villa Cardilio*, sala G. Motivo. Fotografia da autora.

O vértice do triângulo toca o centro do quadrado que se encontra ao centro da última fila da composição, e no qual se encontra a célebre inscrição “VIVENTES CARDILIVM ET AVITA FELIX TVRRE” (fig. 9). Temos pois um “conduzir” muito subtil do visitante, a partir das imagens e do cordoado, até à mensagem principal. A hipótese de, intrínseca a esta mensagem de esperança e confiança na continuidade representada pelo ciclo do tempo e da renovação eterna, poder existir uma mensagem mais profunda,

²²³ BAUM-vom FELDE, 1997, p. 30.

²²⁴ MACIEL, 1996, p. 176, 2.d) e 2i), fig. 30; p. 176, 2e) e 2g), fig. 31; p. 176, 2k), p. 137, 3, fig. 32.

ligada a um Cristianismo emergente, foi já no passado avançada como devendo ser objecto de uma análise mais profunda no futuro²²⁵. A análise até hoje feita ao mosaico G mostra estarmos perante uma composição iconograficamente muito complexa, e que eventualmente reserva a este terceiro “espaço decorativo” um significado muito particular: situa-se ele no ângulo interior direito do “triângulo ascendente”, sendo parte integrante da base do mesmo, a partir da qual se chega à mensagem escrita. Seria no entanto prematuro identificá-lo imediatamente como um símbolo cristão – a cruz. Só uma análise muito cuidada dos mosaicos geométricos e dos diferentes motivos utilizados sobretudo a nível regional poderá permitir tomar uma posição bem fundamentada.



Fig. 9 – Villa Cardilio, sala G. Inscrição. Fotografia da autora.

Pelo seu lado, o triângulo descendente leva o visitante para o centro da inscrição, tendo à sua esquerda de novo um tapete de encordado perfeito, também ele sem começo nem fim e, à sua direita, uma segunda representação figurativa, com quatro pavões que seguram nos seus bicos botões de rosa (a flor símbolo da Primavera, do renascimento de toda a flora, da eternidade), colocados simetricamente e ligados entre si pelas patas e pelas caudas, também eles como que num “enlaçar” sem princípio nem fim (fig. 10). A mensagem encontra-se assim ladeada por dois espaços decorativos com um denominador comum – para além do significado intrínseco a cada um deles: perpetuar o ciclo ininterrupto da mensagem que representam.

²²⁵ DURAN KREMER, 1999, p. 121: “Uma hipótese que mereceria uma análise mais pormenorizada é a de se tratar eventualmente de uma família cristã. VIVES, 1969, data a inscrição de Girona (p. 129, 368 b) da segunda metade do séc. IV, e por isso seria muito provavelmente cristã”. Esta inscrição é comparável à da sala G, pelo menos no que toca ao espírito da mesma” (trad. da autora).



Fig. 10 – Villa Cardilio, sala G. Primavera. Fotografia da autora.

A análise da inscrição foi já feita noutra âmbito, e não vou repetir hoje e aqui as diferentes interpretações que lhe foram dadas. Permitam-me porém que relembre as que considere mais pertinentes: “A Torre será feliz enquanto viverem Cardílio e Avita”, do professor Jorge Alarcão e “Para os descendentes de Cardilio e Avitam (a/uma) torre feliz” do latinista Heinz Heinen. Em ambos os casos encontramos-nos perante uma representação alegórica de um *paradeisos*: a “Torre” é sinónimo do *paradeisos* limitado geograficamente à propriedade assim definida, onde as estações do ano trazem consigo a abundância e o bem estar, assegurados por um renascer eterno. Um *paradeisos* onde o tempo – as estações – a flora e a fauna se conjugam para “servir” Cardilio e Avita ou, se quisermos ir mais longe na extrapolação dessa felicidade prometida, os descendentes de Cardilio e Avita, que, com este programa iconográfico, não apenas quiseram assegurar aos seus descendentes um “*paradeisos*” como asseguraram certamente para si próprios, talvez sem o querer – não diria a imortalidade: mas pelo menos o serem recordados através dos séculos.

Bibliografia

AURIGEMMA, 1958 = Salvatore AURIGEMMA – *Le Terme di Diocleziano e il Museo nazionale romano*, Roma, 1885-1964.

BALLMELLE *et al.*, 1985 = Catherine BALMELLE, Michèle BLANCHARD-LEMEE, Jeannine CHRISTOPHE, Jean-Pierre DARMON, Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Henri LAVAGNE, Richard PRUDHOMME e Henri STERN – *Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Picard Editeur, Paris, 1985.

BAUM-vom FELDE, 2003 = Petra C. BAUM-vom FELDE – *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina. Analyse und Werksattfrage. Band I + II.* In ANTIQUITATES. Archäologische Forschungsergebnisse, Bd. 26. Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2003.

BECKER, 1992 = Udo BECKER – *Lexikon der Symbole*, 1992, Frechen, KOMET MA – Service und Verlagsgesellschaft mbH, 1992.

BEDAL, 2004 = Leigh-Ann BEDAL – *The Petra Pool Complex. A Hellenistic Paradeisos in the Nabataen capital. Results from the Petra “Lower Market” Survey and Excavation, 1998.* Gorgias Dissertations in Near Eastern Studies GD 7, NES 5. Gorgias Press.

BLANCHARD-LEMÉE *et al.*, 1995 = Michèle BLANCHARD-LEMÉE, Mongi ENNAIFER, Hédi et Latifa SLIM – *Sols de l’Afrique romaine*, Imprimerie Nationale Éditions, Paris, 1995.

DURAN KREMER, 1998 = Maria de Jesus DURAN KREMER – *Algumas considerações sobre a iconografia das estações do ano: a “Villa” romana de Pisões.* Homenaxe a Ramón Lorenzo I, Vigo, 1998, p. 445-454.

DURAN KREMER, 1999 = Maria de Jesus DURAN KREMER – *Die Mosaiken der villa Cardílio (Torres Novas, Portugal). Ihre Einordnung in die musivische Landschaft der Hispania im allgemeinen und der Lusitania im besonderen.* Dissertação de Doutoramento em Arqueologia Clássica no FBIII, Vol. I a IV, Universidade de Trier, Trier, 1999.

FRADIER, 1994 = Georges FRADIER – *Mosaïques romaines de Tunisie*, 5a Edição, Cérès Editions, Tunis, 1994.

KRANZ, 1984 = Peter KRANZ – *Entwicklung und Ikonographie des Motivs der 4 Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln*, Mann Verlag, Berlin, 1984.

KUSNETZOVA, 1997 = Tatiana Petrovna KUZNETSOVA – *Os mosaicos com motivos báquicos da Península Ibérica. Contribuição para o estudo diacrónico dos seus*

significados. Dissertação de Doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1997.

LADNER, 1996 = Gerhart B. LADNER – *Handbuch der frühkristlichen Symbolik. Gott Kosmos Mensch*. Wiesbaden, VMA Verlag, 1996.

MACIEL, 1996 - M. Justino MACIEL, *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Edições Colibri, Lisboa, 1996.

PARRISH, 1984 = David PARRISH, *Season Mosaics of Roman North Africa*, 1984, Rom, Giorgio Bretschneider Editore, 1994.

SALIES, 1974 = Gisela SALIES – *Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken*, 1974, Bonner Jahrbücher Vol. 174, Verlag Butzon & Becker-Kevelaer RHL in Verbindung mit Böhlau Verlag - Köln Wien, 1974.

VIVES, 1942 = J. VIVES – *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*, Biblioteca Histórica de la Biblioteca Balmes. Serie II 18, Barcelona, 1942.

O acanto como planta excelsa do *paradeisos*. Relações entre o mosaico e a escultura na Antiguidade em Portugal

Filomena LIMÃO*

Resumo

O acanto é uma planta poderosa. Desponta naturalmente na bacia do Mediterrâneo e a forma como se ergue firme ao vento cedo captou o atento olhar grego à expressão da Natureza. A presença viçosa do Acanto foi uma inspiração para Calímaco, conhecido pelo nome de *katatechnos*, como escreveu Vitruvius, marcando indelevelmente a ordem arquitectónica coríntia. A pujança do acanto revela a força da Natureza vegetal associada ao *Paradeisos*, testemunha a perenidade da vida, a vitória sobre o fim absoluto. Foi também o *Paradeisos* que o mercador e viajante *Cosmas Indicopleustès* anotou nos seus mapas. Da arquitectura do paraíso para a arquitectura humana, o acanto apresenta-se no mosaico de pavimento e, sobretudo, qualifica o capitel coríntio, marcando a escultura e a arquitectura religiosa e civil, de âmbito monumental ou privado. A complementaridade mosaico/escultura/arquitectura, como o *decor* de Vitruvius cedo revelou, nota-se na linguagem que comungam, da qual o acanto faz parte integrante. O território português oferece exemplos desta utilização complementar do acanto. Uma cumplicidade na arquitectura do espaço ilustradora da importância desta planta no imaginário paradisíaco dos povos do Mediterrâneo na Antiguidade Clássica e Tardia.

Palavras-chave

Paradeisos; Topografia Cristã; Acanto; Mosaico; Escultura arquitectónica

Introdução

O tema inspirador do Encontro Ibérico sobre Mosaico Romano, o *Paradeisos* e suas imagens no mosaico, é um desafio fascinante. O *Paradeisos* implica uma reflexão ampla, tanto no Tempo como no Espaço, remontando o seu sentido a uma profunda Antiguidade e a um Próximo Oriente muito ricos de significações pelos seus contextos civilizacionais. O presente texto organiza-se em três partes distintas, tentando conciliar

* Historiadora de Arte (PhD). Professora Auxiliar Convidada, Investigadora e Membro integrado do IHA, DHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal. E-mail: msglimao@hotmail.com

o grande interesse do tema com uma visão objectiva e clara da sua aplicação ao mosaico e à escultura arquitectónica da Antiguidade Clássica e Tardia no actual território português:

1. O *Paradeisos* na Terra:
 - 1.1. A *Topografia Cristã*, obra de um cristão do séc. VI conhecido como *Cosmas Indicopleustès*;
 - 1.2. Um jardim paradisíaco.
2. O Acanto:
 - 2.1. Anatomia e significado de uma planta poderosa; uma introdução à Ilustração Científica para a História da Arte
3. A cumplicidade do Acanto:
 - 3.1. O mosaico e a escultura arquitectónica na Antiguidade Clássica e Tardia em Portugal.
 - 3.2. A plasticidade do acanto nos mosaicos de Conímbriga;
 - 3.3. A cumplicidade decorativa do acanto na *Villa* romana do Rabaçal.

- 1. O *Paradeisos* na Terra:**
 - 1.1. A *Topografia Cristã*, obra de um cristão do séc. VI conhecido como *Cosmas Indicopleustès***

O tema do *Paradeisos* é indissociável de um autor cristão da primeira metade do séc. VI que a posteridade conhece como *Cosmas Indicopleustès*.²²⁶ É de um enorme interesse e oportunidade a divulgação da obra e pensamento, se bem que abreviadamente, deste curioso autor da Antiguidade Tardia ignorado da maior parte dos estudantes da História e História da Arte, bem como, do público em geral. O nome, *Cosmas Indicopleustès*, pelo qual ficou conhecido a partir do séc. IX nos manuscritos que reproduzem fragmentos da sua obra, *Topografia Cristã*, é sem dúvida um autêntico tributo à actividade a que se dedicou: mercador de profissão e provável importador de especiarias. O nome *Cosmas* poderá ser traduzido por Cosme, sendo de sublinhar a sua acepção de Cosmos, Universo; *Indicopleutès*, por sua vez, indica aquele que viaja para a Índia. Com efeito, *Cosmas Indicopleustès* terá viajado muito e ficado bastante célebre

²²⁶ Wanda WOLSKA-CONUS, in Introdução a COSMAS INDICOPLEUTÉS, 1968, Vol. I, pp. 15-16. Para a autora, a obra foi publicada anonimamente.

por isso mesmo, embora possa ser, de alguma forma, duvidosa a sua ida até à Índia.²²⁷ A sua obra *Topografia Cristã*, cujo original se perdeu irremediavelmente, foi a única que se conservou de um conjunto de quatro livros que *Cosmas* teria escrito. A *Topografia Cristã* foi copiada pouco tempo após ter sido composta e a razão para tal interesse terá residido nas ideias religiosas que defendia e que estarão na origem do anonimato que o autor quis preservar, escolhendo assinar apenas o epíteto pelo qual gostaria de ser identificado: “um cristão”. A *Topografia Cristã*, composta por dez livros, revela preocupações profundas de natureza cosmológica, antropológica e cristológica. A sua visão do mundo é a de uma geografia cristã cuja forma respeita o modo como interpreta a criação do mundo por Deus. *Cosmas Indicopleustès* afastou-se da leitura cristã monofisista adepta da consubstancialidade entre Pai, Filho e Espírito Santo, e da cosmologia esfericista da Terra. *Cosmas Indicopleustès* comunga, embora de uma forma autodidacta, do ambiente efervescente das discussões teológicas que agitaram o primeiro cristianismo enveredando pela via perseguida das heresias²²⁸.

Um aspecto formal valoriza significativamente a obra de *Cosmas Indicopleustès*, de grande interesse para o olhar actual do Historiador da Arte: a importância que conferiu aos desenhos com os quais acompanhou os seus textos. Ou, dito de outra forma, os textos acompanham os desenhos sem os quais os primeiros não têm sentido. *Cosmas Indicopleustès*, com efeito, colocou num mesmo plano de importância os textos e os desenhos.

Um dos desenhos de *Cosmas Indicopleustès* é uma representação do mundo conhecido e desconhecido (Fig. 1). Neste mapa da superfície da Terra apresenta-se a localização do Paraíso tal como uma visão detalhada da Terra habitada pelo Homem. O mapa-mundo desenhado por *Cosmas Indicopleustès* está orientado a Norte e representa a Terra com um formato rectangular embora a sua superfície não seja plana. É localizado o Oceano, envolvendo a Terra habitada, e é indicada a existência de Terra para além do Oceano. É mencionado o relevo. O Norte e o Ocidente são montanhosos, o Sul e o Oriente são planícies; o Paraíso está situado no Éden, a Oriente, para além do Oceano, parecendo distante e inacessível. No entanto, a ligação com a Terra habitada, a Ecúmena, é feita pelos quatro rios do Paraíso; um deles, o rio Gheon (Nilo) é mais lento

²²⁷ *Ibidem*, p. 17.

²²⁸ «Nestoriano escrevendo na véspera do Concílio de 553 que iria condenar os seus mestres preferidos, o autor da *Topografia Cristã* assina, simplesmente, “um cristão”». *Ibidem*, p. 15 (tradução nossa).

e moroso no seu percurso porque caminha para um Norte montanhoso. Os três restantes (correspondendo o Píson ao Ganges) são mais rápidos, pois avançam para Sul. Portanto, o Paraíso, situado a Oriente, para além do Oceano e sendo quase inacessível, está presente alimentando a Terra habitada pelo Homem.

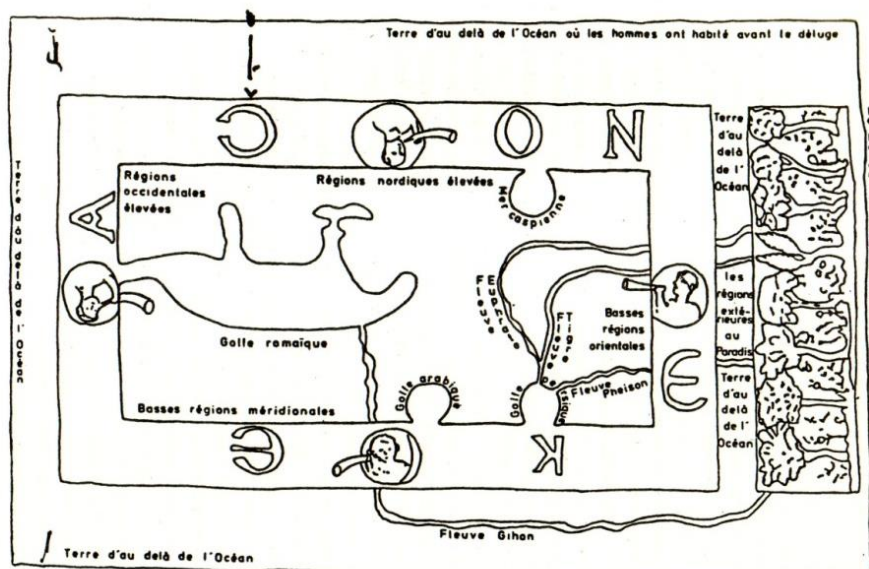


Fig. 1 – Planisfério de Cosmas Indicopleutès, *Topografia Cristã*, com a representação da parte habitada da Terra, a Écúmena. Indica ainda a parte da Terra para além do Oceano, não habitada no momento mas antes do Dilúvio.²²⁹

Sigamos o pensamento de *Cosmas Indicopleutès*, numa visão completa sobre o Universo: a Terra com suas elevações, Mares e Golfos, estão envoltos pelo Tabernáculo (espaço onde os Judeus e Moisés receberam a Lei Sagrada no Monte Sinai), que é a visão do Universo (Fig. 2). O comprimento do Universo é o dobro da sua largura. A projecção geométrica do Universo é um cubo. A visão completa da Terra, a Ecúmena, inclui o Paraíso, os Golfos, Os Rios, o Firmamento. A visão cosmológica de *Cosmas Indicopleutès* é a de que o Universo está repartido em dois espaços sobrepostos: o espaço inferior reservado à condição actual da humanidade e o espaço superior preparado para a condição futura. Esta visão cosmológica relaciona-se com a visão antropológica, ou seja, no espaço inferior o homem passa por uma etapa de aprendizagem, a etapa de aperfeiçoamento e de imortalidade é atingida; esta passagem é

²²⁹ Reproduzido in DELUMEAU, 1994, p. 54.

atingida por uma intervenção divina, ou seja é Cristo, deus e homem, que tem a missão de fazer passar a humanidade de um estado a outro.

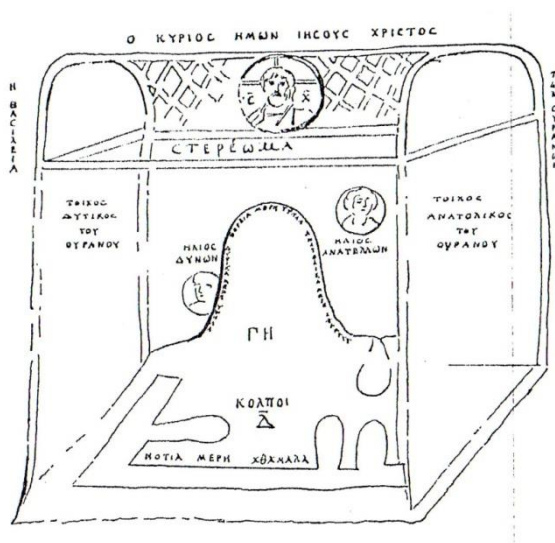


Fig. 2 – Representação do Universo completo, a Terra e Céu no seu conjunto. *Cosmas Indicopleutès*.
Topografia Cristã.²³⁰

1.2. Um jardim paradisíaco

O *Paradeisos* localiza-se, de acordo com uma visão que se pode fazer recuar ao séc. VI, na Terra. Se escolhermos intuitivamente uma imagem para completar, enriquecer e até sintetizar a concepção de Paraíso, certamente que não seria muito diferente da de um jardim como se apresenta na Fig. 3. Associamos naturalmente o Paraíso a uma imagem como esta que o instante captou, uma celebração de júbilo entre as forças da Natureza, o sol brindando as folhas como se fosse a celebração da criação pura e simples.



Fig. 3 – Jardim da Fundação Caloute Gulbenkian, Lisboa. Foto: Filomena Limão.

²³⁰ Reproduzido in COSMAS INDICOPLEUTÉS, 1968, Vol. I, p 557.

A imagem do Paraíso como um Jardim é algo que está intrínseco à etimologia da própria palavra, palavra e imagem, significado e significante, estão intimamente ligados como esquematicamente se passa a demonstrar:

- a) A palavra *Paraíso* tem origem na palavra persa antiga *pairidāeza*, que significava, concretamente, um pomar rodeado por um muro; ou seja, refere um recinto, um jardim, fechado, secreto, inviolável²³¹;
- b) A palavra faz a sua viagem: em hebraico, *pardés*; a forma mais clássica de jardim é *gan*;
- c) A palavra chega ao grego, *paradeisos*,
- d) E, finalmente, ao latim, *paradisus*.

As palavras mostram que o Paraíso é uma palavra que corresponde a uma imagem muito difundida no inconsciente colectivo ao longo de várias épocas históricas, como Jean Delumeau refere certamente: «Não deixa de ser verdade [...] que [...] numerosas civilizações acreditaram num paraíso primordial onde haviam reinado a perfeição, a liberdade, a paz, a felicidade, a abundância, a ausência de coacção, de tensões e de conflitos. Os homens entendiam-se e viviam em harmonia com os animais. Comunicavam sem esforço com o mundo divino. Daí uma profunda nostalgia na consciência colectiva – a do paraíso perdido mas não esquecido – e o poderoso desejo de o reencontrar.»²³²

O tema do Paraíso na Antiguidade é uma questão de grande amplitude. A visão bíblico-cristã baseia-se no texto do *Génesis*²³³, que descreve as condições deste Paraíso primordial:

- a) O Senhor Deus plantou um jardim no Éden, a Oriente, e nele colocou o Homem;
- b) No jardim há árvores de fruto;
- c) A Árvore da Vida encontra-se no meio do jardim;
- d) Existem as árvores da Ciência do Bem e do Mal;
- e) Há quatro rios: Pison, Gheon, Tigre e Eufrates.

²³¹ DELUMEAU, 1994, p. 11 e MUSCOLINO, 2003, p. 5.

²³² DELUMEAU, 1994, p. 12.

²³³ Génesis 2: 8-17.

As condições ideais do Jardim do Éden para o Homem foram, no entanto, breves. O Senhor Deus expulsou o Homem não merecedor da sua confiança e «colocou a oriente do jardim do Éden, querubins armados de espada flamejante para guardar o caminho da Árvore da Vida»²³⁴. Este preciso detalhe foi anotado no séc. VII por Santo Isidoro de Sevilha que, nas *Etimologiae*, localizou o Paraíso na Ásia ou melhor, em terras orientais, esclarecendo o sentido de Jardim do Éden, ou Jardim das Delícias (*hortus deliciarum*), e o facto de estar guardado por querubins de espadas flamejantes após a expulsão divina de Adão e Eva.

Do inicial Jardim das Delícias, o Jardim do Éden situado no Oriente, faz parte também a música, tal como se pode verificar em Isaías: «Certamente o Senhor consolará Sião e reparará todas as suas ruínas. Transformará o seu deserto num lugar de delícias e a sua solidão num paraíso do Senhor, onde haverá gozo e alegria, cânticos de louvor e melodias de música»²³⁵.

A concepção de Paraíso inspirada no texto do *Génesis* foi entendida durante muito tempo, por judeus e cristãos, como correspondendo a uma existência histórica e real, o Paraíso na Terra. Concorrem para esta ideia não só os citados autores *Cosmas Indicopleustès* e Santo Agostinho²³⁶, mas também Santo Isidoro de Sevilha²³⁷.

2. O Acanto:

2.1. Anatomia e significado de uma planta poderosa; uma introdução à Ilustração Científica para a História da Arte

O Paraíso implica uma envolvência plácida, calma e benéfica entre o elemento humano, animal e vegetal. Neste contexto, integra-se a representação da planta do acanto transferida de uma Arquitectura paradisíaca para uma arquitectura terrena, na qual o *decor* e a conveniência justificam a sua aplicação na escultura arquitectónica e mosaico desde a mais precoce Antiguidade Clássica.

Voltando, por breves instantes, ao imaginário paradisíaco que começámos por sugerir, o acanto desponta livremente na bacia do Mediterrâneo, encontrando-se ao nosso redor.

²³⁴ Génesis 3 : 24.

²³⁵ ISAÍAS 51: 3.

²³⁶ DELUMEAU, 1994, p. 27.

²³⁷ Santo Isidoro de Sevilha localiza o paraíso na Ásia (*Etimologias*, livros XIV, 3, 1-4 e distingue-o das Ilhas Afortunadas que situa no Oceano, à frente e à esquerda da Mauritània (*Etimologias*, XIV, 6, 8).

Apresenta-se normalmente com a sua cor verde forte, composta por lóbulos recortados na variante de *Acanthus Mollis*. A flor do acanto emerge erecta, sobrepondo-se às folhas por pouco tempo e apenas uma vez no ano.

Seguindo o exemplo de *Cosmas Indicopleustès*, podemos sentir-nos bastante atraídos pela junção de um desenho do acanto ao texto sobre a mesma planta. Tão eloquente quanto as palavras, ou talvez mais ainda, são os desenhos num *Ver científico*. O olhar atento do desenho é todo um caminho de entendimento, permite um estudo anatómico da planta, uma decomposição do seu todo, identificando os lóbulos, as nervuras (principal e secundárias), uma interpretação da atitude e, porque não, personalidade da planta (Fig. 4)²³⁸.



Fig. 4 – Representação de folha de acanto no Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. Desenho de Filomena Limão.

3. A cumplicidade do Acanto:

3.1. O mosaico e a escultura arquitectónica na Antiguidade Clássica e Tardia em Portugal

O triunfo do acanto na escultura arquitectónica é visível no capitel coríntio. Vitruvius fala-nos das comensurabilidades coríntias justificando a origem da sua aplicação, a sua conveniência: «Recorda-se que a primeira feitura do capitel desta ordem aconteceu da seguinte maneira: uma jovem cidadã de Corinto, já em idade núbil, atingida pela doença, morreu. Depois de sepultada, a sua ama recolheu e dispôs num cálato aqueles bibelôs com os quais a jovem se comprazia enquanto viva, levou-os ao sepulcro e colocou-os em cima dele, cobrindo-os com uma tégula para que pudessem permanecer

²³⁸ Prestamos aqui, de algum modo, um testemunho do *workshop* de Ilustração Científica que realizámos com o Professor Doutor Pedro Salgado em 2006 e que nos aguçou o engenho para a prática de uma Ilustração Científica para a História da Arte.

durante muito tempo ao ar livre. Casualmente, este cálato fora colocado sobre uma raiz de acanto. Entretanto, por altura da Primavera, esta raiz que se encontrava comprimida pelo peso do cesto centrado sobre ela, estendeu as suas folhas e caulículos em volta, caulículos estes que cresceram pelos lados do cesto e produziram curvaturas na direcção das extremidades dos ângulos da tégula, sendo obrigados, devido ao peso deste, a enrolar-se em voluta.»²³⁹

Após esta determinação da Natureza, foi a essência do artista que completou este novo capitel, percebendo nele um potencial ornamental invisível a muitos outros: «Então, Calímaco, que devido à elegância e à subtileza da sua arte de trabalhar o mármore tinha recebido dos atenienses o nome de *katatechnos* (o meticuloso), passando perto deste túmulo e reparando neste cesto e na delicadeza viçosa das folhas em sua volta, deleitado com o estilo e com a originalidade da forma, fez, em Corinto, colunas segundo este modelo e estabeleceu o sistema de medidas. Partindo daí para as aplicações nos edifícios, estabeleceu os princípios da ordem coríntia.»²⁴⁰

A conclusão impõe-se pela força da narrativa: «No que respeita à terceira, que se diz coríntia, apresenta-se com a delicadeza virginal porque as donzelas, mercê da sua tenruidade, possuem uma configuração de membros mais grácil e conseguem no adorno os mais belos efeitos».²⁴¹ (Fig. 5)

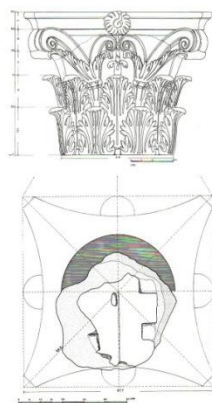


Fig. 5 – A comensurabilidade do capitel coríntio. Vista frontal de uma das faces e planta da parte superior do ábaco. Desenho de Patrizio Pensabene.²⁴²

²³⁹ VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, IV, 1, 9 (tradução de M. Justino MACIEL, in VITRÚVIO, 2006, p. 144).

²⁴⁰ *Idem*, IV, 1, 10 (*Ibidem*).

²⁴¹ *Idem*, IV, 1, 8 (*Ibidem*).

²⁴² Reproduzido in PENSABENE, 1973, Lâmina LXXXII.

3.2. A plasticidade do acanto nos mosaicos de Conímbriga

A criatividade ornamental possibilitada pelo acanto afirma-se, naturalmente, no mosaico. Segundo o *Dicionário dos Motivos Geométricos*, o acanto é uma «planta muito representada na antiguidade clássica sob a forma de folha, enrolamento e flor.»²⁴³ Um exemplo desta ampla representação do acanto pode ser seguida em Conímbriga, em três compartimentos da Casa dos Repuxos e num compartimento da Casa da Cruz Suástica.

O compartimento número 29 (Fig. 6) da Casa dos Repuxos localiza-se a Sul do peristilo com entrada pela ala Leste do pátio²⁴⁴. O mosaico é constituído por molduras que envolvem um medalhão central, no qual se desenrola, de um modo assaz cinematográfico, uma caçada ao veado. Está datado do último quartel do séc. II-primeiro do séc. III, segundo Bairrão Oleiro²⁴⁵.



Fig. 6 – O Mosaico da caça ao veado. Casa dos Repuxos, Conímbriga. Foto: José Pessoa.²⁴⁶

O acanto é um motivo vegetalista da cercadura e estende-se ao longo do perímetro do mosaico em enrolamentos sucessivos. O ritmo a que se sucedem as suas espirais é apenas quebrado em pontos geométricos fulcrais do quadrado exterior do mosaico: os

²⁴³ ABRAÇOS, 2003, p. 7.

²⁴⁴ OLEIRO, 1992, Vol I, pp. 104-109 e Vol. II, estampa 38; OLIVEIRA, 2005, p. 8.

²⁴⁵ OLEIRO, 1992, Vol. II, *Ibidem*.

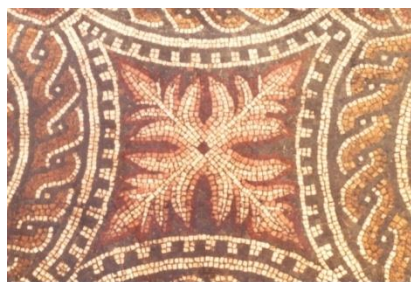
²⁴⁶ Reproduzido in OLEIRO, 1992, Vol. II, estampa 38.

quatro vértices do mesmo polígono e no meio de cada aresta da figura geométrica. Os vértices estão preenchidos com vasos singulares cujas cores, oscilando entre tonalidades de amarelo e vermelho, apontam para um material metálico. No ponto médio de cada aresta, o acanto liberta-se da sua forma de espiral e ergue-se em escorço, levanta-se do solo numa verticalidade conhecida da escultura arquitectónica até ao momento em que a sua extremidade se curva ligeiramente para a frente, obedecendo, segundo Vitruvius, ao peso da tégula transformada em ábaco pela escultura de Calímaco. É indubitável a leveza e a força desta planta, acomodando-se ao espaço do mosaico e nele assinalando o vigor da sua origem.

Idêntico tratamento do acanto é visível no compartimento número 25 da Casa dos Repuxos²⁴⁷, ao qual se tem acesso pelo peristilo Sul e que terá uma datação muito idêntica à do mosaico anterior, segundo Bairrão Oleiro²⁴⁸.

O *triclinium* da mesma Casa apresenta, em algumas das suas molduras delineadoras do T e U, o acanto disposto em linha contínua e na posição vertical, em escorço, com a extremidade flectida para a frente, qual ponta revirada dos capitéis coríntios.

A Casa da Cruz Suástica inova na representação do acanto (Fig. 7). O *triclinium*, assinalado como o compartimento número 11²⁴⁹, localiza-se a Leste do peristilo, com entrada pela ala oriental do mesmo. Os característicos tapetes em T e U articulam-se no interior do compartimento e é no elemento vertical que compõe o T do *triclinium* que uma composição ortogonal de quadrados de lados recurvos encerra florões distintos e vasos. Na referida composição de florões encontra-se a representação do acanto em flor (quatro exemplares), com os seus folíolos espalmados na direcção dos vértices do quadrado recurvo, representando quase um mapeamento das nervuras e folíolos da planta.



²⁴⁷ OLEIRO, 1992, Vol I, pp. 84-87 e Vol. II, estampas 29 e 31; OLIVEIRA, 2005, p. 8.

²⁴⁸ OLEIRO, Vol. II, *Ibidem*.

²⁴⁹ OLIVEIRA, 2005, p. 30.

Fig. 7 – O Acanto em florão na Casa das Suásticas, Conímbriga. Foto: Licínia Nunes Correia Wrench.

3.3. A cumplicidade decorativa do acanto na *Villa romana do Rabaçal*

Caminhando para Sul de Conímbriga, a *Villa* do Rabaçal, datada do séc. IV, abriga um programa ornamental ambicioso e requintado. O *triclinium* atesta bem o detalhe do tratamento da pedra que reveste as paredes até às cornijas em alto-relevo do tecto. Tanto os baixos-relevos como os altos-relevos que, como um friso, percorrem o perímetro do tecto, pululam de motivos vegetalistas vigorosos, nos quais o acanto tem uma presença marcante. Esta planta é representada em folha e em flor, numa aproximação não fortuita entre a arte e a vida. Através de um dos painéis de baixo-relevo do *triclinium* (Fig. 8) depara-se-nos uma atraente arquitectura do acanto. O contínuo trabalho do trépano amplia o relevo baixo e dota-o de uma profunda alternância de luz e sombra. O acanto é arquitectura na medida em que esta lhe serve de enquadramento. O fragmento de baixo-relevo do Rabaçal deixa perceber a existência de um edifício que teria duas colunas isentas e outras duas adossadas. As colunas visíveis têm bases áticas que se percebem pelos dois toros convexos e uma escócia côncava. Os capitéis são constituídos por dois níveis de folhas de acanto. Os capitéis são corintizantes. Os dois capitéis ligam-se por um friso de folhas de acanto. Sobre as colunas e friso, ergue-se o telhado. Os intercolúnios estão festivamente ornamentados a grinaldas pendentes de um lado e outro dos capitéis e de cujo centro despontam duas folhas enroladas em espiral firme e uma flor de acanto ilustrada por uma esfera de superfície lisa. O nível inferior do baixo-relevo do Rabaçal é uma composição de acantos justapostos. O acanto reproduz a sua atitude usual no capitel coríntio, também registada no mosaico da Casa dos Repuxos e Casa da Cruz Suástica em Conímbriga. Ergue-se na vertical, plasmando lateralmente os seus folíolos e tombando o ápice da folha. Do intervalo de cada folha desponta a flor do acanto, em espiral crescente, lançando a um nível mais elevado uma pequena haste e terminado em voluta.



Fig. 8 – Baixo-relevo parietal do *triclinium* da *Villa* romana do Rabaçal. Foto: Miguel Pessoa.²⁵⁰

O mosaico do *triclinium* possui enrolamentos vegetais que poderão ser de acanto. No entanto, no olho do seu enrolamento dispõe-se uma flor rodeada de pétalas largas e curtas. Poderá tratar-se, segundo Miguel Pessoa, de um crisântemo²⁵¹. A *Villa* romana do Rabaçal fornece uma cumplicidade ornamental entre a arquitectura, a escultura arquitectónica e mosaico que faz jus ao *decor* total de Vitruvius.

Conclusão

O *Paradeisos* revelou-se um tema de raízes profundas em toda a Antiguidade. Então, como hoje, a sua leitura é indissociável da idílica imagem de um jardim e de uma convivência harmoniosa da Natureza.

O *Génesis* é um texto fundamental para todas as épocas e a sua escrita simples e visual lança as bases da existência de um *Paradeisos* na Terra. Situa-se a Oriente. É o Jardim do Éden. A tradição judaico-cristã perpetuou a crença num *Paradeisos* na Terra, como a representou nos seus mapas um mercador e viajante, *Cosmas Indicopleutès*, que quis ficar conhecido como “um cristão”. Da mesma maneira o fez, no séc. VII, Santo Isidoro, bispo de Sevilha, que escreveu a sua obra fundamental para o conhecimento da época, as *Etimologiae*.

O mundo vegetal é participante activo do *Paradeisos*. A arquitectura grega das ordens inspira-se no viço do mundo vegetal e o capitel coríntio capta a essência do acanto. O mundo romano perpetua o uso desta planta, revelando uma preferência muito própria pelo capitel da ordem coríntia, pela plasticidade da folha e pela riqueza da sua composição ornamental. No mosaico o acanto é representado em folha, enrolamento e

²⁵⁰ Reproduzido in PESSOA, 2004, capa.

²⁵¹ PESSOA, 1998, p. 40 e PESSOA, 2004, p. 147.

flor. Como se atestou nos pavimentos de Conímbriga (séc. II - inícios do III) e na *Villa* romana do Rabaçal (séc. IV).

A abrangência plástica do acanto concretiza-se tanto na escultura arquitectónica como no mosaico. A Arquitectura, conciliando ambas, transporta para si o *Paradeisos* simultaneamente revigorante e plácido. Este *locus* ideal não está apenas no Oriente da Terra. Através da Arte, povoa-a.

Bibliografia

AAVV, 1991 – AAVV. *Bíblia Sagrada*. 15ª ed.. Lisboa: Difusora Biblioteca e Missionários Capuchinhos.

ABRAÇOS, MACEDO e VIEGAS, 1993 – Maria de Fátima ABRAÇOS, Marta MACEDO e Catarina VIEGAS. *Dicionário de Motivos Geométricos no Mosaico Romano*. Conímbriga: Museu Monográfico de Conímbriga.

DELUMEAU, 1994 – Jean DELUMEAU. *Uma História do Paraíso. O Jardim das Delícias*. Lisboa: Terramar.

MUSCOLINO, 2003 – Cetty MUSCOLINO. *Cercando il Paradiso. Suggestimenti per un itinerário didattico*. Quinta Settimana per la Cultura. Ravena.

OLEIRO, 1992 – J. M. Bairrão OLEIRO. *Corpus do Mosaico Romano em Portugal*. Vols. I e II. *Conuentus Scallabitanus*, Conimbriga, Casa dos Repuxos. Lisboa: Instituto Português de Museus e Museu Monográfico de Conímbriga.

OLIVEIRA, 2005 – Cristina OLIVEIRA. *Mosaicos de Conímbriga*. X Colóquio Internacional da Associação Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo (AIEMA). Conímbriga: Instituto Português de Museus e Museu Monográfico de Conímbriga.

OROZ RETA e MARCOS CASQUERO, 2009 – José OROZ RETA e Manuel A. MARCOS CASQUERO. *San Isidoro de Sevilha. Etimologías*. Edición bilingue. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

PENSABENE, 1973 – Patrizio PENSABENE. *Scavi di Ostia. VII. I Capitelli*. Óstia: Istituto Poligrafico dello Stato e Libreria dello Stato.

PESSOA, 1998 – Miguel PESSOA. *Villa romana do Rabaçal – Um objecto de Arte na Paisagem*. Penela: Câmara Municipal de Penela.

PESSOA, 2004 – Miguel Pessoa. *Espaço Museu Villa Romana do Rabaçal*. Catálogo. Penela: Câmara Municipal de Penela.

PESSOA, 2005 – Miguel Pessoa. *Arte sempre nova nos Mosaicos romanos das Estações do Ano em Portugal*. Penela: Terras do Sicó e Município de Penela.

PESSOA e RODRIGO, 2010 – Miguel PESSOA e Lino RODRIGO. *Registo Gráfico de Mosaicos in situ na Villa romana do Rabaçal 2002-2008. Uma experiência de voluntariado e de entreaajuda internacional*. Catálogo de Exposição temporária no Espaço-Museu do Rabaçal. Maio 2009-Maio 2010. Penela: Município de Penela.

COSMAS INDICOPLEUTÉS, 1968-1973 – COSMAS INDICOPLEUTÉS. *Topographie Chrétienne*. I-III. Ed. Wanda WOLSKA-CONUS. Paris: Les Éditions du Cerf, Col. Sources Chrétiennes, 197 (introdução, texto crítico, ilustrações, notas e tradução francesa por Wanda Wolska-Conus, a partir do latim *Topographia Cristiana*).

WRENCH, 2005 – Licínia Nunes Correia WRENCH. *Decoração Vegetalista nos Mosaicos Portugueses*. Lisboa: Edições Colibri e Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

VITRÚVIO, 2006 – Marcus VITRUVIVS Pollio. *Tratado de Arquitectura. Vitruvii Decem Libri*. Lisboa: IST Press. (tradução portuguesa, introdução e notas por M. Justino Maciel, a partir do latim *De Architectura*, com ilustrações de Thomas Noble Howe).

O *Paradeisos* no mosaico: *quod significat et quod significatur*

M. Justino MACIEL*

Resumo

A representação do *Paradeisos* na Antiguidade reveste-se de uma *ratio* que pode ser órfica, apolínea, dionisíaca ou bíblico-cristã. Qualquer uma delas pode variar o respectivo *topos*: celeste, terrestre, aquático ou ctónico. E ainda, em cada uma destas variantes, há um *decor* específico que poderá ser vegetal, animal, humano ou divino.

Poderá ser fecunda esta nossa proposta de aplicação deste modelo operativo de análise à representação do tema do *Paradeisos* no *opus musiumum*.

Palavras-Chave

Paradeisos; Ratio; Topos; Decor; Opus Musiumum.

Introdução

A ideia de *paradeisos* teve a sua origem no Médio e Próximo Oriente. O termo é uma versão helenizada de uma palavra avestico-persa (*pairidaêza*) que significa parque, jardim, tapada, lugar tornado ameno pela intervenção do homem, pontuado por grande variedade de vegetais e de animais. É, aliás, esse o sentido que parece transparecer do Éden bíblico, descrito no Livro do Génesis. Éden é a palavra utilizada no hebraico para significar paraíso, que os Setenta traduziram pelo grego *paradeisos*. É uma palavra de origem suméria que traz consigo a ideia de planície.

A tendência para um dinamismo harmónico entre o homem e a natureza surge logo de início no conceito de paraíso, destacando uma *ratio* ou *rationes* subjacentes ao(s) significado(s) de que se foi revestindo no correr da Antiguidade. Começando pelo antecedente persa, noticiado por Xenofonte nas suas obras e assim conhecido dos Gregos, verifica-se que o mundo hebraico já o conhecia do antecedente e em paralelo, numa forma idealizada e mitificada em torno das personagens Adão e Eva, o casal original da Humanidade. A partir daí, geraram-se, no contexto do classicismo,

* Historiador de Arte (PhD). Professor Universitário com Agregação na Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Investigador e Membro Integrado do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal.

diferentes *rationes* dinamizadoras da ideia de *paradeisos*: órfico, apolíneo, dionisíaco e bíblico-cristão. Nas suas origens, como dissemos, estão as tradições dos paraísos bíblico e persa.

O mito: *paradeisos* bíblico

Pensamos que este tipo de paraíso deverá surgir na nossa reflexão antes do *paradeisos* persa, pelas razões atrás enunciadas: a sua forma idealizada e mitificada reportando às origens da Humanidade. Com efeito, o termo persa refere-se a lugares específicos e reais. A aplicação do termo ao contexto bíblico é bastante tardia, remontando apenas à época helenística, quando os Setenta procedem à tradução da Bíblia²⁵². Antes desta tradução dominava o termo “Éden”. Sobre este, diz-nos o Livro do Génesis²⁵³:

Deus plantou um jardim no Éden, ao Oriente, e nele colocou o homem que havia formado. O Senhor Deus fez desabrochar na terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da vida, ao meio do jardim; e a árvore da ciência do bem e do mal. Um rio nascia no Éden e ia regar o jardim, dividindo-se, a seguir, em quatro braços. O nome do primeiro é Píson, rio que rodeia toda a região de Evilat, onde se encontra oiro, oiro puro, sem mistura; e também se encontra lá bdélio e ónix. O nome do segundo rio é Guéon, o qual rodeia toda a terra de Cus. O nome do terceiro é Tigre e corre ao oriente da Assíria. O quarto rio é o Eufrates.

Génesis, 2, 8-14

Foi a este jardim que Deus conduziu todos os animais, para que o homem lhes desse um nome: «Todos os animais domésticos, todas as aves dos céus e todos os animais ferozes»²⁵⁴. Tendo desobedecido a Deus e sentindo-se nus, Adão e Eva «prenderam folhas de figueira umas às outras e colocaram-nas, como se fossem cinturões, à volta dos seus rins»²⁵⁵; «Depois de ter expulsado o homem, Deus colocou, a Oriente do Jardim do Éden, querubins armados de espada flamejante para guardar o caminho da Árvore da Vida»²⁵⁶.

²⁵² Ed. BREMMER, 1999, p. 1.

²⁵³ Ed. Difusora Bíblica, Lisboa, 1971.

²⁵⁴ *Génesis*, 2, 18-21.

²⁵⁵ *Génesis*, 3, 7.

²⁵⁶ *Génesis*, 3, 24.

O Jardim do Éden teria, assim, as seguintes características:

- . Foi obra da Divindade, que o destinou à Vida ideal do Homem;
- . Tinha toda a espécie de árvores, entre decorativas e de fruto;
- . Entre as árvores destacavam-se a Árvore da Vida, símbolo da Felicidade, e a Árvore da Ciência do Bem e do Mal, símbolo do Livre Arbítrio do Homem;
- . Um rio nascia no Éden e banhava-o. Ao sair dele, o rio dividia-se em quatro correntes de água;
- . Todos os animais acorreram pacificamente ao primeiro homem para que este desse um nome a cada um;
- . De entre as árvores do Éden destacava-se a figueira, pela utilização das suas folhas;
- . O jardim tornou-se proibido para o homem, tendo ficado à guarda de querubins armados com espada flamejante.

A realidade: *paradeisos persa*

É Xenofonte, nas suas obras *Ciropedia*²⁵⁷, *Anabasis*²⁵⁸ e *Hellenica*²⁵⁹, quem primeiro refere a existência, na Pérsia, de parques ou tapadas (*paradeisoi*) onde se criavam animais de toda a espécie para caçadas. Ciro tinha vários desses parques. Havia nobres que também os possuíam, como o sátrapa de Sardes, Tissafernes, cuja tapada de caça era banhada por um rio. Além dos animais, estes *paradeisoi* tinham também grande variedade de vegetais, que ajudavam a criar o que na época romana se viria a chamar de *locus amœnus*, um lugar de descanso e de convívio com a natureza, proporcionando aos que os frequentavam, a começar pelos donos, uma sensação de descompressão e de felicidade harmoniosa.

O mundo clássico parte, via informação veiculada por Xenofonte, acrescentado pelo conhecimento progressivo das tradições do Próximo e do Médio Oriente, proporcionado pelas conquistas e contactos com os mundos persa e helenístico, para variantes desta ideia de *paraíso*, segundo *rationes* específicas: órfica, apolínea, dionisíaca e bíblico-cristã. Há, porém, mais artificialismo na civilização greco-romana, porque recria mais do que reproduz a ideia do *paradeisos persa*²⁶⁰. As árvores dão lugar às pequenas flores, os animais selvagens tendem a ser substituídos pelos ditos “animais do paraíso”: pavões, cisnes, pombas... As excepções parecem surgir mais na iconografia órfica, onde a variedade dos animais representados abarca sobretudo os selvagens.

²⁵⁷ XENOFONTE, *Ciropedia*, 1, 3, 14; 1, 4, 11; 8, 6, 12.

²⁵⁸ XENOFONTE, *Anabasis*, 1, 2, 7.

²⁵⁹ XENOFONTE, *Hellenica*, 4, 1, 15 e 4, 1, 33.

²⁶⁰ BREMMER, 1999, p. 17.

A *ratio* órfica

Há um texto de Filóstrato, dos princípios do séc. III d.C.²⁶¹, em que é descrito um painel com uma cena de Orfeu rodeado de animais como a que se consagrou na arte musivária romana, onde o artista «desenhou com delicadeza o seu olhar sublime, cheio de vigor e sempre inspirado de pensamentos que elevam para o divino»²⁶². Através do exercício da arte musical, tocando a sua lira, Orfeu consegue a harmonia dos contrários na natureza, tornada garante da apoteose desejada pelos mortais, na medida em que, como arte sublime que também é, se caminha para a divinização do humano. Por isso, Orfeu tocando para os animais que dele se aproximam em mansidão é a única imagem que, sem alterações, passou intacta para a arte cristã, como podemos constatar no célebre mosaico do Orfeu de Jerusalém. Não são só os animais que revelam apaziguamento perante a música de Orfeu. O mesmo acontece com as plantas, os cursos de água e as próprias penedias, simbolizando lugares de paz e de sossego, o *locus amœnus* que referimos. Por isso, Orfeu nos surge normalmente tocando lira sentado num rochedo. E também, por isso, talvez as cenas órficas nos surjam tantas vezes junto de fontes. A associação das cenas órficas a cursos ou mananciais de água coloca-as na sequência directa dos *paradeisoi* bíblico e persa.

A *ratio* órfica está mais próxima da *ratio* apolínea do que da dionisíaca, devido ao equilíbrio de que se reveste e proporciona. Por outro lado, também o predomínio dos instrumentos musicais de corda utilizados nos contextos apolíneos aproxima mais a cena órfica destes últimos. Com efeito, os instrumentos de ar e de percussão caracterizam mais a *ratio* dionisíaca.

A *ratio* apolínea

Este *paradeisos* interage com o órfico logo pela ligação da harmonia musical, que tem como referente Apolo Citaredo. A ideia do *mousikós anêr*, o homem músico ou das Musas²⁶³ ressalta também, na medida em que estas garantiam a imortalidade aos seus seguidores. Lembremos que, por exemplo, no mosaico de de Torre de Palma, as Musas

²⁶¹ FILÓSTRATO, *Imagines*, 6.

²⁶² *Apud* STERN, 1955, p. 63.

²⁶³ MARROU, 1938, pp. 188-194.

têm instrumentos musicais: Euterpe, a Musa da Música propriamente dita (com os *auloi*) e Érato, a Musa da Poesia Lírica (com a lira).

A boa música das Musas superava a má música das Sereias, e as Ilhas destas eram superadas pelas Ilhas dos Afortunados. Estas eram, para Gregos e Romanos, uma espécie de Paraíso, pois para lá seguiam os justos, depois da morte. No séc. IV d. C., Mamertino, no seu Panegírico ao imperador Juliano, datado do ano de 362, apresenta a seguinte descrição destas Ilhas:

Dizem que homens justos habitam umas terras no Oceano, a que chamam Ilhas dos Afortunados, porque nelas os cereais nascem no solo sem arado, os pendores das colinas se cobrem naturalmente de videiras, as árvores se carregam espontaneamente de fruto e os legumes substituem por toda a parte as ervas.

MARMETINO, *Gratiarum Actio de Consulatu suo Iuliano Imperatore*, XXIII, 1²⁶⁴

Estas ideias são corroboradas por outros autores clássicos, de que se destacam Homero²⁶⁵, Hesíodo²⁶⁶, Píndaro²⁶⁷, Pseudo-Aristóteles²⁶⁸, Horácio²⁶⁹, Diodoro Sículo²⁷⁰ (que refere a possibilidade de ali caçar toda a espécie de animal selvagem e pescar), Estrabão²⁷¹, Pompónio Mela²⁷², Plínio-o-Velho²⁷³, Flávio Josefo²⁷⁴, Plutarco²⁷⁵, Avieno²⁷⁶, Solino²⁷⁷, Marciano Capela²⁷⁸ e Isidoro de Sevilha²⁷⁹.

As Ilhas dos Afortunados, que também têm contacto com as ideias de Elísio e de Campos Elíseos, estavam a Ocidente, para onde Apolo se dirigia ao fim do dia ou durante uma parte do ano. Daí também a ligação ao País dos Hiperbóreos, cujo oiro, como o referido no Génesis junto ao Paraíso, na região de Evilat, eram guardados pelos

²⁶⁴ *Apud* MACIEL, 1996, p. 36.

²⁶⁵ HOMERO, *Odisseia*, IV, 561-586.

²⁶⁶ HESÍODO, *Trabalhos e Dias*, 166-173.

²⁶⁷ PÍNDARO, *Olímpica*, II, 61-76.

²⁶⁸ PSEUDO-ARISTÓTELES, *De Mirabilibus Auscultationibus*, 84.

²⁶⁹ HORÁCIO, *Epodi*, XVI, 41-64.

²⁷⁰ DIODORO SÍCULO, V, 19-20.

²⁷¹ ESTRABÃO, *Geographia*, I, 1, 5.

²⁷² POMPÓNIO MELA, *Chorographia*, III, 102.

²⁷³ PLÍNIO-o-Velho, *Naturalis Historia*, VI, 202.

²⁷⁴ FLÁVIO JOSEFO, *Bellum Iudaicum*, II, 8, 11.

²⁷⁵ PLUTARCO, *Vita Sertorii*, 8.

²⁷⁶ AVIENO, *Ora Maritima*, 164-171.

²⁷⁷ SOLINO, *Collectanea Rerum Memorabilium*, LVI, 13-19.

²⁷⁸ MARCIANO CAPELA, *De Geometria*, VI, 702.

²⁷⁹ ISIDORO de Sevilha, *Etymologiae*, XIV, 6, 8-9.

grifos contra os assaltos dos Arimaspos, como o referem designadamente Plínio-o-Velho e Isidoro de Sevilha²⁸⁰. No caso do Paraíso bíblico, o caminho da Árvore da Vida era guardado por Querubins de espada flamejante.

Tudo o que tem a ver com a harmonia das esferas, com o conhecimento, as artes, a filosofia e a ordem da Natureza, tem também a ver com a *ratio* apolínea.

A *ratio* dionisíaca

Um dos escritores mais importantes da Antiguidade para a percepção da *ratio* dionisíaca é Plutarco, que escreveu no séc. II d. C. Numa carta que escreveu à esposa²⁸¹, sugere que a filha morta seguiria feliz no cortejo de Dioniso. Os *thiasoi* dionisíacos são a mais importante expressão do *paradeisos* desta *ratio*. A felicidade atingia-se, assim, na alegria divina esfusiante, que tinha a como garantia a imagem do vinho criado por Dioniso e de tudo o que se relacionava com esse produto da Natureza: vindima, videira, parras – e aí a conotação das folhas de *hedera* e de acanto – uvas, *kantharoi* em todas as suas variantes e *crateres*. Tal pressupunha também a ideia de banquete apoteótico²⁸². Nas suas *Questiones Conuiuiales*, Plutarco destaca a importância das conversas à mesa, do significado do vinho e das coroas de videira²⁸³. E Petrónio já dissera que «o vinho é a vida»²⁸⁴.

Contexto de uma certa subversão das leis da Natureza e do equilíbrio da *ordo* racional das coisas, a *ratio* dionisíaca garantia a eternidade da alegria báquica e gerava representações de profundo significado e de grande riqueza conceptual.

A consolação de Plutarco perante a imagem da sua filha dançando integrada no eterno cortejo dionisíaco, revela-nos uma esperançosa concepção escatológica do devir humano e uma mui clara crença num *paradeisos* de dinâmica dionisíaca.

A *ratio* bíblico-cristã

Sem dúvida que o Cristianismo tem um fundamento bíblico veterotestamentário que não esquece a ideia paradisíaca. No Antigo Testamento, destacam-se os textos dos profetas

²⁸⁰ Vide MACIEL, 2002, pp. 193-202.

²⁸¹ PLUTARCO, *Consolatio ad uxorem*, 4.

²⁸² MACIEL, 2001, pp. 20-21.

²⁸³ Vide MACIEL, 2008, pp. 77-79.

²⁸⁴ PETRÓNIO, *Satyricon*, 34: *uita uinum est*.

Ezequiel e Isaías, fazendo a ponte para uma nova perspectiva sobre o tema. Ezequiel²⁸⁵ recorda as «Árvores do Éden, Jardim de Deus». Isaías aproxima-se mais das clássicas leituras sobre o *paradeisos* com influência órfica, ao afirmar que, nos tempos messiânicos, «o lobo habitará com o cordeiro, o leopardo deitar-se-á ao lado do cabrito; o novilho e o leão comerão juntos e um menino os conduzirá; a vaca pastará com a urso e as crias repousarão juntas; e o leão comerá palha com o boi. A criança de peito brincará sobre a toca da áspide e o menino desmamado meterá a mão na caverna do basilisco»²⁸⁶.

No Novo Testamento, a palavra é usada por Cristo no seu diálogo na cruz com o bom ladrão: «Hoje estarás comigo no Paraíso (*Paradeisos*)»²⁸⁷. O mesmo termo é repetido por S. Paulo: «Conheci um homem em Cristo que, há catorze anos... foi arrebatado até ao Paraíso e ouviu palavras inefáveis que não é permitido a um homem repetir»²⁸⁸. O mesmo vemos referido por S. João no *Apocalipse*: «Ao que vencer, dar-lhe-ei a comer da Árvore da Vida que está no Paraíso de Deus»²⁸⁹.

Em termos formais, a *ratio* do *paradeisos* bíblico-cristão interage com as *rationes* órfica – Orfeu é a imagem de Cristo, Bom Pastor, apolínea – Cristo é o novo Apolo, e dionisíaca – Cristo promete um banquete escatológico em que de novo beberá do fruto da videira²⁹⁰. O Evangelho fala também do «seio de Abraão»²⁹¹, expressão que também se reporta ao banquete escatológico, uma vez que refere o costume de um convidado mais próximo ou dilecto se reclinar no triclinio ou *stibadium* junto ao peito do anfitrião. Damo-nos conta disso também na última ceia, com o apóstolo João, «que se inclinava à mesa, junto ao seio de Jesus»²⁹².

Os Padres da Igreja desenvolveram posteriormente a ideia do *paradeisos* bíblico-cristão. Para referirmos apenas escritores do Ocidente Peninsular, ou com ele directamente relacionados, citamos o primeiro escritor lisiponense, Potâmio de Lisboa, dos meados do séc IV, quando nos recorda «que no paraíso (*paradisum*) se plantou primeiro a

²⁸⁵ Ez. 31, 9.

²⁸⁶ Is. 11, 6-8.

²⁸⁷ Lc. 23, 43.

²⁸⁸ S. PAULO, 2 Coríntios 12, 4.

²⁸⁹ Jo. 2, 7.

²⁹⁰ Mt. 26, 29; Mc. 14, 25; Lc. 22, 18.

²⁹¹ Lc. 16, 22.

²⁹² Jo. 13, 23.

figueira, da qual nasce o figo»²⁹³. Aprígio de Beja, no segundo quartel do séc. VI, comenta a referência feita no Apocalipse, no sentido de que ao cristão vencedor será dado a comer do fruto da Árvore da Vida, no Paraíso²⁹⁴. É aqui clara a referência ao Éden original, que ficou vedado a Adão e Eva após o pecado original.

Venâncio Fortunato, bispo de Poitiers, escreve a Martinho de Dume na segunda metade do séc. VI, dizendo que o então bispo de *Bracara* vivia num *alter Elysium*, plantado por Deus *ad occasum*, no extremo Ocidente. Nesse *Elysium* ecoavam as passadas do Redentor, «que nele mesmo caminhava por entre áleas de pedras preciosas de um coração transparente e umbrosos cachos de hera de cultura primaveril, não cobertas de folhas de figueira mas, pelo contrário, ornadas de frutos»²⁹⁵.

O próprio Martinho de Dume, no seu *sermo* aos habitantes do campo, refere a passagem do homem pelo Éden: «Foi Deus servido formar o homem do barro da terra, pondo-o no Paraíso (*in paradiso*)... Pela sua falta, o homem foi expulso do Paraíso (*de paradiso*) para o exílio deste mundo, onde haveria de sofrer muitos trabalhos e dores»²⁹⁶. E projecta o Paraíso Terreal no futuro Reino de Deus, de que é imagem: «Aqueles que foram fiéis e bons na sua vida serão separados dos maus, entrando no Reino de Deus com os anjos santos. As suas almas estarão com os seus corpos no descanso eterno, não mais hão-se morrer. Jamais terão trabalho ou dor, tristeza, fome ou sede, calor ou frio, trevas ou noite, mas, sempre alegres, satisfeitos, na luz, na glória, serão semelhantes aos anjos de Deus.»²⁹⁷

Isidoro de Sevilha, na primeira metade do séc. VII, parafraseia o relato bíblico²⁹⁸ e fala também do Paraíso, dizendo que era erroneamente localizado pelos pagãos e pelos poetas nas Ilhas dos Afortunados²⁹⁹. Destaca-se aqui, no final da Antiguidade, uma clara distinção entre o paraíso como lugar real e concreto, como estas Ilhas dos Afortunados, e paraíso como lugar ideal e de dimensão espiritual. Esta ideia foi progressivamente substituída pela de Jerusalém Celeste, Céu, Descanso Eterno e Reino de Deus, mas continuou até aos nossos dias como referencial bíblico-cristão, com origem no Livro do

²⁹³ POTÂMIO, *Epistola de Substantia Patris*, 199-201.

²⁹⁴ APRÍGIO, *Commentarium in Apocalysim*, I, 7.

²⁹⁵ VENÂNCIO FORTUNATO, *Carmina*, I, PL 88, 179.

²⁹⁶ MARTINHO, *De Correctione Rusticorum*, 4.

²⁹⁷ *Ibidem*, 14.

²⁹⁸ ISIDORO, *Etymologiae*, XIV, 3. 2-5.

²⁹⁹ *Ibidem*, XIV, 6, 8.

Génesis, com interações culturais com várias tradições mesopotâmicas e mediterrânicas.

Quod significat et quod significatur

A expressão das diferentes *rationes* do *paradeisos* (*quod significat*) muito tem a ver com a sua representação, designadamente, no *opus musium*, onde os diferentes mitos e respectivas variantes significam (*quod significatur*). Significam também nos diferentes *topoi*, que basicamente se agrupam em quatro variantes: celeste, terrestre, aquático e ctónico. Significam ainda segundo o *decor* que os constituem: vegetal, animal, humano e divino.

Com efeito, e lembrando Vitruvius³⁰⁰ antes de Ferdinand de Saussure, o significante (*quod significat*) é a expressão oral, escrita ou artística destes mitos. O significado (*quod significatur*) é o conceito, neste caso, os próprios mitos. É a leitura dos significantes que leva à percepção dos significados dos *paradeisoi*. Mas é também no sentido inverso que aprofundamos o nosso conhecimento, fundamentados na esclarecida lógica das diferentes *rationes*: reconhecemos e identificamos também os significantes a partir dos já conhecidos significados. Assim, compreendemos melhor as imagens dos *paradeisoi* ou com elas relacionadas. Damos como exemplo quatro mosaicos conhecidos:

- A. Órfico – Mosaico de Orfeu, de Martim Gil, Marrazes, Leiria.
- B. Apolíneo – Mosaico das Musas, de Torre de Palma, Monforte.
- C. Dionisíaco – Mosaico Báquico, de Torre de Palma, Monforte.
- D. Bíblico-Cristão – Mosaico do Bom Pastor, de Ravena, Itália.

BIBLIOGRAFIA

BREMMER, 1999 – Jan N. BREMMER. «Paradise: from Persia, via Greece, in the Septuaginta», in *Paradise interpreted: representation of biblical paradise in Judaism and Christianity*. Leiden/Boston, pp. 1-20.

MACIEL, 1980 – M. Justino MACIEL. «O “De Correctione Rusticorum” de São Martinho de Dume». Sep. *Bracara Augusta*, Braga.

³⁰⁰ VITRÚVIO, *De Architectura*, 1, 1, 3.

MACIEL, 1996 – M. Justino MACIEL. *Antiguidade tardia e paleocristianismo em Portugal*, Lisboa.

MACIEL, 2001 – M. Justino MACIEL. «Banquete e *Apotheosis* em alguns signos da Antiguidade tardia portuguesa», in *Propaganda & Poder, Congresso Peninsular de História da Arte*, Lisboa, pp. 19-29.

MACIEL, 2004 – M. Justino MACIEL. «L'Art et l'Expression de la Foi», in *Pacien de Barcelone et l'Hispanie au IVe siècle*. Paris : Éditions du Cerf, pp. 207-218.

MACIEL, 2006 – M. Justino MACIEL. *Vitrúvio, Tratado de Arquitectura, Introdução, Tradução e Notas*. Lisboa: ISTPress.

MACIEL, CABRAL e NUNES, 2002 a) – M. Justino MACIEL, João M. Peixoto CABRAL e Dina NUNES. «Baixo-relevo em mármore com representação de um grifo». in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 42, 1-2. Porto, pp. 193-202.

MACIEL, CABRAL e NUNES, 2002 b) – M. Justino MACIEL, João M. Peixoto CABRAL e Dina NUNES. «Cinco esculturas romanas em mármore importado, achadas no Algarve e em Mértola», in *ArteTeoria*, 11. Lisboa, pp. 75-87.

MANFREDI, 1996 – Valerio Massimo MANFREDI. “*Le Isole Fortunata*”. *Topografia di un mito*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

MARROU, 1938 – Henri MARROU. *Mousikós Aner, Études sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*. Grenoble.

STERN, 1955 – Henri STERN. «La Mosaique d'Orphé de Blanzly-lès-Fismes (Aisne)». in *Gallia, Fouilles et Monuments Archéologiques en France Métropolitaine*, 13. Paris, pp. 41-77.

ISIDORO, 1983 – ISIDORO de SEVILHA *Etymologiae*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

YARZA URKIOLA, 1999 – Valeriano YARZA URKIOLA. *Potâmio de Lisboa: estudio, edición crítica y traducción de sus obras*. Vitória/Gasteiz.

Imágenes del *paradeisos* en mosaicos de Itálica

Irene MAÑAS ROMERO*

Resumen

En este trabajo se examinan en profundidad dos de los mosaicos de Itálica (Santiponce, Sevilla) en los que se evocan dos construcciones del *paradeisos* sobre mosaico correspondientes: la naturaleza y el celeste, ejemplificados en dos de los ejemplares más conocidos procedentes de la ciudad romana, el mosaico de los pájaros y el mosaico del circo.

Palabras clave

Itálica; Sevilla; doméstico; mosaicos; iconografía.

1. Introducción

La antigua *Colonia Ælia Augusta Italica*, bajo el actual pueblo de Santiponce (Sevilla, España), se encuentra situada a ocho kilómetros aguas arriba de Sevilla. La ciudad romana fue fundada tras la batalla de Ilipa (206 a.C), como narra Apiano³⁰¹. Las características de este primer asentamiento romano no se conocen con certeza, ya que sus fases más antiguas se hallan sepultadas bajo el casco urbano del pueblo de Santiponce. A pesar de este desconocimiento, es evidente que la riqueza de la ciudad fue en aumento y en los inicios del imperio el propio Estrabón³⁰² sitúa esta ciudad como la cuarta más importante de la Turdetania, tras *Corduba, Gades e Hispalis*.

La documentación existente sugiere un panorama de creciente importancia económica y política de algunas familias italicenses que, enriquecidas a través de la producción y el comercio, entran progresivamente a formar parte de la clase senatorial de Roma, culminando en el reinado del emperador Adriano, cuya *gens*, los *Ælii*, era oriunda de esta ciudad³⁰³.

* Arqueóloga (PhD). Investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CCHS-CSIC). España. E-mail: irene.manas@cchs.csic.es

³⁰¹ APIANO, *Iber.*, 6, 7, 38.

³⁰² ESTRABÓN, III, 2, 1-2.

³⁰³ Acerca de las diferentes dinámicas históricas que afectaron a Itálica *vide* CABALLOS, 1994.

Es de suponer que la aristocracia bética quisiera adecuar la cuna de los emperadores a la nueva dignidad que la historia les había reservado, por lo que la ciudad inició una serie de maniobras destinada a materializar este cambio. Por un lado, los italicenses solicitaron al propio Adriano que transformara su estatuto jurídico, otorgándoles el salto de municipio a colonia (*coloniae simulacrae parvae Roma*), cambio que, aún con la extrañeza del emperador³⁰⁴, les fue concedido.

Por otro lado, idearían el proyecto de una transformación urbanística de Itálica, en la que confluirían las actuaciones de la aristocracia local y las de los emperadores. La transformación pasaría probablemente por una intensa remodelación del núcleo antiguo de población, donde se documentan diversas transformaciones y embellecimientos de la ciudad, así como por una nueva urbanización que se expandiría hacia el norte de la ciudad (fig. 1), sobre terrenos anteriormente no edificados, ampliándose el perímetro de la ciudad de 13,5 a 51,1 ha³⁰⁵.

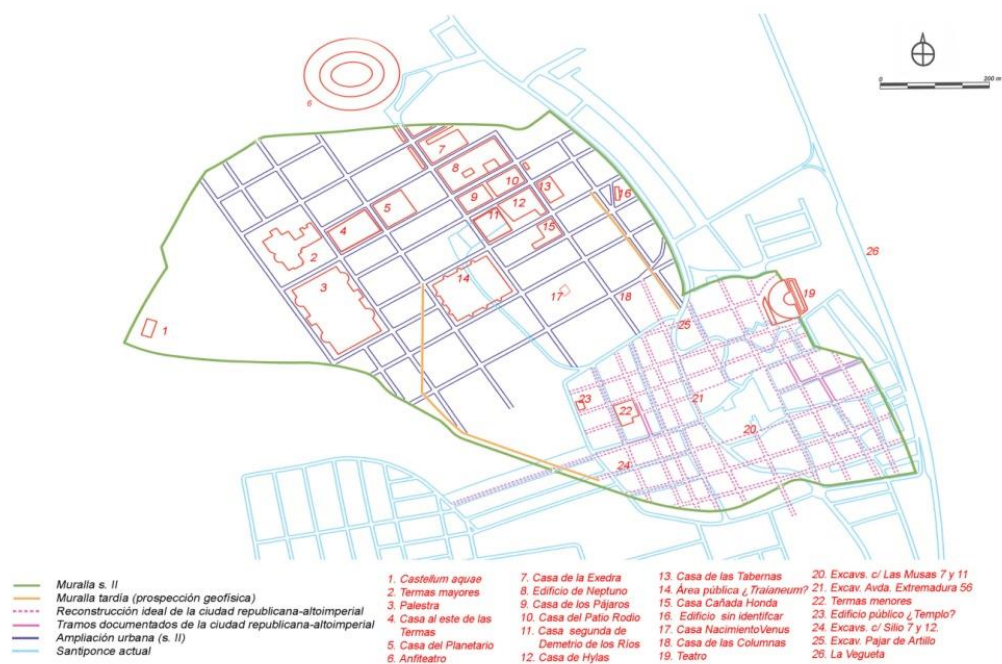


Fig. 1 – Plano de la ciudad de Itálica. Elaboración Fernando Caballero Viguera. © Fernando Caballero Viguera e Irene Mañas.

En su interior se proyecta una monumental estructura urbana organizada en manzanas separadas por amplios ejes viarios al estilo oriental. En su interior se construyen grandes

³⁰⁴ AULO GELIO, *NA*, 16, 13, 4-5.

³⁰⁵ RODRÍGUEZ HIDALGO, KEAY *et al.*, 1999, pp. 93-94.

mansiones residenciales y áreas públicas como el llamado *Traianeum*. Cuenta también con áreas de recreo, como las Termas Mayores y la llamada “palestra”, edificio que fue localizado a través de una prospección geofísica realizada entre 1992 y 1994 en el Conjunto Arqueológico³⁰⁶. Las obras en la ciudad contarían sin duda con el concurso del emperador, que aunque sólo estuvo una vez en su patria, fue nombrado *duoviro quinquenal* y benefició a la ciudad con algunas actuaciones, como recoge Dion Casio³⁰⁷.

A partir del siglo III, sin embargo, distintos vestigios arqueológicos, que no podemos tratar en esta ocasión, confluyen en evidenciar un agotamiento del proyecto de esta ampliación de época de Adriano. Las estructuras domésticas y públicas fueron total o parcialmente abandonadas, mientras que otras parecen haber cambiado de orientación funcional, puesto que en algunas de las casas aparecen restos de nuevos usos industriales, relacionados con talleres de hueso y mármoles. Mientras, el corazón de la ciudad parece replegarse hacia su interior y hacia el núcleo originario, donde se encuentran los vestigios de la ocupación tardoantigua de la ciudad. Lamentablemente esta fase de la historia itálica no es tampoco bien conocida y es todavía objeto de numerosas reflexiones e investigaciones. Sin embargo, por diversos motivos conocemos de la pujanza e importancia de la Itálica tardía, que llega incluso a ser sede episcopal.

2. El tema del *paradeisos* en el siglo II: el Mosaico de los Pájaros

La producción musiva en Itálica presenta dos horizontes cronológicos. La mayor concentración corresponde a ejemplares de la segunda mitad del s. II d.C. En ellos se observa una predilección por determinados temas mitológicos (báquicos, idílicos, marinos) y, en general, por aquellos temas de carácter benefactor que propician el bienestar y la protección dentro de la casa (personificaciones báquicas, estaciones, deidades frugíferas, medusas).

Dentro de estos mosaicos, ha destacado siempre el famoso ejemplar de los Pájaros³⁰⁸ (fig. 2), en la casa que lleva su mismo nombre, debido a su cuidada ejecución y a la singularidad de sus representaciones ornitológicas, *paradeisos* natural que aquí aparece petrificado.

³⁰⁶ Los resultados de estas prospecciones en RODRÍGUEZ HIDALGO, KEAY *et al.*, 1999.

³⁰⁷ DION CASIO, 69, 10, 1.

³⁰⁸ MAÑAS ROMERO, 2011, pp. 41-42, fig. 63, láms. VIII-XI, figs. 64-78.



Fig. 2 – Mosaico de los Pájaros (Santiponce, Sevilla. Foto Conjunto Arqueológico de Itálica).

El mosaico ocupa una de las estancias que planimétricamente aparecen destacadas en el edificio, una sala de 6,20 x 5,70 m, situado en codo tanto con la entrada como con el *triclinium* de la casa. Se trata de un tapiz polícromo rodeado por dos orlas sucesivas. La exterior es blanca con roleos negros rematados en hoja de hiedra y la interior es blanca con línea de peltas tangentes ocreas.

La alfombra principal muestra una composición de cuadros separados por trenzas de dos cabos, formando un total de treinta y tres cuadros distribuidos en seis hileras. En el centro aparece un emblema rectangular ligeramente descentrado, con una imagen probablemente de carácter mitológico que desconocemos, porque estaba ya prácticamente perdida cuando se produjo su hallazgo en 1929.

Los cuadros, cuyos bordes aparecen ornados alternativamente mediante ondas o triángulos escalonados, están decorados mediante figuras de varias especies ornitológicas, que se ubican a través del sencillo recurso al dibujo de líneas que representan la tierra o el agua, o mediante una convencional sombra que proyecta el pájaro sobre el suelo. Las aves aparecen caminando o en reposo, a veces en actitud de comer, y, en dos ocasiones, emprendiendo el vuelo. Todas ellas están dispuestas para

que puedan contemplarse desde el punto de acceso de la sala. Excepto en un solo caso, que además se encuentra perdido, los pájaros aparecen de perfil.

La identificación de las distintas especies puede llevarse a cabo, aunque con distintos grados de dificultad. Esto se debe a que, a diferencia de otras ocasiones en las que se retratan pájaros de manera genérica, aquí la propia finalidad del pavimento es la ilustración de especies concretas. La observación de las aves permite constatar que se ha descendido al detalle en su representación, reproduciendo con afán naturalista las características individuales de las especies, como plumajes, picos u otros rasgos propios, aunque a veces el intento de embellecer el pavimento conduzca a ciertas diferencias con respecto de las aves reales, que sobre todo se observa en la multiplicación e intensificación de los colores (fig. 3).



Fig. 3 – Detalle del Mosaico de los Pájaros (Proveniencia Santiponce, Sevilla). Foto Mañas Romero.

De izquierda a derecha podemos contemplar, en la primera línea, una garza real caminando, un pato que parece buscar alimento en una planta acuática, un gorrión en reposo, un mirlo, un estornino, un ave acuática que está por emprender el vuelo y una tortola. En la segunda línea aparece un halcón que gira la cabeza hacia atrás, un petirrojo y una zancuda de la familia de las grullas. A continuación, aparecen tres cuadros en los que las aves están perdidas. En el último casetón, encontramos un ave indeterminada emprendiendo el vuelo. La siguiente línea se inicia con un cisne que eleva las alas. Le sigue el único ave que se encontraba de frente al espectador pero que se halla perdida. A continuación, después de la ruptura que significa el emblema central, apreciamos un gallo de vivos colores y un estornino pinto. Un pavo real inicia la siguiente línea, le siguen una rapaz (¿águila?) con el cuello vuelto, una pintada o

avutarda y un ganso. La lechuza que abre la quinta hilera aparece en una postura que muestra su cuerpo de perfil y la cabeza de frente; siguen una perdiz y tres aves que se encuentran perdidas. La sexta y última fila comienza con un ave también perdida, una urraca, un ave de la familia de las garzas con una cresta, un loro, una paloma torcaz, y un pato azulón.

Es importante destacar que estas *naturalia* no deben ser confundidas con *xenia*, puesto que no son ofrendas, ni constituyen una parte del banquete, sino que representan la misma naturaleza, de ahí su sentido paradisíaco. Las imágenes de aves parecen haber sido apreciadas en la decoración doméstica romana más allá de su mero valor decorativo y del poder benefactor que el mundo romano les concedía, como portadoras de la paz y la armonía a los contextos domésticos³⁰⁹.

Pero, además, parece evidente que la representación ornitológica despierta un interés particular, como parece probar la serie de pavimentos entre los que se cuenta el ejemplar al que ahora nos referimos y cuyo objeto principal es la representación de tipo naturalista de una gran variedad de especies.

Tal es el caso de varios famosos mosaicos, como el de la Casa de Paquius Proculus de Pompeya³¹⁰, el de la *uilla* de Kom-El-Dikka en Alejandría³¹¹, o el de la casa de Ktisis en Antioquía³¹². En la propia provincia Bética, un ejemplar también ornado con aves fue localizado en el Convento de Jesús Crucificado en Córdoba³¹³.

El italicense es uno de los más originales ejemplares entre todos éstos, porque incluye una insólita escena figurativa que interrumpe el tapiz, hoy perdida, y se cuenta también entre los más ricos, pues presentaba en origen (aunque hoy se hallen perdidas) treinta y tres representaciones de aves distintas, aunque algunas especies se repitan, como es el caso del pavo.

La comparación de las especies del ejemplar italicense con otros mosaicos pertenecientes a esta tipología permite observar que algunas imágenes remiten a modelos idénticos a los representados en otros mosaicos. Es por tanto obligado concluir

³⁰⁹ Acerca de las representaciones ornitológicas, sus variantes iconológicas y su sentido ideológico puede verse la obra de TAMMISTO, 1997.

³¹⁰ Pompeya. Casa de Paquio Proculo. EHRHARDT, 1998, fig. 91.

³¹¹ Alejandría. Mosaico de Kom-el-Dikka. DASZEWSKY, 2006, pp. 1144-1146, fig. 2.

³¹² Antioquía. Casa de Ktisis. LEVI, 1947, p. 358, lám. CXXXVII.

³¹³ GUTIÉRREZ DEZA Y MAÑAS ROMERO, 2009, pp. 95-97, lám. 4.

que la representación italicense se remonta a idénticas fuentes que otros mosaicos de la misma tipología y que no se debe en absoluto a la copia naturalista, como se sugiere frecuentemente al contemplar el mosaico, sino a ilustraciones y modelos romanos en circulación: paradigmático es el caso del gallo, que bebe de un modelo muy semejante al aparecido en un medallón pintado egipcio de Kom-el-Truga³¹⁴. El mismo caso se da en la representación de un ave con cresta, que aparece también en el mosaico de Paquius Proculus en Pompeya, así como la paloma torcaz, aunque el mosaico italicense tiene carácter polícromo. Para esta imagen se ha encontrado un paralelo enormemente semejante en el mosaico de Kom-el-Dikka, y otro, mucho más esquematizado e invertido, en el mosaico de Paquius Proculus³¹⁵. Cabe suponer que el resto de las imágenes encuentren también paralelos en otros mosaicos aún desconocidos.

Es posible que los modelos para las ilustraciones de estas aves se difundieran a partir de manuscritos científicos ilustrados cuya existencia conocemos a través de las fuentes clásicas³¹⁶ y a través de copias medievales. A. Tammisto³¹⁷ ha llamado la atención acerca de la coincidencia de las imágenes ornitológicas en los repertorios en pintura y mosaico romanos con los manuscritos medievales, como el llamado Códice de Anicia de Viena³¹⁸, datado del siglo VI d.C, o un códice vaticano³¹⁹, datado en el XV.

Además, en las imágenes musivas esta fauna ornitológica se presenta frecuentemente integrada en tramas reticulares ortogonales u oblicuas, por lo que se plantea la hipótesis de que esta tipología descienda en origen de algún un modelo famoso en mosaico, o de una pintura de un techo que constituyera, en sí mismo, la monumentalización de algún tratado científico sobre ornitología³²⁰.

El centro del tapiz es un emblema rectangular hoy prácticamente perdido. Los pocos restos conservados permiten observar en el extremo derecho los restos de una cabeza de cabellos aparentemente largos, tocada con una cinta, mientras a su izquierda pueden apreciarse otros restos de teselas agrupadas sin forma reconocible.

³¹⁴ Emblema de Kom-el-Truga. DASZEWSKY, 2006, 1148, fig. 9.

³¹⁵ MAÑAS, 2008, 607-608, fig. 94.

³¹⁶ PLINIO, *N.H.*, 25, 4; 35,11; QUINTILIANO, *Inst.*, 35, 8; 10, 2,6.

³¹⁷ TAMMISTO, 1997, 187-190, notas 112, 113, 927.

³¹⁸ Cod. Vindob. med. gr., fols. 464r-485v.

³¹⁹ Cod. Vat. Chris. F. VII, 159.

³²⁰ TAMMISTO, 1997, p. 99.

Dos han sido las posibles identificaciones que se han hecho de este emblema: J.M. Álvarez Martínez consideró, hace algunos años, que pudiera tratarse de la figura de Orfeo, tomando en consideración el *paradeisos* que se representaba alrededor del centro perdido³²¹; J. Jesnick propuso una identificación de la escena con el dios Apolo, considerando la aparición fragmentaria de la cabeza y de los restos de un trípode cuya existencia recoge del testimonio de J. Lancha³²², observación que no puede corroborarse en el estado actual del mosaico. El dios Apolo, patrón de la música y la poesía, aparece frecuentemente como tañedor de lira en pinturas y mosaicos bajo distintas formas, cuyos prototipos se remontan a la escultura helenística. Sin embargo, dicha hipótesis no agota la discusión, ya que tampoco se conservan mosaicos con tema apolíneo y asociación con aves. Otro dato surge de la observación directa de los escasos restos conservados del emblema: dado su gran tamaño y la posición marginal de la cabeza con respecto al espacio total, debe concluirse que el cuadro central debería contener, al menos, dos figuras.

Resulta arriesgado aventurar una identificación sin contar con otros datos. El único detalle hasta ahora no valorado por la investigación es la existencia en las fotografías antiguas de un motivo plenamente helenístico en la orla del emblema: una guirnalda de frutos y flores, hoy prácticamente perdidos, que se remataba con máscaras en las esquinas. La única visible entre ellas, en fotografías realizadas en los años 70 por José María Luzón, parece mostrar una figura juvenil masculina con la boca abierta, sin duda una máscara teatral (fig.4). En su ejecución, la guirnalda se muestra muy semejante a la que en Córdoba enmarca el emblema de un sileno, de inspiración teatral³²³.

³²¹ Álvarez Martínez reconstruye este emblema como un ejemplar del tipo I de las representaciones de Orfeo, dentro de la clasificación de Stern (STERN, 1955). Actualmente, y según comunicación personal, el Dr. Álvarez Martínez cree que esta opinión debe ser revisada, a raíz de la aparición de nuevos documentos musivos. El análisis comparativo de los restos de la imagen parecen indicar efectivamente que existe una diferencia formal entre éste y el resto de las figuras órficas que se conservan en las provincias hispánicas, que pertenecen a mayoritariamente al grupo II de la clasificación *supra* mencionada de Henri Stern. Además, en Itálica, la cabeza del que se supone príncipe tracio, de perfil mirando a la izquierda, no aparece centrada en la composición, como es habitual en la península. Tampoco la figura italicense va tocada con el bonete frigio del resto de documentos musivos órficos conocidos en la península (7 en total). No se conservan además representaciones de Orfeo en el que los animales que aparezcan entorno a él correspondan exclusivamente a especies ornitológicas.

³²² JESNICK, 1997, p. 134.

³²³ En Córdoba hay también un mosaico con una guirnalda, aunque ésta sin máscaras (Plaza de la Corredera). BLÁZQUEZ, 1981, p. 18, n. 2, lám. 82A, fig. 1.



Fig. 4 – Detalle del emblema del mosaico de los Pájaros (Proveniencia Santiponce, Sevilla. Foto cortesía de J.M. Luzón. Mañas 2011, fig. 63.

En el mosaico romano existen temas que genéricamente son acompañados por estas guirnaldas con máscaras: se trata de temas de *xenia*, o dionisiacos, pero también mitológicos en general o relacionados con alguna manifestación poética, musical o teatral. Probablemente el mosaico de los Pájaros albergara alguna de estas representaciones en su centro. El detalle, aunque escasamente conservado, del recogido del cabello de la figura mediante una tenia, evoca claramente peinados clásicos griegos, que podrían sugerir la presencia de una escena de carácter musical o teatral.

3. El *paradeisos* en el s. IV: el Mosaico del Circo de Itálica

Aunque en un volumen muy inferior al de la época anterior, la producción musiva parece conocer un nuevo desarrollo desde mediados del s. III y durante la primera mitad del s. IV. En este momento hacen su aparición grandes y cuidados ejemplares más propios de la baja antigüedad, y con un estilo netamente diferenciado. Estos mosaicos del Nacimiento de Venus³²⁴, del Circo³²⁵, de las Musas³²⁶ y el llamado Mosaico el Grande³²⁷, confirman la vitalidad de algunas partes de la ciudad hasta el s. IV. A pesar del más que probable descenso de la vida urbana en pro de las grandes *villae* suburbanas, seguirían existiendo grandes *domus* que en este momento más que nunca utilizan el mosaico como medio de auto-representación, exhibiendo un nuevo código a

³²⁴ En la casa del Nacimiento de Venus (CANTO, 1976). En anteriores publicaciones (MAÑAS ROMERO, 2010, p. 43 y MAÑAS ROMERO, 2011, p. 73) escribí que fueron responsables de las excavaciones José María Luzón y Alicia Canto. La excavación fue dirigida por la Dra. Alicia Canto, tal y como se señala en uno de los artículos en los que se da cuenta de los trabajos (CANTO, 1976, p. 295)

³²⁵ BLANCO FREIJEIRO, 1978, pp. 55-56, n. 43, láms. 61-73 y 75.

³²⁶ CELESTINO, 1977, pp. 370-375; CANTO, 1986.

³²⁷ BLANCO FREIJEIRO, 1978, pp. 53-54, n. 41.

través del uso de iconografías conocidas en el mundo tardoantiguo (victoria, triunfo, *paideia*).

Coincidiendo con esta nueva visión del mundo, la idea del *paradeisos* que encontramos en algunos mosaicos de este periodo evoca un mundo celeste y perfecto, en el que se exalta el conocimiento astronómico. El ejemplo más claro de este nuevo *paradeisos* en los mosaicos tardoantiguos aparece en el llamado mosaico del Circo³²⁸ (fig. 5). Este ejemplar fue hallado en 1799, en ocasión de unos trabajos agrícolas por unos labradores en las Eras del Convento de San Isidoro. Tras su descubrimiento quedó a la intemperie y, aunque fue protegido mediante una valla, su degradación comenzó de inmediato como denunciaron distintos autores³²⁹, siendo incluso convertido el cercado en un corral de cabras³³⁰. Existe noticia de la adopción de algunas medidas para protegerlo que fueron promovidas desde la RAH, como el levantamiento de tapias e, incluso, el nombramiento de un Juez Conservador de las Antigüedades de Itálica en 1819³³¹. En 1891 se hallaba perdido casi por completo³³². A pesar de su pérdida, la tradición mantuvo siempre vivo el recuerdo del lugar en el que se encontró, que incluso dio nombre a un barrio en el s. XIX.

³²⁸ MAÑAS ROMERO (en prensa); MAÑAS ROMERO, 2011, pp. 86-90, lám. XXXII, fig 175, figs. 187 y 188.

³²⁹ MATUTE Y GAVIRIA, 1827, p. 54, cuenta que el abogado hispalense Francisco de Espinosa costeó a los pocos años la primera protección alrededor del mosaico, para evitar su pérdida.

³³⁰ R. Ford *A handbook for travellers in Spain*. Londres (1845), 280-283 según recoge J. Cortines (CORTINES, 1995, p. 384)

³³¹ CAISE 9/ 7970/ 11 (1-2).

³³² RODRÍGUEZ DE BERLANGA, 1891, p. 179: «No había faltado una persona, que se creyó previsor, y que hizo cercar con una tapia aquel importante pavimento, sin poder imaginar, que andando el tiempo un alcalde de la tal villa haría encerrar de noche su ganado dentro de aquel recinto y que las delicadas teselas del celebrado mosaico serán levantadas una a una por los inofensivos animales, que se daban el placer de pasar hozando el tiempo de su encierro. Por eso cuando en los principios del pasado año de 1861 visitó aquellos lugares don Emilio Hübner, apenas encontró quien le indicara el sitio, que ocupó semejante pavimento, sobre cuyos escasísimos y destrozados restos recogí algo más tarde al visitar por primera vez tales ruinas la elocuente página, que acabo de transcribir, de nuestra indolente indiferencia.»

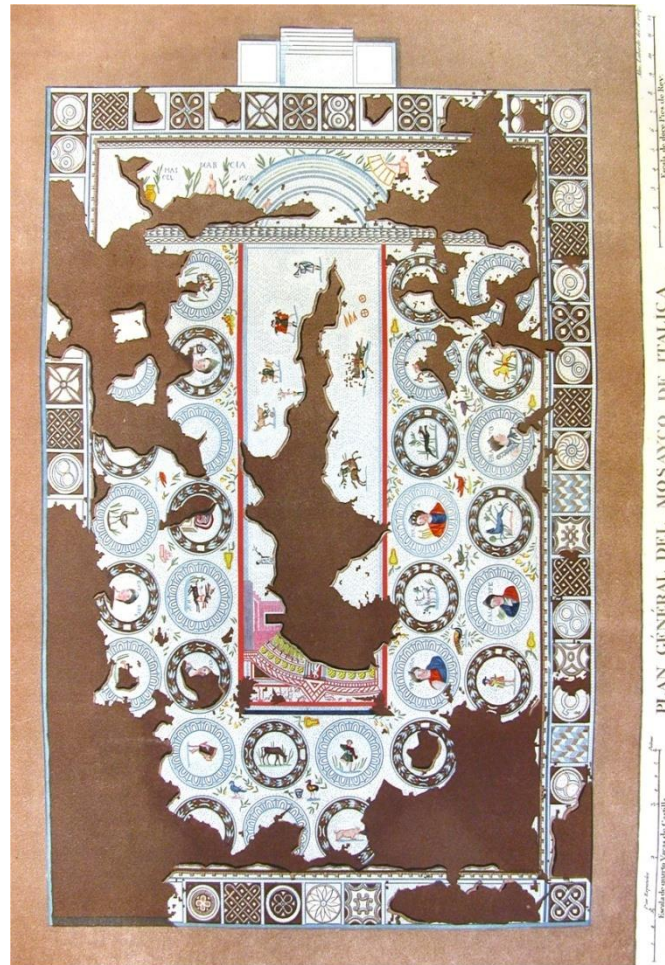


Fig. 5 – Mosaico del Circo. (Proveniencia Santiponce, Sevilla, hoy perdido. Dibujo de Laborde, 1802.

Hacia finales del s. XIX estaba ya perdido, por efecto de las inclemencias del tiempo, el robo de teselas y de la ineficiencia de las acciones acordadas por la administración para su protección.

Se conservan varias reproducciones del mosaico, que permiten extraer numerosa información sobre el mismo. Las versiones presentan entre ellas notables divergencias, aunque los estudiosos han optado, la mayoría de las veces, por seguir el criterio del francés Alexandre Laborde, cuyo dibujo queda asociado a la memoria de este pavimento a través del exquisito grabado de Rosseau y Didot (1802).

El mosaico, de forma rectangular, está compuesto por una orla y un campo central con un tapiz en U + T. El tapiz en forma de T responde a un tipo bien conocido en la tradición romana de representación de un circo, mediante una captura cenital del edificio de espectáculos. Esta permite apreciar el graderío, la arena y las *carceres*. Os

grupos figurativos que hay sobre la arena aparecen sin embargo en otra perspectiva, de frente y de perfil al espectador.

Las *carceres* tienen estructura asimétrica, con cinco y seis ventanas en los lados. El edificio tiene forma de arquitecra continuo sujeto por columnas o pilastras con *herma* adosados. Sobre cada uno de los intercolumnios hay una ventana cubierta por una celosía de madera. En el piso de debajo de las *carceres*, las *ualuæ* se representan mediante unas puertas de madera entreabiertas, siguiendo una canónica tradición de representación. El edificio se cierra en uno de sus lados mediante un muro de *opus quadratum* en el que se abre una puerta.

Coronando el edificio aparece un *adricula* triangular, probablemente un *puluinar* desde el que el juez vigilaría la carrera. En él que parece observarse al magistrado o *editor ludi* agitando la *mappa*. Aparentemente detrás de este edificio se encuentra un espacio en el que se representan armas, ruedas, y diversos utensilios para la doma, como bridas, látigos y bocados, en lo que deben ser las áreas de servicio del circo.

En la cabecera opuesta del mosaico, unas líneas circulares que parecen indicar las gradas existentes en el circo. Cerca de ellos se diseñaron las figuras de dos hombres desnudos, a los que acompañan representaciones de árboles o ramas y algunos recipientes, acompañados por el epígrafe:

- a. MAS
 CEL
- b. MAR (uacat) CIA
 NVS

En los dibujos del mosaico no se conservan otras arquitecturas como *spina* y *euripus*. Tan sólo se aprecian en la *arena* los restos de una columna que sostiene una estatua, como las que aparecen decorando normalmente las *spina*. Según se observa en el dibujo de Laborde, se trata de un eros con el brazo alzado, que parecería corresponderse, en el original, con una victoria alada en actitud de coronar. Este tema se adapta perfectamente a un contexto agonístico como el del circo.

Alrededor de la *spina* perdida se dispondrían los distintos grupos en plena carrera. La dirección de la marcha sigue el sentido de las agujas del reloj, marcada por la figura del *hortator*. En el dibujo aparecen representadas exclusivamente dos bigas en sendos

naufragia. Cerca de la *spina* pueden apreciarse los restos de una de las bigas, rota y con las ruedas desencajadas. El auriga ha caído unos metros antes, y se representa bajo uno (¿o dos?) caballos. La segunda biga conserva ceñido un caballo, mientras que el otro ha huido y es recogido por los *circensium ministri* en la pista. Mientras, su auriga es ayudado por otras dos figuras sobre los que se apoya en actitud dolorida.

Además de estos dos grupos, hay sobre la arena dos hombres vestidos con la misma túnica, más larga y amplia que todo el resto de personajes, un juez agitando la *mappa* y un *sparsor*.

La excepcionalidad del mosaico se encuentra más en el espacio en U circundante y en su relación con el tema circense. Este espacio lo ocupan treinta y seis medallones distribuidos en dos filas, pudiendo tratarse de una composición ortogonal de círculos contiguos o bien tangentes, como parece más probable, según los dibujos conservados en la Real Academia de la Historia³³³.

En los medallones se alternan animales, bustos de Musas, y representaciones de Estaciones en forma de joven o niño de cuerpo entero, con distintos atributos.

El dibujo de Laborde reproduce siete de las nueve Musas³³⁴, algunas de ellas identificadas a través de inscripciones. Algunas de las inscripciones contienen errores ortográficos debidos probablemente a incorrectas asimilaciones fonéticas:

- a. CLI(uacat)[O]
- b. EUT(uacat)ERP

E

- c. TREP(uacat)SICHORE (sic)
- d. ERA(uacat)TO
- e. POLY(uacat)PNI

A

- f. KALI(uacat)OPE
- g. URA(uacat)NIA

A pesar de su pérdida, la ubicación de la musa Talía puede reconstruirse ya que en el medallón se conserva la máscara que suele acompañarla y constituye su atributo. Perdida totalmente sin embargo se halla la representación de Melpómene, que no

³³³ CAISE 9/3940.

³³⁴ Vide Janine LANCHA, Lucia FAEDO, *LIMC* VII/1, s.v. *Mousa, Mousai/Musae*, 1016, n.14.

aparece en ninguno de los dibujos, aunque probablemente se encontrara entre las representaciones de Terpsichore y Talía, en la fila exterior.

El tipo iconográfico responde a uno de los dos conocidos de las Musas, el de los bustos con rostros ligeramente vueltos y peinados en altos recogidos con coronas de plumas de las Piérides. Clío, Euterpe y Urania no conservan ningún atributo. A Terpsichore la acompaña una cetra. Erato porta un ramo de laurel y Polymnia sostiene una lira, mientras que el medallón de Calíope contiene un *dypticon* de cera. Este mismo tipo iconográfico, con variantes entre sus atributos, se repite en distintos puntos del occidente, con una especial concentración en las provincias del Norte de África, por lo que se ha considerado característico de los talleres africanos³³⁵.

Los dibujos decimonónicos también permiten identificar la presencia de Estaciones representadas en forma de *kairoi*³³⁶. Se trata del tipo de representaciones de Estaciones masculinas que aparecen realizando algún tipo de acción vinculada a las actividades agrícolas del año, semejantes, por sus tipologías y atributos, a las que aparecen evocando a los meses en los calendarios sobre mosaico. En apariencia se trata de un joven con una liebre y un carcaj, otro llevando una cesta de higos y un tercero que lleva un pato en sus manos y que parece saltar; podrían corresponder al Otoño, Verano/Primavera e Invierno, respectivamente³³⁷.

Queda por último observar el repertorio de los animales de los medallones del dibujo. Parte de ellos bien pudieran proceder de los cartones de *uenationes*³³⁸: dos perros y un león; sin embargo, también son visibles otros como la cabra, el cisne y la liebre, además de un centauro y la representación hasta ahora inadvertida de una corona de hojas y frutos.

La presencia de todas estas efigies encuentra una explicación convincente si se ponen en relación con el conocimiento astronómico. Todas ellas son emblemas de constelaciones

³³⁵ LANCHI, 1997, p. 35. Remitimos al catálogo de esta autora para las referencias bibliográficas. Cartago (n. 1, lám. I), Sousse (n. 10, láms. VI y VII), Lemta (n. 16, láms. XI y XII), El Djem (ns. 16, 17 y 18, láms. XIII a XVII), Hippo Regius (ns. 37 y 38, láms. XXVI, XXVII y XXVIII), Cherchel (n. 43, lám. XXXIII), Trèves (n. 71, lám. LXI y LXII), Moncada (n. 76, lám. LXVII).

³³⁶ Vide Lorenzo ABAD, *LIMC V/1*, s.v. *Kairoi/Tempora Anni*, 891-920.

³³⁷ La oscuridad de estos atributos sin embargo es visible en las distintas interpretaciones que se han dado a estas figuras. La identificación más certera, seguida aquí, en Lorenzo ABAD, *LIMC V/1*, s.v. *Kairoi/Tempora Anni*, 892, n. 1 y 915.

³³⁸ Como señala STORCH DE GRACIA Y ASENSIO (2003, p. 235), los edificios circenses incluyeron también espectáculos de *uenationes*, particularmente a fines del imperio.

conocidas en el mundo grecorromano, respectivamente: *Canis maior* y *Canis minor*, *Leo*, *Aries*, *Ornis*, *Lepus*, *Sagitario* y *Stephanos*. Según la concepción de la Astronomía griega, estrellas y constelaciones son héroes y animales que recibieron un lugar en el cielo como premio a diferentes acciones. Estas narraciones son las que recogen tres importantes libros: *Katasterismoi* (epitome del s. I a.C.), *Astronomica* (de Hygino) y *Phænomena* (de Aratus, del 275 d.C.).

En el mosaico italicense aparecen los emblemas de tres constelaciones zodiacales: Leo (fig.6), Aries, Sagitario³³⁹ y otras de constelaciones australes y boreales. Las iconografías de la liebre, los perros, el cisne y la corona (fig. 7) como emblemas de las constelaciones conservan espléndidos paralelos en el mundo antiguo³⁴⁰. Particularmente las miniaturas de un tratado de astronomía carolingio del s. IX d.C. que copia la famosa obra de Arato, *Phænomena*, de un modelo fechado por los especialistas, en el s. IV d.C.³⁴¹, es decir, con una inspiración contemporánea a la del mosaico italicense.



Fig. 6 – Detalle del Mosaico del Circo. (Proveniencia Santiponce, Sevilla, hoy perdido. Dibujo de Laborde, 1802.

³³⁹ Paralelos para Sagitario (centauro) y Aries (cabra) en Túnez. Bir Chana. *CMT* II, 4. n. 430. N.16 Sagitarius, n. 24 Aries. Láms. LXVI-LXX, LXXXIII, LXXXV. Inicios s. III. Aunque no se conserva, también aparecería el emblema de Leo (león).

³⁴⁰ François GURY, *LIMC* VII/1 s.v. *Stellæ*, 1175-1182.

³⁴¹ Manuscrito de Germanicus de Leyde, *Aratea*. *Univ. Bibl. Codex Vossianus. Lat Q 79*. F. GURY en *LIMC* VII, s.v. *Stellæ* 1. 1c. Corona boreal; 1f. Cisne; 1t. Canis maior; 1u. Canis minor.

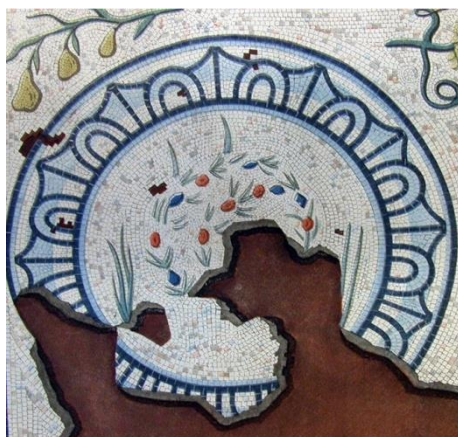


Fig. 7 – Detalle del Mosaico del Circo. (Proveniencia Santiponce, Sevilla, hoy perdido. Dibujo de Laborde, 1802.

Esta aparición no debe extrañar si se recuerda el carácter filosófico y cósmico del mosaico que los autores antiguos asignaron al circo, y que ha sido subrayado especialmente en este mosaico por la combinación del tema con motivos de Musas y Estaciones, por diversos autores desde el siglo XIX³⁴². Autores como Laborde y Matute se hicieron eco de textos clásicos que hacían del circo una gran metáfora del universo, como los de Isidoro y Casiodoro³⁴³,

[...] *Las cuadrigas recorren siete veces la pista, aludiendo con ello al recorrido de los siete planetas [...]*

Isidoro, *Etim.*, XVIII, 27.

[...] *Por su parte los colores (de las facciones) son cuatro, acordes con el paso de las estaciones: el verde para la vigorosa primavera, el azul para el invierno brumoso, el rojo para el ardiente verano, el blanco para las escarchas del otoño [...]*

Casiodoro, *Var.* III, 51.

Como ya ha sido señalado en varias ocasiones³⁴⁴, algunos autores del mundo romano tardío consideraron el circo una gran representación del cosmos, donde las doce

³⁴² LABORDE, 1802, p. 55; MATUTE Y GAVIRIA, 1827, p. 60; RUEDA ROIGÉ, 2004, p. 24; LANCHÁ, 1997, p. 394.

³⁴³ Traducciones de I. Mañas.

³⁴⁴ WUILLEUMIER (1927, pp. 184-200), cita varios textos tardíos –cuya fecha no se conoce bien– recogidos en distintos códices medievales (*ex Vat. Gr.* 1056, f. 177; *Codex Ambrosianus* 886: C. 222; *Codex Parisinus Græcus* 2423, f. 17v) en los que se sostiene que los distintos planetas tienen afinidad con las facciones y que la victoria de los aurigas depende de las conjunciones astrológicas. MERLIN y POINSSOT, 1949.

carceres eran los signos del zodiaco, las siete vueltas a la arena los siete planetas, y los colores de las facciones, los emblemas de las Estaciones del año, que aquí además aparecen representadas en medallones.

El transcurrir de la carrera es así identificado con el paso de las Estaciones, y la victoria, con la renovación del ciclo anual³⁴⁵. Este sentido viene potenciado por la identificación de los emblemas en los medallones como constelaciones, girando alrededor del edificio circense y en relación con las Musas y Estaciones, en lo que es sin duda una recreación del paraíso celeste. Esta interpretación afirma aún más el sentido simbólico del presente ejemplar. Sin duda, la iconografía del mosaico puede leerse en clave astronómica e incluso filosófica, lo que implica un refinado conocimiento de los símbolos de la cultura aristocrática pagana.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO FREIJEIRO, 1978 – Antonio BLANCO FREIJEIRO. *Corpus de mosaicos de España II. Mosaicos romanos de Itálica (I) Mosaicos conservados en colecciones públicas y privadas de la ciudad de Sevilla*. Madrid: CSIC.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1981 – José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ. *Corpus de mosaicos de España III. Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*. Madrid: CSIC.

CABALLOS RUFINO, 1994 – Antonio CABALLOS RUFINO. *Itálica y los italicenses. Aproximación a su historia*. Sevilla: Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura.

CANTO 1986 – Alicia María CANTO. «Némesis y la localización del circo de Itálica». in *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* LII, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 47-82.

CELESTINO, 1977 – Sonsoles CELESTINO. «Mosaicos perdidos de Itálica». in *Habis* 8. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 359-385.

CORTINES, 1995 – Jacobo CORTINES. *Itálica famosa. Aproximación a una imagen literaria*. Estudio y selección de textos de Jacobo Cortines. Sevilla: Diputación de Sevilla.

³⁴⁵ MERLIN y POINSSOT, 1949; HANFMANN, 1951, pp. 159-163; PARRISH, 1984, pp. 52-53.

DASZEWSKY, 2005 – Wiktor DASZEWSKY. «Egypt, Birds and Mosaics». in *La mosaïque gréco-romaine IX. Actes du IXe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Rome 5-11 Novembre 2001)*, édité par Hélène Morlier ; avec la collaboration de Christophe Bailly, Dominique Janneteau et Michèle Tahri. Rome: École Française de Rome, 2005, pp. 1143-1152.

EHRHARDT, 1998 – Wolfgang EHRHARDT. *Casa di Paquius Proculus (I 7,1.20)*. München: Deutsches Archäologisches Institut.

GUTIÉRREZ DEZA y MAÑAS ROMERO 2009 – Maria Isabel GUTIÉRREZ DEZA y Irene MAÑAS ROMERO. «Mosaicos del Convento de Jesús crucificado, Córdoba». in *Anejos de Anales de Arqueología Cordobesa 2*, Córdoba: Universidad de Córdoba-Gerencia Municipal de Urbanismo de Córdoba, pp. 87-102.

HANFMANN, 1951 – George Maxim Anossov HANFMANN. *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks. Dumbarton Oaks Studies 2*, London: Cambridge, Mass., Harvard University Press.

JESNICK, 1997 – Iлона Julia JESNICK. *The image of Orpheus in roman mosaic. An exploration of the figure of Orpheus in Greco-Roman art and culture with special reference to its expresion in the medium of mosaic in late Antiquity*. British Archaeological Reports 671. Oxford: Oxford Archaeopress.

LABORDE, 1802 – Alexandre LABORDE. *Description d'un pavé en mosaïque decouvert dans l'ancienne ville d'Italica, aujourd'hui village de Santiponce, près de Seville, suivie de recherches sur la peinture en mosaïque chez les anciens, et les monuments en ce genre qui n'ont point encore été publiés*. Paris: P. Didot l'aîné.

LANCHA, 1997 – Jeanine LANCHA. *Mosaïque et culture en occident dans l'occident romain, I-IV siècle*. Roma : L'Erma di Bretschneider.

LEVI 1947 – Doro LEVI. *Antioch Mosaic Pavements*. London: Princeton University Press.

MAÑAS ROMERO, 2008 – Irene MAÑAS ROMERO. *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid.

MAÑAS ROMERO, 2010 – Irene MAÑAS ROMERO. *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla). Un estudio arqueológico*. British Archaeological Reports 2081. Oxford: Oxford Archaeopress.

MAÑAS ROMERO, 2011 – MAÑAS ROMERO, Irene. *Mosaicos romanos de Itálica (II). Mosaicos contextualizados y apéndice*. *Corpus de Mosaicos Romanos de España*, XIII. Madrid: CSIC-Universidad Pablo de Olavide.

MAÑAS ROMERO (en prensa) – Irene MAÑAS ROMERO. «New Interpretations of Roman Mosaics of Itálica: Firmament Images». in *La mosaïque gréco-romaine XI. Actes du XI^{ème} Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique et Médiévale (Bursa 2001)*.

MATUTE Y GAVIRIA, 1827 – Justino MATUTE Y GAVIRIA. *Bosquejo de Itálica o apuntes que juntaba para su historia*, Sevilla: D. Mariano Caro. (Reed. 1994. Sevilla: Portada. Basada en la 1ª ed.: Imp. de D. Mariano Caro, 1827).

MERLIN POINSSOT, 1949 – A. MERLIN y Louis POINSSOT. «Factions du cirque et Saisons sur des mosaïques de Tunisie». in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire offerts à Charles Picard à l'occasion de son 65e anniversaire*, tomo II, París : Presses universitaires de France, pp. 732-745.

PARRISH, 1984 – David PARRISH. *Season Mosaics of North Africa*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

RODRÍGUEZ DE BERLANGA, 1891 – Manuel RODRÍGUEZ DE BERLANGA. *El nuevo bronce de Itálica*. Madrid: Impr. A. de Rubio.

RODRÍGUEZ HIDALGO *et al.* 1999 – José Manuel RODRÍGUEZ HIDALGO, Simon J. KEAY, David JORDAN, J. CREIGHTON y Isabel RODÁ. «La Itálica de Adriano. Resultados de las prospecciones arqueológicas de 1991 y 1993». in *Archivo Español de Arqueología* 72, pp. 73-97.

RUEDA ROIGÉ, 2004 – Francesc Josep de RUEDA ROIGÉ. «El mosaico de las estaciones de la Casa de Hilas, en Itálica. Nueva interpretación iconográfica». in *Locus Amœnus*, 6. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 7-25.

STERN, 1955 – Henri STERN. «La mosaïque d'Orphée de Blanzly-les-Fismes (Aisne)». in *Gallia* 43. Paris: Presses universitaires de France, pp. 41-77.

STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, 2003 - José Jacobo STORCH DE GRACIA Y ASENSIO. «Aportaciones a la iconografía de los *ludi circenses* en Hispania». in T. Nogales Basarrate, y J. Sánchez-Palencia. *El Circo en Hispania Romana*. Museo Nacional de Arte Romano (Mérida, 22,23 y 24 de marzo de 2001). Mérida: Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, pp. 233-252.

TAMMISTO, 1997 – Antero TAMMISTO. *Birds in Mosaics. A study on the Representation of Birds in Hellenistic and Romano-Campanian Tessellated Mosaics to the Early Augustan Age*. *Acta Instituti Romani Finlandiae*, vol. XVIII. Roma: Institutum Romanum Finlandiae.

WUILLEUMIER, 1927 – Pierre WUILLEUMIER. «Cirque et astrologie». in *Mélanges de l'École Française à Rome* XLIV, 4 : École Française Rome, pp. 185-209.

Imágenes de la *Aura Ætas* en la musivaria hispánica

Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO*

Resumen

La introducción del modo de vida romano en la provincia Irene

Hispana se intensifica bajo la influencia de las élites locales, que buscan aproximarse a los modelos ideológicos y artísticos impuestos por la metrópolis. Uno de estos modelos es la representación alegórica de los conceptos abstractos relacionados con la riqueza (*Tyche*) que el ciclo anual (*Aion, Annus*, Estaciones) y el agua del mar, de los ríos y fuentes proporciona a la naturaleza (*Oceanos, Tellus, Natura, Opora*) haciendo prósperas las aguas y la tierra (aceite, cereal, vino). Son figuras alegóricas de cuerpo entero o bustos, que muestran una contaminación iconográfica en ambas partes del Imperio por ser símbolos o abstracciones de la riqueza en general. La lectura de estas imágenes traspasa el concepto de abundancia para adentrarse en interpretaciones intelectuales en relación con la paz que proporcionan los reinados de los emperadores (*Aura Ætas*) y como marcadores económicos de los *domini*, de las élites hispanas que decoran sus residencias con figuras alusivas a su poder. Si bien la *Aura Ætas* es por antonomasia la edad de Oro de Adriano y el mosaico Cosmogónico de *Augusta Emerita* su máxima expresión, el concepto se extiende por igual a otros pavimentos de los siglos II, III y IV.

Palabras clave

Aura Ætas; abstracciones; alegorías; abundancia; élites

Si se entiende la Edad de Oro o *Aura Ætas* en sentido estricto, solamente un mosaico hispano sería la representación simbólica de la época dorada de Hadriano.

Evidentemente nos estamos refiriendo al famoso mosaico Cosmológico o Cosmogónico de la capital de la Lusitania, *Augusta Emerita*, que pavimenta el *æcus* de la *domus* del Anfiteatro³⁴⁶.

* Historiadora (PhD). Investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC-CCHS). Calle Albasanz 26-28. 28037 Madrid. España. E-mail: guadalupe.lopez@cchs.csic.es

El mosaico ha sido estudiado en diferentes ocasiones y se han emitido opiniones muy diferentes en cuanto a su contenido y cronología. No obstante, predomina la fecha del s. II d.C., esto es la época de los Antoninos y se ha considerado que las escenas constituyen un canto al reinado de Hadriano, a la prosperidad que conlleva la paz.

El pavimento constituye un *unicum* en la musivaria romana, no solo por los temas figurados de profundo contenido filosófico y cosmogónico - se representan los tres estratos, mar, tierra y aire, lo que ha llevado a su interpretación mitraica - sino también por la finura de la ejecución con empleo de teselas de vidrio y otras recubiertas de oro. Sin lugar a dudas se trata del mosaico de mejor calidad artística de los hallados en Hispania y probablemente es obra de un artista de origen oriental supuestamente procedente de Alejandría.

El pavimento ocupa una superficie de forma absidada en la que se han representado gran número de figuras, todas identificadas por su nombre en latín, presididas por la personificación de *Aion* (*Æternitas*) que ocupa el centro del mosaico sosteniendo el zodiaco por el que pasan las estaciones acompañadas de los *Karpoi*. Le rodean *Natura*, *Mons* y *Nix*, los carros del Sol (*Oriens*) y de la Luna (*Occasus*) con paralelos muy próximos en el mosaico libio de *Aion*, de la misma fecha, que pavimenta la estancia D 3 de la *Villa* romana de Silin, en la Tripolitania³⁴⁷. En la parte superior se representa el poder del cielo - *Nubs*, *Nebula*, *Polum*, *Tonitrum*, - y los cuatro vientos *Notus*, *Eurus*, *Boreas* y *Zephyrus*. *Caos* se encuentra en compañía de *Cosmos* y de la edad de oro simbolizados por *Cælum* y *Sæculum*, cuyo trono es sostenido por *Æther* (Fig. 1). En la parte baja se han figurado las personificaciones relacionadas con el agua: *Nilus*, *Euphrates*, *Portus*, *Oceanus*, *Tranquilitas*, *Copiae*, *Pharus*, *Navigia*, *Orontes* (?), *Antiocheia* (?) y *Pontus*.

³⁴⁶ Conservado *in situ*, cfr. BLÁZQUEZ y LÓPEZ MONTEAGUDO, 2000, pp. 135-153, con toda la bibliografía.

³⁴⁷ AL MAHJUB, 1984, p. 302, foto en color.



Fig. 1 – Mosaico Cosmológico de Mérida. *In situ*. Zona superior. Foto: G. López Monteagudo.

Para A. Alföldi el mosaico emeritense es una representación del mundo científico racional en combinación con la utopía de la renovación cíclica del mundo y de la Edad de Oro³⁴⁸. Según esta autora el mosaico de Mérida es una copia de una pintura helenística de la Alejandría ptolemaica que evoca la edad de oro de paz y prosperidad bajo los poderes cósmicos.

K.M.D. Dunbabin opina que el mosaico emeritense pertenece a la tradición pictórica, con cantidad de figuras colocadas dentro de un espacio coherente, como los mosaicos del Oriente de los siglos II y III d.C., que también reflejan modelos pictóricos, aunque ninguno ofrece tanta complejidad³⁴⁹. La autora sugiere que podría ser obra de un artista sirio, ya que en la provincia Siria hay una amplia serie de mosaicos-pinturas durante estos siglos - como el mosaico de Aion de Shahba-Philippopolis³⁵⁰, de la segunda mitad del s. III d.C. – pero realizada en Hispania, como sugiere el empleo de teselas de materiales locales. Sin concretar su exacto significado, K.M.D. Dunbabin prefiere encuadrar la escena emeritense en un amplio mundo religioso y filosófico.

A. Blanco ya señaló en 1978 las convergencias iconográficas e ideológicas de este pavimento con el mosaico sirio de Aion de Shahba-Phippopolis y con la obra, pintura o mosaico existente en Gaza o en Antioquía, descrita por Juan de Gaza, poeta bizantino de tiempos de Justiniano, imitador de Nonnos³⁵¹.

³⁴⁸ ALFÖLDI, 1968.

³⁴⁹ DUNBABIN, 1999, pp. 147-150.

³⁵⁰ Conservado en el Museo de Damasco, cfr. BALTY, 1977, pp. 28-29.

³⁵¹ CMRE, 1978, pp. 22-23.

En el mosaico cosmogónico de Mérida, *Aion* (*Æternitas*) preside la escena, porque es el que rige el tiempo y en consecuencia todas las riquezas que dimanar del cielo, la tierra y el agua, con un sentido similar al mosaico sirio. Y así vemos como *Natura* está representada en la zona central terrestre, cerca de *Aion* y los *karpoi* como una figura reclinada sosteniendo el manto sobre su cabeza. Y por otro lado se ha figurado asimismo en la zona acuática a *Copiae* mediante un personaje femenino, cabalgado por un niño igual que *Navigia*, que porta el cuerno de la abundancia, riqueza que proporciona al Oceano y a la navegación la calma del viento favorable, *Tranquilitas*, figurada a su lado como una joven desnuda que ase su cabello con la mano derecha.

Las personificaciones alegóricas masculinas relativas al tiempo, *Aion* y también *Annus*, simbolizan la idea de abundancia que genera el paso del tiempo. *Aion* es una divinidad que expresa las ideas abstractas de eternidad, frente al tiempo relativo personificado por *Chronos*. Es el dios cósmico y eterno del universo y por este motivo se le representa siempre sosteniendo la rueda del zodiaco, de pie o sentado, y acompañado generalmente de las estaciones y de símbolos de abundancia y prosperidad, como la cornucopia y los frutos³⁵².

La representación de *Aion* en el mosaico de la *Villa* tardo-romana de Santa Rosa (Córdoba) responde al modelo tradicional, sentado sosteniendo la rueda del zodiaco y el cuerno de la abundancia³⁵³ (Fig. 2). El dios preside el emblema central, rodeado de los bustos de las estaciones que ocupan los cuadrados de las esquinas, y de escenas de luchas entre animales en los rectángulos de los lados, con un contenido simbólico en relación con la riqueza agrícola que genera el paso del tiempo, personificada en las estaciones, y de los animales, como alegorías de la feracidad y de la riqueza de la naturaleza terrena.

³⁵² BLÁZQUEZ y LÓPEZ MONTEAGUDO, 2000, pp. 135-153.

³⁵³ Museo Arqueológico de Córdoba, cfr. PENCO, 2005, pp. 11-34.



Fig. 2 – Mosaico de *Aion* de la *Villa* de Santa Rosa, Córdoba. Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: cortesía S. Vargas.

Parecida conjunción se constata en el mosaico del *Auriga* de Conimbriga (s. III d.C.), que pertenece en nuestra opinión al mismo grupo de mosaicos de carácter cósmico³⁵⁴. El pavimento presenta un esquema compositivo de círculo inscrito en un cuadrado, similar al del pavimento de *Opora* de Mérida y de las nereidas de Écija y a varios del Oriente de época tardía³⁵⁵. En el círculo se ha figurado la bóveda celeste, presidida por la constelación del auriga (Hipólito), sostenida por cuatro bustos en los espacios angulares entre el círculo y el cuadrado, de los que brotan vegetales, alegorías del espacio terrestre, y todo ello rodeado de las representaciones alegóricas de las estaciones y de escenas de cacería. Esto es, como en el caso de Córdoba, en el mosaico de Conimbriga se han conjuntado los elementos cósmicos que rigen el paso de las estaciones y que proporcionan la feracidad a la tierra y las riquezas de la naturaleza simbolizadas en las escenas de cacería.

Annus se representa rodeado de las estaciones y de los meses, que simbolizan el recorrido del ciclo anual, y se adorna y se rodea de frutos aludiendo al papel del dios como garante de la fertilidad anual, pero al no llevar nunca inscripción identificadora, a veces es difícil distinguirlo de otros conceptos abstractos relativos al tiempo y a la riqueza que genera el paso del ciclo anual. Las personificaciones alegóricas masculinas relativas al tiempo, *Annus* son muy frecuentes en el N. de África³⁵⁶, documentándose generalmente en forma de busto, adornadas las cabezas con coronas de olivo o de frutos

³⁵⁴ LOPEZ MONTEAGUDO, 1999, pp. 249-266.

³⁵⁵ LOPEZ MONTEAGUDO et al., 2006-2007, pp. 195-196, figs. 3-4, láms. V-2 y VI-1.

³⁵⁶ PARRISH, 1984, núms. 7, 19, 25, 33, 44, pl. 10b-12b, 28c, 36 y 37a, 50 y 51a, 59b y 61a-62.

y rodeados de guirnaldas frutales y de las alegorías de las estaciones, como símbolo de fertilidad y renovación.

En forma de busto, portando la cornucopia y adornado con una profusa corona frutal, *Annus* figura, al parecer, en el emblema de Aranjuez (fines s. II d.C.)³⁵⁷ (Fig. 3), aunque la presencia de una serpiente enroscada en el cuerno de la abundancia haría alusión también a *Tellus*, alegoría que se ha identificado en el emblema central, perdido, del mosaico de Itálica, procedente de la Casa de los Pájaros (150-175 d.C.), en el que el busto coronado de flores y frutos y con serpiente al cuello, aparecía presidiendo el pavimento rodeado de aves³⁵⁸ (Fig. 4).



Fig. 3 – Mosaico de *Annus* de Aranjuez. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Foto: CMRE, IX.



Fig. 4 – Mosaico de *Tellus* de Itálica. Desparecido. Foto: cortesía I. Mañas.

³⁵⁷ Conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, cfr. FERNÁNDEZ-GALIANO *et al.*, 1986-1987, pp. 175-183; CMRE, 1989, nº 13, lám. 40.

³⁵⁸ LUZÓN, 1972, pp. 291-295; CMRE, 2011, nr 19, Fig. 56, lám. VII, Fig. 57.

La Edad de Oro, la *Aura Ætas*, referida a la abundancia de la tierra en general, se representa en la musivaria hispánica mediante otras figuras alegóricas de carácter abstracto. Una de ellas está identificada por la inscripción OPORA, alusiva a la cosecha, a la maduración de los frutos y de los granos, personificación también asociada al otoño y a la vendimia y, por consiguiente, al círculo báquico³⁵⁹. El pavimento, de época bajoimperial, fue descubierto en *Augusta Emerita* en el año 2000 en estado muy fragmentario y, tras documentarlo los arqueólogos, quedó cubierto *in situ*. Presenta un esquema compositivo de círculo inscrito en un cuadrado, con la representación de una ciudad amurallada en el medallón central, en torno al cual se dispone un friso en el que se recrea un ambiente rural, delimitado por una rica cenefa frutal. Las esquinas resultantes de la inserción del círculo en el cuadrado (solo se conserva parte de una de ellas) no se han decorado con las figuras de las estaciones, como es habitual en este tipo de mosaicos, sino con animales pastando o bebiendo en una corriente de agua (Fig. 5).



Fig. 5 – Mosaico de *Opora*, de Mérida. *In situ*. Foto: cortesía P. D. Sánchez Barreda.

En la primera banda destaca la figura de un personaje femenino, entre palmeras que se inclinan hacia ella, identificada por la inscripción OPORA, escrito OBORA, que la acompaña. Lleva el torso desnudo y cubre las piernas con un manto; se adorna con collar y brazaletes; en la mano derecha sostiene una especie de rama y apoya el brazo izquierdo sobre un *kantharos*, del que brota el agua del río, de nombre TITAROS, que irriga los campos donde pastan, entre palmeras y vegetación lacustre, rebaños de équidos y bóvidos con campanillos al cuello, detalle este último que indica que se trata

³⁵⁹ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2005-2006, pp. 347-364; LÓPEZ MONTEAGUDO, 2010, pp. 235-250; LÓPEZ MONTEAGUDO, 2011b, pp. 597-614; LÓPEZ MONTEAGUDO *et al.* 2006-2007, pp. 185-222.

no de animales salvajes, sino domesticados. *Opora* se ha figurado con la iconografía de las fuentes, con la que se ha querido resaltar el papel de la fuente, de la que surge el manantial de agua, como origen de la riqueza de la tierra, de sus frutos y de sus animales. En este mosaico es el agua que mana de la urna la que genera riqueza y prosperidad, expresamente representada en la banda decorada con guirnalda vegetal de flores y frutos de color rosado, figurada en la parte inferior.

Iconográficamente, la figura de *Opora* del pavimento emeritense es comparable a la alegoría de la fuente representada en el mosaico contemporáneo del peristilo del Gran Palacio de Constantinopla (hall NE., registro 3, sector E) en el que también se ha figurado un paisaje rural³⁶⁰. La figura femenina, esta vez anepígrafa, se encuentra recostada sobre unas rocas; lleva el torso desnudo con manto que le cubre las piernas y se adorna con corona vegetal, collar y brazaletes. Aparece apoyada en una urna de la que mana el agua del río, en un paisaje con palmeras y rica vegetación lacustre, donde pastan dos équidos, uno de ellos amamantando a su cría. La presencia de otros elementos del medio natural, como las cabras ordeñadas por pastores, los peces pescados por un pescador y la misma figura de la fuente, parecen resaltar el carácter alegórico de abundancia, fertilidad y prosperidad (*opora*) de la escena producida por las corrientes de agua.

La iconografía utilizada en ambos pavimentos es idéntica a la que se usa en las representaciones de las ninfas y las nereidas en varios mosaicos anepígrafos de Hispania y del resto del Imperio³⁶¹.

En la musivaria hispano-romana el tipo iconográfico de *Opora* de Mérida se vuelve a encontrar en la alegoría de la fuente *Hippocrene*, figurada en la parte alta del mosaico de la Toilette de Pegaso (s. IV d.C.) procedente de la *Villa* romana de Almenara (Valladolid) como una figura recostada sobre unas rocas, entre plantas acuáticas; el manto le cae desde el hombro derecho por la espalda y envuelve las piernas, dejando al descubierto el torso; se adorna con una corona de plantas acuáticas, collar y brazaletes; en el brazo derecho, doblado sobre la roca, sostiene una rama típica de vegetación

³⁶⁰ JOBST *et al.*, 1997, p. 52, fig. 41.

³⁶¹ Sobre este tipo de representaciones en mosaicos, cfr. SAN NICOLÁS, 1997, pp. 467- 480; SAN NICOLÁS, 2004-2005, pp. 316-322; LÓPEZ MONTEAGUDO, 2005-2006, pp. 347-364.

lacustre o fluvial, mientras apoya el izquierdo sobre la urna cilíndrica de la que brota el agua³⁶².

En el pavimento de la *Villa* tardo-romana de La Malena (Azuara, Zaragoza) se representan las figuras alegóricas de una fuente y un río (Dirce e Ismeno?) que portan un cántaro y una vasija, en el contexto del mito de Antiope; la ninfa *Aymone* figura en el llamado mosaico de las Metamorfosis de Ovidio, procedente de la *Villa* romana de Carranque, en Toledo (s. IV d.C); y en la misma Lusitania un paralelo próximo a la figura de *Opora* se documenta en la nereida recostada sobre un toro marino, representada en el mosaico emeritense procedente del ambiente termal de la *Villa* romana del Hinojal, de la misma fecha.

El modelo iconográfico se repite en mosaico para representar a los ríos y también a Oceanos, como figuras masculinas recostadas, apoyando por lo general uno de sus brazos sobre una urna de la que brota el manantial de agua o sosteniendo el cuerno de la abundancia. En todos los casos se trata de personificaciones alegóricas relacionadas con la riqueza y la abundancia generada por el agua fluvial y marítima.

En Hispania³⁶³ se pueden recordar la figura alegórica del río Ismeno en el citado mosaico de la *Villa* de La Malena, las figuras alegóricas masculinas de los ríos Eúfrates y Nilo en el mosaico cosmogónico de Mérida (s. II), Asopo en el mosaico de los Amores de Zeus de Itálica (fin s. II-com. III) y de la Casa del Planetario (época severiana)³⁶⁴ y de Fernán Núñez, Córdoba (fin s. III), o de *Achelous* en el perdido pavimento de Osuna (s. III), del Nilo en la *Villa* tardo-romana de Fuente Álamo en Córdoba, y del Tiber en Alter do Chão³⁶⁵.

Oceanos figura con idéntica iconografía en el mosaico cosmogónico de Mérida, junto a los ríos Nilo y Eúfrates, en el de Alter do Chão³⁶⁶, en compañía de la figura alegórica del río Tíber, y solo en el pavimento fragmentario, de época severiana, procedente de La

³⁶² Conservado *in situ*, cfr. CMRE, 1998, núm. 15, láms. 31-34.

³⁶³ SAN NICOLÁS, 1997, pp. 467- 480; SAN NICOLÁS, 2004-2005, pp. 316-322; LOPEZ MONTEAGUDO, 2011, pp. 73-90.

³⁶⁴ MAÑAS ROMERO, 2010, p. 215, CPL 5; CMRE, 2011, pp. 68-69, nr. 64, fig. 132.

³⁶⁵ CAETANO, MOURÃO y ANTÓNIO, 2011; MOURÃO, 2010, I, pp. 139-142, 327-331 y II, pp. 65-66.

³⁶⁶ CAETANO, MOURÃO y ANTÓNIO, 2011; MOURÃO, 2010, I, pp. 98, 139-142, 352-355 y II, pp. 65-66.

Milla del Río (León)³⁶⁷. Fuera de Hispania, Oceanos, asimilado al dios-río, se documenta en un pavimento de la House of Oceanus and Tethys de Antioquía (s. III d.C.) y en varios mosaicos de los siglos III y IV del Norte de África³⁶⁸. La asimilación de la iconografía del dios Río por parte de Oceanos responde a la ambigüedad de su propia naturaleza, marina y fluvial, que ya aparece documentada en la literatura griega antigua (Hom. *Il.* 14, 246, 20, 7; *Od.* 11, 157). El modelo iconográfico, menos frecuente en otros soportes, se repite p. e. en la escultura de Oceanos de Éfeso (s. II d.C.)³⁶⁹ y en el relieve de Nicomedia (Izmit) con Oceanos, Poseidon y Hermes, de la misma fecha³⁷⁰.

Numerosas son también las representaciones alegóricas de ríos y fuentes en escultura y en relieve del s. II d.C., con paralelos en otras zonas del Imperio, que encontramos entre otras en Carmona, Itálica y Córdoba³⁷¹, y en la misma Mérida la divinidad acuática del Mitreo (s. II d.C.) y los ríos actuales Guadiana y Albarregas, representados en un relieve funerario del siglo III³⁷².

Con todas estas imágenes se pretende plasmar las riquezas de la naturaleza y la fertilidad de la tierra y de las aguas ya sean fluviales o marítimas, y por este motivo existe una contaminación iconográfica entre las personificaciones alegóricas de la Tierra (*Ge/Tellus*), de *Opora*, de las fuentes, de los ríos, de Oceanos. En definitiva, de la Abundancia que genera el agua de mar o que mana de la fuente y riega los campos, haciendo fructificar la tierra y los pastos que alimentan a los ganados. Es, por consiguiente, riqueza marítima pero sobre todo agrícola y ganadera, es al mismo tiempo alegoría de Ceres o de Tellus, en suma, de Abundancia.

En Hispania, junto a estas representaciones de *Opora* y *Aion* en Mérida, *Aion* en Córdoba, *Annus* o *Tellus* en los mosaicos de Itálica y Aranjuez, el mosaico cósmico de Conimbriga y las representaciones alegóricas de Oceanos, las fuentes y los ríos, se documentan otras figuras alegóricas de distinta cronología, con paralelos en otras partes del Imperio, relacionadas con *Abundantia* o *Fortuna*. Se representan en forma de bustos

³⁶⁷ Conservado en el Museo Arqueológico de León y en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, cfr. CMRE, 1989, pp. 40-41, núm. 23, lám. 21 y 41; CMRE, 1993, pp. 25-26, núm. 8, lám. 26; LOPEZ MONTEAGUDO, 2011a, pp. 287-302.

³⁶⁸ Todos los paralelos están recogidos en LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 486.

³⁶⁹ Conservada en el Museo Arqueológico de Istambul, inv. 4281 T.

³⁷⁰ Conservado en el Museo Arqueológico de Istambul, inv. 5344 T.

³⁷¹ TRILLMICH *et al.*, 1993, p. 393, Taf. 193; LEÓN *et al.*, 2009, pp. 343-347, figs. 466-468, 470 y 492.

³⁷² MOSQUERA y NOGALES, 1999, pp. 78-81.

o de cuerpo entero, siempre anepígrafos, que portan el cuerno de la abundancia, flores, espigas, ramas de olivo, o se coronan con profusión de elementos vegetales, que hacen alusión tanto a la abundancia genérica de los campos, como a la riqueza concreta de aceite, vino o cereal.

Entre los primeros contamos con tres emblemas musivos que se inscriben de lleno en los modelos iconográficos para representar a *Ge/Tellus*, *Tyche* y otras figuras alegóricas de la Abundancia, en forma de bustos sosteniendo la cornucopia. Sin embargo, a diferencia de las personificaciones alegóricas de la tierra, que en los mosaicos de la *pars orientalis* del imperio se acompañan por lo general de una inscripción con su nombre en griego, *Ge*, lo que no deja lugar a dudas en cuanto a su identificación como representación de la tierra (p.e. pavimento de *Ge* y las estaciones del *triclinium* de Apamea, de la primera mitad s. IV d.C.³⁷³, y mosaico de Antioquía procedente de la Casa de *Ge* y las Estaciones³⁷⁴, ya de fines s. V d.C.), en los pavimentos de las *Villa* tardo-romanas de Quintanares de Rioseco y Santervás del Burgo (Soria), figuran sendos bustos femeninos anepígrafos enjovados que sostienen en su brazo izquierdo la cornucopia³⁷⁵ (Figs. 6 y 7) encuadrándose más en la línea iconográfica de *Tyche*.



Fig. 6 – Mosaico de Quintanares de Rioseco (Soria). *In situ*. Foto: CMRE VI.

³⁷³ BALTY, 1977, pp. 72-75.

³⁷⁴ Conservado en la Universidad de Princeton, cfr. LEVI, 1947, pp. 346-347, pl. LXXXI.

³⁷⁵ CMRE, 1983, pp. 15-19, 42-44, núms. 1 y 41, láms. portada, 1, 18 y 26.



Fig. 7 – Mosaico de Santervás del Burgo (Soria). *In situ*. Foto: CMRE VI.

De forma similar aparece también la estación del Verano en el mosaico de la *Villa* portuguesa tardo-romana de Rabaçal, como un busto femenino que sostiene la cornucopia llena de frutos y espigas³⁷⁶ (Fig. 8). La misma iconografía, como bustos anepígrafos, portando la cornucopia se utiliza en las alegorías de la abundancia de la Tierra en general, representadas sobre todo en los mosaicos de la *pars occidentalis* del Imperio.

En el mosaico procedente de la *Villa* bajo-imperial de Saucedo (Museo de Santa Cruz, Toledo)³⁷⁷ (Fig. 9), se ha representado un busto femenino, tocado con diadema, que lleva una cornucopia en la mano izquierda y un globo (?), un fruto o una patera en la derecha, acompañada de una cratera y de la inscripción *IsCALLIS*, que ha sido identificada como *Tyché*, *Fortuna* o *Abundantia* en relación con aguas salutíferas probablemente existentes en el lugar de la antigua *IsCALLIS Talabrigensis*, y a la que también aludirían las cuatro crateras figuradas en las esquinas, aunque el color del líquido contenido en las mismas podría apuntar asimismo a la producción vitivinícola de la zona³⁷⁸.

³⁷⁶ PESSOA, 2005, pp. 1033-1040, Fig. 4; PESSOA, 2010, pp. 25-40.

³⁷⁷ Conservado en el Museo de Santa Cruz, Toledo, cfr. CANTO, 2001, pp. 107-134, figs. 6 y 7; CASTELO *et al.*, 2006, pp. 173-196, figs. 17 y 19.

³⁷⁸ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2011b, pp. 597-614, Fig. 22; LÓPEZ MONTEAGUDO, en prensa.



Fig. 8 – Mosaico de Rabaçal. Alegoría del verano. *In situ*. Foto: cortesía M. Pessôa.



Fig. 9 – Mosaico de Saucedo (Toledo). Museo de Santa Cruz de Toledo. Foto: cortesía R. Castelo.

Y aquí entramos ya en las alegorías que remiten a la riqueza específica de productos concretos, como el aceite, el cereal y el vino, siendo en estos casos las personificaciones alegóricas figuras tanto femeninas como masculinas, en forma de busto o de cuerpo entero.

En relación con la abundante producción de aceite de la provincia *Batíca* o de la misma *Corduba*, se encuentra el busto femenino, coronado de hojas de olivo, representado en

el emblema de un pavimento procedente de una *domus* de Córdoba (s. II d.C.)³⁷⁹ (Fig. 10).



Fig. 10 – Mosaico de Córdoba. *In situ*. Foto: G. López Monteagudo.

El mismo contenido alegórico tendría el busto central del mosaico del *triclinium* de las estaciones de la Casa de Hylas en Itálica (150-175 d.C), que ha sido interpretado por Irene Mañas como una personificación alegórica de la riqueza olivarera de la zona³⁸⁰ (Fig. 11).

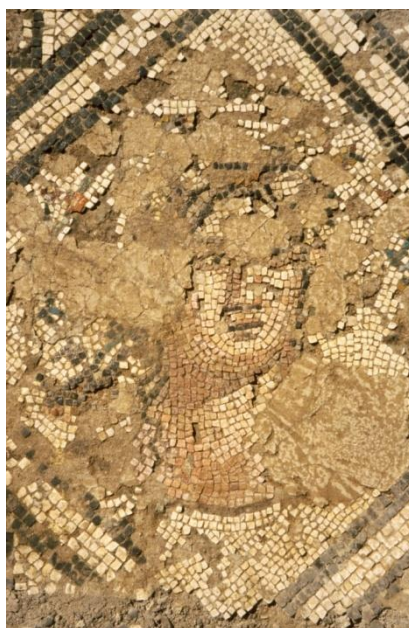


Fig. 11 – Mosaico de Itálica. *In situ*. Foto: cortesía I. Mañas.

³⁷⁹ Conservado *in situ*, cfr. LOPEZ MONTEAGUDO, 2002, pp. 595-626.

³⁸⁰ CMRE, 2011, pp. 49-50, nr 39, figs. 97 y 98.

De cuerpo entero, rodeada de las estaciones, de animales y de plantas estacionales y sin letreros identificativos, la personificación alegórica de la Abundancia, en este caso de género masculino, preside un mosaico de Écija, Sevilla (s. II d.C.). La figura aparece entronizada entre dos Victorias, coronada con ramas de olivo y llevando otra rama en la mano derecha y cornucopia en la izquierda, haciendo alusión a la principal fuente de riqueza de la colonia astigitana: el aceite³⁸¹ (Fig. 12).



Fig. 12 – Mosaico de Écija. Museo Histórico Municipal de Écija. Foto: G. López Monteagudo.

En el mosaico del *triclinium* de la *Villa* tardo-romana de Rabaçal³⁸² la figura femenina representada en el panel central aparece vestida con amplio ropaje, sentada en un sillón con escaño y sosteniendo en su brazo izquierdo un ramo de espigas de trigo (Fig. 13); está rodeada de una rica cenefa de roleos vegetales, conteniendo en los ángulos los bustos femeninos de las estaciones. Debe interpretarse como la riqueza agrícola que genera el paso de las estaciones, en este caso el cereal cultivado en la zona.



Fig. 13 – Mosaico de Rabaçal. *In situ*. Foto: cortesía M. Pessoa.

³⁸¹ Conservado en el Museo Histórico Municipal, cfr. LOPEZ MONTEAGUDO, 2007, pp. 433-520.

³⁸² Conservado *in situ*, cfr. PESSOA, 2005, pp. 1033-1040, Fig. 5.

También el busto coronado de elementos vegetales, con paralelos en un emblema de Zeugma (Turquía) de fines del s. II d.C.³⁸³, que preside el pavimento del *æcus* en la Villa romana de Casariche (Sevilla)³⁸⁴, fechado en el s. III d.C., podría tener un carácter alegórico, en este caso en relación con la producción de cereal (Fig. 14).



Fig. 14 – Mosaico de Casariche (Sevilla). Almacenes Museo de Casariche. Foto: G. López Monteagudo *et al.* 1999.

En relación asimismo con la riqueza agrícola se encuentra la representación alegórica del mosaico inédito (s. IV d.C.) procedente de Medinaceli (Soria), presidido por una figura femenina, en forma de busto, identificada por los excavadores como Ceres o Abundancia, que porta una cornucopia llena de frutos (?), lleva corona decorada al parecer con una piedra central, a la manera de *Tyche/Fortuna*, y se rodea de racimos de uvas, pudiéndose apreciar en los recuadros adyacentes los cuatro vientos, cráteras, aves, peces y animales dionisiacos. Todo lo cual llevaría a relacionarla con la riqueza vitivinícola de la zona.

Desprovistas de contenido alegórico, en el mosaico procedente de la Villa de Cardilius (Torres Novas, Portugal), datado entre fines del s. III y comienzos del IV d.C., se hace mención expresa a través de las imágenes representadas, de carácter totalmente realista - retratos de los propietarios, la hoz y las cráteras de vino - que el producto cultivado en la

³⁸³ DARMON, 2005, pp. 1280-1281, fig. 3-c.

³⁸⁴ LÓPEZ MONTEAGUDO *et al.*, 1999, pp. 509-542, pl. CLXXIX-1.

propiedad de los *domini*, *Cardilius* y *Avita*, según reza la inscripción que los acompaña, era el cereal y la vid de la que se obtenía el vino³⁸⁵.

No podemos dejar de mencionar a Príapo, el dios de la naturaleza, de la vegetación y de los jardines, figurado en la musivaria hispano-romana en el pavimento malagueño procedente de La Bobadilla (primera mitad s. III d.C.)³⁸⁶. Príapo está representado con la iconografía típica de esta divinidad *ithifálica*, como un joven de pie, en posición frontal, levantando con ambas manos su *chiton* lleno de flores y frutos evocando los versos de Virgilio (*Georg.* IV 109 ss.). Aparece rodeado de un par de *plantæ pedum*, dos aves y flores, simulando un jardín (Fig. 15). El modelo iconográfico es particularmente abundante en escultura, documentándose en Hispania, en particular en la Bética y concretamente la vega de Antequera, y en el N. de África en repetidas ocasiones³⁸⁷.



Fig. 15 – Mosaico de Príapo de La Bobadilla (Málaga). Museo Arqueológico de Córdoba. Foto: cortesía P. Rodríguez Oliva.

Para concluir, puede decirse que en el siglo II d.C. la introducción del modo de vida romano en Hispania está ya en marcha y se intensifica bajo la influencia de las élites locales, que buscan aproximarse a los modelos artísticos impuestos por la metrópolis. Uno de estos modelos es la personificación alegórica de los conceptos abstractos, que en

³⁸⁵ Conservado *in situ*, cfr. PESSOA, 2005, pp. 1043-1046, Fig. 7.

³⁸⁶ Conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba, cfr. LÓPEZ MONTEAGUDO *et al.*, 1999, pp. 520-522, lám. CLXXV-1; LÓPEZ MONTEAGUDO y M.L. NEIRA JIMÉNEZ, 2010, pp. 160-161, fig. 199.

³⁸⁷ BLÁZQUEZ, 2008, pp.107-115; FOUCHER, 1955, pp. 173-177; LIMC, VIII-1, pp. 1028-1044, VIII-2, pp. 680-693.

las provincias orientales gozó de un gran predicamento, de manera especial en los mosaicos, en nada comparable con la *pars occidentalis*.

Sin embargo, Hispania participa de estos mismos gustos, y los expresa en los pavimentos como una forma de destacar, de poner de relevancia las bondades de los distintos reinados y épocas y, si bien la *Aura Aetas* es por antonomasia la edad de Oro de Adriano, el concepto se extiende por igual al siglo II, al III y al IV, utilizándose todas estas figuras alegóricas en los mosaicos, como en el resto del Imperio, para representar la feracidad de la tierra y la abundancia de los frutos del campo, generadas por el agua y por el paso de las estaciones. Son imágenes que muestran una contaminación iconográfica, ya que con ellas se pretende plasmar la naturaleza pródiga, en definitiva, la Prosperidad y la Abundancia. Su frecuencia en los ámbitos domésticos sirve para propiciar la abundancia y la prosperidad y también para explicitar las riquezas del propietario, del *dominus*. Son, por consiguiente, marcadores sociales y económicos.

Bibliografía

ALFÖLDI, 1968 – A. ALFÖLDI. *Aion in Merida und Aphrodisias*. Madrider Beiträge, Vol. 6. Mainz: Philipp von Zabern.

AL MAHJUB, 1984 – O. AL MAHJUB. «I mosaici della villa romana di Silin». In *Actas del III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico (Ravenna 1980)*, Vol. II. Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 299-306.

BALTY, 1977 – Janine BALTY. *Mosaïques antiques de Syrie*. Bruxelles: Centre Belge de Recherches Archéologiques.

BLÁZQUEZ, 2008 – José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ. «Esculturas y mosaicos de Príapo en Hispania». in *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich* (a cura de Eugenio La Rocca, Pilar León, Claudio Parisi Presicce) *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, Supplementi 18. Roma: L'Erma, pp.107-115.

BLÁZQUEZ y LÓPEZ MONTEAGUDO, 2000 – José María BLÁZQUEZ y Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Representaciones del tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del Norte de África». in *Anas*, Vol. 13. Mérida: Museo nacional de Arte Romano, pp. 135-153.

CAETANO, MOURÃO y ANTÓNIO (en prensa) – Maria Teresa CAETANO, Cátia MOURÃO e Jorge ANTÓNIO. «The Mosaic of the “House of the Medusa” (Portugal, Alter do Chão). in *Book of the XIth International Mosaic Colloquium – AIEMA-Turkey*, Bursa (October 16th – 20th, 2009, Bursa Turkey). Mustafa Sahin (ed.), Bursa: Uludag University, pp. 205-224.

CANTO, 2001 – Alicia María CANTO. «El paisaje del teónimo: Iscallis Talabrigensis y la aspirina». in *Religión, lengua y cultura prerromanas de Hispania* (Coloquio, Salamanca 1999). F. Villar y M.P. Fernández Álvarez (Eds.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 107-134.

CASTELO *et al.*, 2006 – Raquel CASTELO *et al.* «El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo). Un ejemplo de villa bajoimperial en la provincia de Lusitania». in *Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental*. A. Chavarría *et al.* (eds.). Madrid: CSIC, pp. 173-196.

CMRE, 1978 – Antonio BLANCO FREIJEIRO. *Mosaicos Romanos de Mérida*. Corpus de Mosaicos romanos de España, Vol. I. Madrid: CSIC.

CMRE, 1983 – J. M. BLÁZQUEZ y T. ORTEGO. *Mosaicos Romanos de Soria*. Corpus de Mosaicos romanos de España, Vol. VI. Madrid: CSIC.

CMRE, 1989 – J. M. BLÁZQUEZ *et al.* *Mosaicos Romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Corpus de Mosaicos romanos de España, Vol. IX. Madrid: CSIC.

CMRE, 1993 – J. M. BLÁZQUEZ *et al.* *Mosaicos Romanos de León y Asturias*. Corpus de Mosaicos romanos de España, Vol. X. Madrid: CSIC.

CMRE, 1998 – M. L. NEIRA y T. MAÑANES. *Mosaicos Romanos de Valladolid*. Corpus de Mosaicos romanos de España, Vol. XI. Madrid: CSIC.

CMRE, 2011 – Irene MAÑAS ROMERO. *Mosaicos Romanos de Itálica (II)*. Corpus de Mosaicos romanos de España, Vol. XIII. Madrid-Sevilla: CSIC-UPO.

DARMON, 2005 – J.-P. DARMON. «Le programme idéologique du décor en mosaïque de la maison de la *Téleté* dionysiaque, dite aussi de Poséidon, à Zeugma (Belkis,

Turquie)». in *La Mosaïque Gréco-romaine*, Vol. IX-2. Rome: École Française de Rome, pp. 1279-1300.

DUNBABIN, 1999 – K.M.D. DUNBABIN. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.

FERNÁNDEZ-GALIANO *et al.*, 1986-1987 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO *et al.* «Representaciones del Genio del Año en mosaicos hispanorromanos». in *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM*, Vol. 13-14. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 175-183.

FOUCHER, 1955 – Louis FOUCHER. «Priapo ithiphallique». in *Karthago*, Vol. VI. Paris: Mission Archéologique Française en Tunisie, pp. 173-177.

JOBST *et al.*, 1997 – Werner JOBST *et al.* *Istanbul. Das Grosse Byzantinische Palastmosaik*. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari.

LEVI, 1947 – Doro LEVI. *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton: Princeton University Press.

LIMC – *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. VIII-1, pp. 1028-1044, s. v. “Priapos”, Vol. VIII-2. Gêneve: Artemis Verlag, pp. 680-693.

LEÓN *et al.*, 2009 – Pilar León *et al.* *Arte romano de la Bética. Escultura*, Vol. II (Pilar León coord.). Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 1999 – Guadalupe LOPEZ MONTEAGUDO. «El mosaico del Auriga de Conimbriga. Ensayo de interpretación». in *Homenaje al profesor J.M. Blázquez* (Jaime Alvar ed.) ARYS 2, Vol. IV. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 249-266.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002 - Guadalupe LOPEZ MONTEAGUDO. «El impacto del comercio marítimo en tres ciudades del interior de la Bética, a través de los mosaicos». in *L'Africa Romana*, Vol. XIV. Roma: Università di Sassari, pp. 595-626.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2005-2006 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Un nuevo mosaico de Augusta Emerita con la representación alegórica de Opora». in

Kalathos. Studies in Honour of Asher Ovadiah, S. Mucznik ed. (Assaph 10-11). Tel Aviv: Tel Aviv University, pp. 347-364.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Oceanus on the Roman Mosaic Pavements of Spain». in *Cura Aquarum in Ephesus. Proceeding of the Twelfth International Congress on the History of Water Management and Hydraulic Engineering in the Mediterranean Region* (Gilber Wiplinger ed.). Leuven: Peeters, pp. 485-491.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006-2007 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Nuevos documentos del mosaico emeritense de Opora». in *Anas*, Vol. 19-20. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, pp. 185-222.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2007 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. “El aceite en el arte antiguo”. *Estudios sobre el Monte Testaccio (Roma) IV*. J.M. Blázquez Martínez, J. Remesal Rodríguez (Eds.). Barcelona: Universitat de Barcelona: pp. 433-520.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2010 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Nuevos mosaicos emeritenses con inscripciones». in *Doctrina a magistro discipvlis tradita. Estudios en homenaje al prof. dr. Luis Garcia Iglesias* (Adolfo J. Domínguez Monedero, Gloria Mora Rodríguez eds.). Colección de Estudios, vol. 143. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 235-250.

LOPEZ MONTEAGUDO, 2011a – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «La iconografía del dios Océanos en los mosaicos hispano-romanos». in *O mosaico antigo nos centros e nas periferias: originalidades, influências e identidades. Actas do Xº Colóquio Internacional da Associação Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo (AIEMA)*. Conimbriga: pp. 287-302.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2011 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Imaginar la tierra fecunda. ¿Una cuestión de género?». In *Representaciones de mujeres en los mosaicos romanos y su impacto en el imaginario de estereotipos femeninos*. Luz Neira (coord. y ed.). Madrid: Ediciones Vincent Gabrielle, pp. 73-90 y 137-149.

LOPEZ MONTEAGUDO, 2011b – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Opora through East and West. Abundance Allegories in Mosaics of Spain and Turkey». In *Book of the XIth International Mosaic Colloquium – AIEMA-Turkey*, Bursa (October

16th – 20th, 2009, Bursa Turkey). Mustafa Sahin (ed.), Bursa: Uludag University, pp. 597-614.

LÓPEZ MONTEAGUDO (en prensa) – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «La vid, la uva y el vino en los mosaicos romanos: entre mito y realidad». in *Cattolica*.

LÓPEZ MONTEAGUDO *et al.*, 1999 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO *et al.* «Recientes hallazgos de mosaicos romanos figurados en Hispania». in *La Mosaïque Gréco-Romaine*, Vol. VII-2. Tunis: Institut National du Patrimoine, pp. 520-522.

LÓPEZ MONTEAGUDO, G. *et al.*, 2006-2007 – Guadalupe LOPEZ MONTEAGUDO *et al.* «Nuevos documentos del mosaico emeritense de Opora». in *Anas*, Vol. 19-20. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, pp. 185-222.

LÓPEZ MONTEAGUDO y NEIRA JIMÉNEZ, 2010 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO y María Luz NEIRA Jiménez. «Mosaico». in *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, Vol. III (Pilar León coord.). Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, pp. 16- 189.

LUZÓN, 1972 – José María LUZÓN. «Mosaico de Tellus en Itálica». in *Habis*, Vol. 3. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 291-295.

MAÑAS ROMERO, 2010 – Irene MAÑAS ROMERO. *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla)*. BAR International Series, Vol. 2081. Oxford: Oxford University Press.

MOSQUERA y NOGALES, 1999 – José Luis Mosquera y Trinidad Nogales, *Aquae Aeterna. Una ciudad sobre el río*. Badajoz: Ministerio de Medio Ambiente.

MOURÃO, 2010 – Cátia MOURÃO. *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*, Vols. I e II. Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade, Departamento de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: Policopiado.

PARRISH, 1984 – David PARRISH: *Season Mosaics on Roman North Africa*. Roma: L’Erma.

PENCO, 2005 – R. PENCO Valenzuela. «La villa romana de Santa Rosa». in *Anales de Arqueología Cordobesa*, Vol. 16. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 11-34.

PESSOA, 2005 – Miguel PESSOA. «Renouveau artistique des mosaïques romaines représentant les Saisons au Portugal». in *La Mosaique Gréco-Romaine*, Vol. X-2, Roma: École Française de Rome, pp. 1033-1040.

PESSOA, 2010 – Miguel PESSOA. «¿Retratos o alegorías en los mosaicos de Estaciones de la villa romana del Rabaçal (Penela), Portugal?» in *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, Luz Neira (ed.). Madrid: Ediciones JC, pp. 25-40.

SAN NICOLÁS, 1997 – María Pilar SAN NICOLÁS Pedraz. «Representaciones alegóricas de fuentes y ríos en los mosaicos romanos de Hispania». in *Termalismo Antiguo. I Congreso Peninsular. Actas*, M.J. Pérex (ed.). Madrid: UNED-Casa de Velázquez, pp. 467- 480.

SAN NICOLÁS, 2004-2005 – María Pilar SAN NICOLÁS Pedraz. «Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua». in *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, Vol. 17-18. Madrid: UNED, pp. 301-333.

TRILLMICH *et al.*, 1993 – W. TRILLMICH *et al.* *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.

A vindima nos mosaicos hispano-romanos como expressão de um ecumenismo paradisíaco

Cátia MOURÃO*

À memória da minha bisavó Olinda e do meu avô António; à minha mãe, Ana.

Resumo

Neste texto que decorre da comunicação por nós apresentada no Encontro Ibérico sobre Mosaicos Romanos, subordinado ao tema «Imagens do *Paradeisos* nos mosaicos da Hispânia», analisamos os tesselados ibéricos com cenas de vindimas, sublinhamos a sua profunda ligação temática e narrativa com alguns exemplares que contemplam diversas etapas e motivos do ideário vinícola e realçamos o entrosamento do dionisismo com outros cultos da Antiguidade, em especial os venusianos e os eleusinos. Salientamos ainda a conformidade entre a dimensão estética destas cenas, marcadas pelo decorativismo e pelo dinamismo, e a sua dimensão simbólica, que evoca o ideal do tempo cíclico, do regresso à *Aurea Aetas*, copiosa e alegre, e da comunhão plácida entre o Homem, os deuses e uma Natureza paradisíaca (na sua dupla expressão vegetal e animal) em constante renovação e eterno retorno.

Palavras-chave

Vindima; vitivinicultura; culto; comunhão; *Paradeisos*.

Introdução

Particularmente caro nas regiões mediterrânicas, onde a vitivinicultura é praticada desde a proto-história, o tema das vindimas cedo inspirou os artistas e integrou a gramática decorativa dos mais diversos objectos, alguns deles sem qualquer função utilitária directamente ligada à actividade ou às suas produções.

Apesar de várias civilizações antigas, como a egípcia, incluírem estas cenas da vida terrena no reportório funerário – como se observa nas pinturas murais do túmulo de Nakht, em Tebas, c. 16-14 a.C. –, foi sobretudo com os gregos e os romanos que a temática laica adquiriu um carácter sagrado e um simbolismo transcendente, de sentido

* Historiadora de Arte (PhD). Investigadora e Membro Integrado do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal.

fecundo, vivificante e renovado, e que afirmou a sua dupla dimensão cultural e cultural. Assim, estes significados conjuntos, que sem dúvida encontraram particular expressão na arte lutuária (sendo o *Sarcófago das Vindimas*, proveniente de Castanheira do Ribatejo e hoje no Museu Nacional de Arqueologia, um bom exemplo), acabaram por ecoar em todas as restantes manifestações, fossem elas inseridas em edifícios de culto, de habitação ou de exercício político, fossem em domínios privados ou públicos.

Quando marcam a arte grega e romana, as imagens de vindimas – bem como as demais que compõem o reportório vitivinícola e que contemplam a pisa da uva, o fabrico do vinho, a prova enológica e a custódia de recipientes vínicos – são geralmente contextualizadas no ideário dionisíaco, por se considerarem alusões mais ou menos directas à mítica descoberta da vinha, à alegada propagação do seu cultivo e à produção vinícola pelo deus Baco³⁸⁸, e ainda aos efeitos da ebridez³⁸⁹ patentes nas agitadas e alegres representações dos *thiasoi* divinos (considerados por alguns autores antigos, como Plutarco³⁹⁰, enquanto paradigma de uma felicidade eterna) e experimentados nos seus efusivos rituais místéricos, onde o néctar da “fruta de Dionísio”³⁹¹ era tido como fonte vida³⁹² e funcionava como psicotrópico indutor da felicidade³⁹³, naturalmente exponenciado pelos ritmos musicais que apelavam à dança e aos prazeres físicos. No entanto, algumas das cenas de vindima – sobretudo as executadas na época severiana, altura em que se tornaram mais populares por possível influência oriental³⁹⁴ – podem também revelar uma ligação a outras personagens de veneração maior (sejam elas divindades e mistagogos do paganismo, ou mesmo o Messias do cristianismo), bem como uma relação com diferentes entrecos religiosos e profanos (como a sagração eucarística da vida terrena e a aspiração escatológica da vida além-túmulo, ou o pragmatismo dos trabalhos agrícolas sazonais e a necessidade de produção de um

³⁸⁸ APOLODORO, *Biblioteca*, 3.31; DIODORO SÍCULO, *Biblioteca Histórica*, IV, 2.3; OPIANO, *Cinegética*, IV, 230; HIGINO, *Fábulas*, 130; NONO, *Dionisiaca*, XII, 330-470.

³⁸⁹ A este respeito veja-se, por exemplo, MERRONY, 1998, p. 449: «In the Roman period, the vintaging scene was frequently directly associated in the same pavement with some element of the Dionysiac scene and thus could be regarded as symbolical of one of the cult's principal characteristics: wine and drunkenness.»

³⁹⁰ PLUTARCO, *Consolação à Esposa*, 4.

³⁹¹ PÍNDARO, Fragmento 89.

³⁹² PETRÓNIO, *Satyricon*, 34.

³⁹³ Estes rituais foram magistralmente descritos por Eurípides (EURÍPIDES, *As Bacantes*) e a capacidade que Dionísio tinha de trazer alegria a todos foi referida por Hesíodo (HESÍODO, *Teogonia*, 941), Píndaro (PÍNDARO, Fragmento 5) e o anónimo autor do 50º Hino Órfico, dedicado a Lísio Laneu (um dos nomes de Baco). Por sua vez, Pausanias documentou a celebração de festividades em honra do deus, designadas por *Dionysia*, em numerosas cidades gregas (PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, I-VIII).

³⁹⁴ BALIL ILLANA, 1978, p. 394.

elemento base da dieta e da economia dos povos civilizados, ou até o deleite degustativo, o oblívio das preocupações da alma, o torpe gáudio do momento fugaz e o prazer do convívio social).

Representações de vindimas na musivária hispânica

Contrariamente ao que sucede no Norte de África e em França, onde se encontram alguns mosaicos romanos com ilustrações intencionalmente realistas das tarefas vitivinícolas (Saint-Germain-en-Gal, séc. III, e Cherchel, sécs. III-IV), na Península Ibérica a musivária até hoje descoberta privilegia um imaginário mítico e alegórico sobre os labores da vinha.³⁹⁵ Assim, embora os tesselados hispânicos atestem a popularidade local da iconografia, sobretudo nos séculos II e III d.C. e mais esporadicamente no séc. IV, não constituem reproduções com valor documental destas actividades que tanto prosperaram no território durante a ocupação romana – tendo inclusivamente merecido literatura autóctone especializada³⁹⁶ –, mas funcionam, outrossim, como provas de uma eficaz aculturação da mitologia dionisíaca, quer no que respeita à hagiografia da divindade, quer no que toca à função desta como protectora da vitivinicultura.

No *corpus* encontrado, as cenas da vindima podem assumir posições axiais ou marginais. No primeiro caso, podem afirmar-se no painel central como tema principal (Baños de la Reina de Calpe, em Alicante, e talvez no desaparecido mosaico de Duratón, em Segóvia, ambos possivelmente dos sécs. II-III) ou secundário (Écija, sécs. II-III). Já no segundo caso, podem ocupar os cantos (Mérida, séc. III, e Córdoba, séc. IV), ou as molduras de conjuntos dominados pelo ciclo báquico (Murviedro, em Sagunto, sécs. II-III), ou confinar-se a um painel lateral justaposto a composições afectas aos cultos venusiano (*Domus* do Anfiteatro, em Mérida, séc. III) e órfico (Travesía de Pedro María Plano, em Mérida, séc. III), ou ainda combinados, de modo ora periférico ora acantonado, com evocações ao culto eleusino (no anterior e em *Complutum*, sécs. IV-V).

³⁹⁵ CABRERO PIQUERO, 2008.

³⁹⁶ COLUMELA, *Os Trabalhos do Campo*, XI, 2.67 e XII, 18-27. A este autor nascido na província hispânica da Bética juntamos outros não hispânicos mas certamente conhecidos a nível local, como Plínio-o-Velho (*História Natural*, XVII, 74), Varrão (*Os Assuntos do Campo*, I, 54), Catão (*Sobre a Agricultura*, XXXVI) e Vergílio (*Geórgicas*, III, 89-108).

Salvo raras exceções, estas cenas são caracterizadas por uma vegetação luxuriante e frutuosa, que pode brotar da ampla terra ou de exíguos vasos (numa alusão directa à produção vinícola e ao dionisismo ritual³⁹⁷), e que cresce conformada com a disposição compositiva, ora desenvolvendo-se em altura, como se chegasse ao firmamento (fazendo da parreira e do vinho elementos facilitadores do contacto directo, físico e psíquico, entre os homens e os deuses, numa imagem simbólica da graça eterna), ora estendendo-se pelos lados e tomando o fundo, qual manifestação panteísta e paradisíaca da generosidade dos deuses, responsáveis máximos pela abundância. Nesta profusão do elemento vegetal deificado – onde a videira se afigura como o Arbusto Vital³⁹⁸ por excelência, sempre jovem e fecundo³⁹⁹, e as uvas como uma encarnação do próprio deus Baco (sendo disso exemplo a representação da divindade com o corpo em forma de cacho num fresco de Pompeia⁴⁰⁰) –, os elementos animais apequenam-se em escala e em importância, ficando envoltos e submersos na prodigalidade transcendente da Natureza. Assim, tanto as aves que debicam os frutos, quanto os humanos que os colhem têm uma presença miniatral nos conjuntos, tornando evidente a sua dependência vivencial em relação à fertilidade dos solos e à benevolência dos deuses. Esta simbólica redução das proporções e das relevâncias dos figurantes torna-se particularmente notória nos casos dos vindimadores, porquanto os seus corpos são tão diminutos e as suas idades tão tenras que dificilmente conseguem alcançar os cachos, necessitando de trepar os altíssimos pés e percorrer as longas ramificações, ou de subir escadotes para os colherem.

Na origem arcaica destas representações, já a vinha proliferava e recobria os fundos das obras de arte, numa estética marcada pelo *horror uacui*, e logo os vindimadores – então mormente Sátiros – ostentavam um ínfimo tamanho, sendo pouco maiores do que os cachos e muito menores do que Dioniso, como se constata em numerosas cerâmicas áticas, onde o deus é colossal e preside aos trabalhos dos pequenos súbditos enquanto degusta o vinho (Fig. 1). Não obstante a intencional e sintomática desproporção entre soberanos e subalternos, os recolectores apresentavam-se então barbados, com

³⁹⁷ Sobre a simbologia do *krater* como elemento litúrgico não confinado ao dionisismo e alargado a outros cultos afectos a diferentes religiões iniciáticas orientais, *vide* o aturado estudo de Justino Maciel, in MACIEL, 1988, pp. 11 e 107-114.

³⁹⁸ Cfr. com o conceito cristão de Árvore da Vida in Génesis 2: 8-17.

³⁹⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 693-694; BELFIORE, 2010, p. 624-629.

⁴⁰⁰ Este motivo conserva-se num fragmento datável do Séc. I d.C. que integra as colecções do Museo Archeologico Nazionale, em Nápoles (Itália).

compleições vigorosas e em idades inequivocamente adultas, evidenciando o carácter simbólico das suas mínimas dimensões em relação à extensa e farta videira divinizada.



Fig. 1 – Dionísio com Sátiros vindimadores, adultos e barbados. Pormenor de vaso de figuras negras. c. 500 a.C. Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Roma. Itália. Fotografia do Museu.

Mesmo considerando os casos verídicos em que as castas produzem cachos mais volumosos, como o Bumasto, ou “úbere de vaca”, e o Moscato Branco (originários da Magna Grécia e muito comum em toda a Bacia do Mediterrâneo), e em que as parreiras crescem sob sistemas de condução em altura, como o enforcado ou a latada, a escala humana nunca é tão reduzida como nestas representações.⁴⁰¹

No período helenístico e, sobretudo, na época romana imperial, esta tendência enfatizou-se e os vindimadores adultos foram paulatinamente substituídos por jovens e crianças (*putti*), ou ainda por erotes juvenis e infantis, como se vê na esmagadora maioria dos mosaicos em análise, para os quais se encontram paralelos norte-africanos em Sousse, El Djem, Dougga, Djemila⁴⁰², Hadrumetum e Thysdrus⁴⁰³ e italianos na Piazza Armerina⁴⁰⁴ e no Mausoléu de Santa Constança⁴⁰⁵. É provável que esta regressão etária não tenha sido motivada por uma sugestão de tamanhos, mas sim por uma

⁴⁰¹ Sobre as diferentes castas e o sistema de condução em altura, vide VERGÍLIO, *Geórgicas*, III, 89-108.

⁴⁰² LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002, p. 160.

⁴⁰³ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1984, p. 70.

⁴⁰⁴ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002, p. 160.

⁴⁰⁵ MERRONY, 1998, p. 449.

analogia com o simbolismo rejuvenescente e eterno da parra (e de toda a videira) – aliás partilhado com a hera⁴⁰⁶, planta trepadeira que amiúde cresce nas vinhas em regiões nortenhas, entrelaçando-se nas videiras (Fig. 2), sendo muitas vezes representada nos mosaicos ao lado daquela (como no exemplar da *Domus* do Anfiteatro, em Mérida) ou com soluções gráficas, compositivas e utilitárias semelhantes, também nascendo em vasos, percorrendo molduras, ornando o tirso báquico e servindo de atributo às figuras das Estações e dos Ventos, ambos alegorias do tempo cíclico⁴⁰⁷.



Fig. 2 – Associação espontânea entre a videira e a hera no Parque Nacional da Peneda Gerês (Norte de Portugal). Fotografia de Cátia Mourão.

Apesar de igualmente imberbes e identicamente alusivos não apenas à primeira etapa da produção do vinho mas também à primeira idade do Homem – que equivale à Idade de Ouro, despreocupada, ociosa e abundante, durante a qual os homens eram como filhos para os deuses e recebiam destes o afecto e a indulgência com que se tratam as crianças –, os *putti* (crianças ápteras) e os erotes (crianças aladas) marcam de modos diversos as cenas de vindimas. Com efeito, se os primeiros lhes conferem um sentido literalmente vivificante, podendo ainda acrescê-las de um valor cómico pela diminuta escala das figuras, os segundos transformam-nas em imagens de eternidade, eminentemente míticas e alegóricas, na medida em que estes protagonistas não são humanos nem reais, mas sim mitológicos, divinos e imortais, claramente resultantes de um desdobramento helenístico de Eros⁴⁰⁸, filho de Afrodite – frequentemente representado nos cortejos

⁴⁰⁶ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 363 e 364; PEREIRA, *in* Introdução a EURÍPIDES, 1998, p. 12; BELFIORE, 2010, p. 624-629.

⁴⁰⁷ A título de exemplo, veja-se o mosaico cordobês com cortejo de Baco (séc. II d.C.), proveniente de Alcolea e hoje no Museo Arqueológico de Córdoba, onde o Vento associado ao Outono é sobrepujado por uma folha de parreira, diferenciando-se dos demais que são encimados por folhas cordiformes de hera. Sobre este pormenor, *vide* MOURÃO, 2010, Vol. I, p. 286.

⁴⁰⁸ MOURÃO, 2010, Vol. I, p. 84 e 257.

indianos de Baco e entendido como agente inebriante dos sentidos através da paixão, à semelhança da sua mãe –, e aludem ao comportamento imaturo e às acções inconsequentes dos adultos embriagados, fazendo uma associação directa entre os efeitos do amor e do vinho⁴⁰⁹ tão cara aos poetas e artistas coevos (Fig. 3):

*Muitas vezes, braços delicados, os lançou o Amor, de rosto afogueado,
sobre os chifres apertados de Baco, bem bebido;
e quando o vinho se espalhou sobre as asas de Cupido,
[...] logo sacode, à pressa, as penas encharcadas
[...] O vinho põe a jeito o coração e torna-o pronto para a fogueira;
[...] e Vénus, no vinho, tornou-se fogo no fogo.*

OVÍDIO, *Arte de Amar*, I, 229-244.



Fig. 3 – Dois casais amando-se sob uma videira. Pormenor de *kylix* de figuras negras. c. 500 a.C.
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Berlim. Fotografia do Museu.

A integração dos erotes nas vindimas – assim como noutras cenas de contexto báquico, onde assumem diversas funções identicamente ligadas ao ciclo do vinho (guardiães de recipientes vínicos no mosaico navarro da *Villa* de El Ramalete; enólogos no pavimento malacitano de Antequera; carregadores de cestos no tesselado badajocense da *Villa* de Solana de los Barros) – denuncia a concomitância dos deuses Baco, Cupido e Vénus⁴¹⁰, bem patente, aliás, nas celebrações das *Vinalia* e das *Veneralia*⁴¹¹. Com efeito, a alusão à tríade mistérica pode ser aferida no pavimento musivo emeritense da *Domus* do Anfiteatro (Figs. 4 a 6), que apresenta um painel com Vénus – aqui figurada não apenas como deusa do Amor, mas também como «deusa dos jardins»⁴¹² –, acompanhada do seu

⁴⁰⁹ Cfr. FERNÁNDEZ GALIANO, 1984, p. 120-127 e KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, p. 280.

⁴¹⁰ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 77, 83-85, 258 e 259.

⁴¹¹ BELFIORE, 2010, p. 1020 e 1021.

⁴¹² VARRÃO, *Língua Latina*, VI, 16-20.

filho, ambos envoltos num fundo dominado por rica vegetação de acantos, heras e parras (três plantas de simbologia eterna), e animado por diversas aves canoras, justaposto a outro painel com vindima efectuada por vários *putti* em torno de um lagar, onde três homens adultos, de mãos dadas, pisam as uvas como se dançassem ao som do canto das aves. Esta conjugação entre deuses e homens, entre feminino e masculino, entre singular e plural, entre juventude e infância, entre música, dança e trabalho, transmite uma ideia de fertilidade inesgotável (não confinada à terra, mas alargada à humanidade), claramente indissociável das noções de intercessão divina e de esforço humano.





Figs. 4 a 6 – Da esquerda para a direita: panorâmica do mosaico da *Domus* do Anfiteatro (Mérida), com dois painéis figurados justapostos na vertical; pormenores com *putti* vindimadores numa vinha que conjuga folhas de videira e de hera. Fotografias de Guadalupe López Monteagudo.

A ligação entre o culto báquico e o Amor pode ter estado também subjacente, ainda que de modo mais velado, nos mosaicos de Murviedro (Sagunto) e dos Baños de la Reina de Calpe (Alicante). No primeiro (Fig. 7), hoje completamente perdido e do qual apenas nos chegam desenhos que permitem presumir uma iconografia próxima do exemplar norte-africano de *Hadrumetum*, a vindima seria feita por erotes infantis, a avaliar pelas proporções diminutas e pelas anatomias roliças. A cena desenvolvia-se em torno de um emblema com Baco-menino montado num tigre, motivo que confirma a importância da vertente enológica do dionisismo para esta região eminentemente vinícola, onde se erguia «o principal santuário de Dionísio» na Península Ibérica⁴¹³.

Os três registos desenhados que se conhecem do conjunto mostram sensíveis diferenças sobretudo ao nível da forma dos quatro *kantharoi* posicionados nos cantos, das características dos enrolamentos das videiras, do número, da disposição e da acção dos pequenos vindimadores. Relativamente ao primeiro pormenor, os desenhos de Muñoz⁴¹⁴ e de Martel⁴¹⁵ mostram os vasos em forma de *krater* decorado com gomos, de boca larga, estreitando no fuste, de onde se desenvolvem asas laterais em “S” mais largo em cima e mais estreito em baixo, alargando no bojo, e assentando numa pequena base

⁴¹³ KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, p. 278.

⁴¹⁴ In LÓPEZ MONTEAGUDO, 2004, p. 196.

⁴¹⁵ In ROJO MEDINA, s.d.

cónica; já na litografia concebida por la Torre⁴¹⁶ os receptáculos têm forma de *kylix*, decorados com estrias até ao bojo, sendo este liso, com asas laterais em “S” mais estreito em cima e largo em baixo. Embora os movimentos dos enrolamentos sejam dissemelhantes nos três registos, as vides crescem todas para o centro, na direcção dos cantos do emblema, onde se bifurcam e desenvolvem para os lados, encontrando-se e confundindo-se com as suas correspondentes laterais, de modo a criar um efeito visual unificado, de referência estromatúrgica, pleno de movimento e com um ritmo quase musical que pode evocar os alegres cantares das vindimas. Ainda que também diferentes em todos os documentos, em todos eles os erotes parecem encarar as suas tarefas com um *enthousiasmós* que permite fazer a comparação entre a felicidade infantil sentida durante as brincadeiras e a euforia ébria induzida nos rituais iniciáticos e nas festividades orgiásticas.

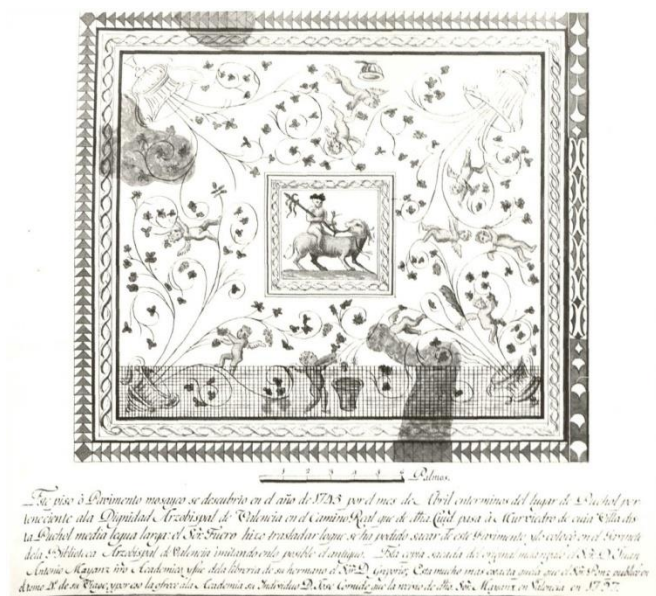
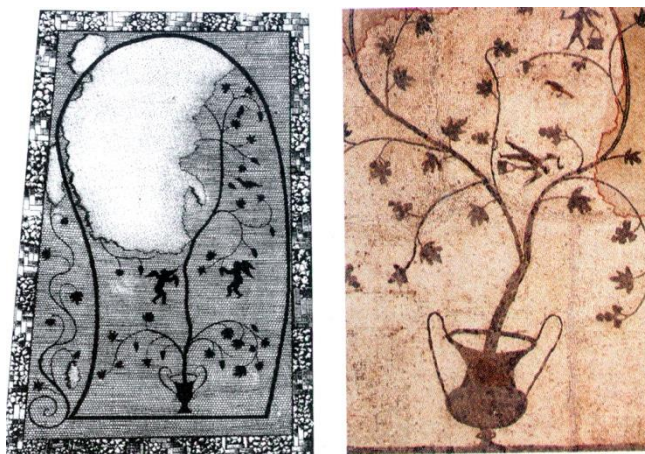


Fig. 7 – Aspecto do desaparecido mosaico de Baco-menino com vindima, segundo desenho de Muñoz, na Real Academia de la Historia. In LÓPEZ MONTEAGUDO, 2004, p. 196.

No mosaico dos Baños de la Reina de Calpe (Figs. 8 e 9), hoje reduzido a metade da sua dimensão original, a vindima é novamente levada a cabo por erotes, desta feita aparentando idades menos tenras mas ainda jovens, a avaliar não só pelas atitudes (que parecem menos pueris e mais compenetradas), mas também pelas compleições morfológicas e pelas proporções anatómicas (ainda que concebidas de forma muito insipiente, frustre e esquemática). Embora actualmente restem apenas dois dos erotes

⁴¹⁶ In TORRE, 1835.

originais, é interessante notar que os seus corpos são integralmente preenchidos por tesselas pretas, não apresentando qualquer registo volumétrico e contando apenas com uma anotação cromática nos olhos, de íris esverdeada. Já a única ave conservada goza de uma coloração mais variada e ampla, com penas amarelas e vermelhas. Estas cores alegres e vibrantes como o canto das canoras seriam talvez partilhadas por outras aves entretanto perdidas, que outrora davam à vindima um ambiente paradisíaco, imediatamente agradável à visão, presumivelmente deleitoso para a audição e, eventualmente, prazenteiro para os demais sentidos.



Figs. 8 e 9 – À esquerda: Aspecto do mosaico com vindima, segundo desenho de Cavanilles. À direita: Fragmento conservado do mesmo mosaico. In PASÍES OVIEDO, 2007, p. 23.

É possível que o mosaico segoviano de Duratón tivesse apresentado características compositivas e cromáticas próximas do exemplar anteriormente referido, mas o seu desaparecimento, a ausência de documentos desenhados e o carácter lacónico das descrições feitas na altura do seu achado impossibilitam quaisquer certezas nestas matérias.⁴¹⁷

No conjunto de mosaicos da *Domus* de Baco (sécs. IV-V), encontrado em *Complutum* (Madrid), é possível inferir um entrosamento do dionisismo e do venusianismo com o eleusismo. Embora a composição principal evidencie o ambiente de excessos e desordem e a gramática decorativa objectivamente afecta ao deus que dá nome à habitação, apresentando-o em estado etílico no painel central entre uma Ménade, um Sátiro e Sileno, justapondo-lhe outros dois painéis com panteras afrontadas bebendo de *kraters* e ainda mais um com dois Sátiros transportando cestos para o lagar, onde três

⁴¹⁷ Vide MOURÃO, 2010, Vol. II, p. 198.

congêneres pisam as uvas⁴¹⁸ (ficando, porém, excluídos da cena os trabalhos de apanha da uva), a relação temática e simbólica com outros tapetes da mesma casa⁴¹⁹ que integram figuras de erotes (que poderão ter carregado um *krater* entretanto desaparecido) e das quatro Estações do Ano parece substanciar uma leitura sincrética dos três cultos. De facto, a presença alegórica das *Tempora Anni* nesta *domus* evoca a noção de tempo cíclico e representa as actividades agrícolas sazonais, entre as quais se insere a vindima, todas elas originariamente tuteladas por Deméter/Ceres e relacionadas com os Mistérios de Elêusis, mas rapidamente associadas a Dionísio/Baco⁴²⁰.

É também com este sentido de renovação e prosperidade anual dos solos que a Estação do Outono toma a forma de um vindimador quase real – não fora o seu claro valor alegórico – no mosaico de *Seleucus et Anthus* (séc. III), em Mérida (Fig. 10), e no mosaico das Estações (séc. IV), em Córdoba (Fig. 11). Em ambos os casos, as personificações sazonais colhem os grandes cachos das videiras que crescem da própria terra, sendo que no primeiro mosaico o corte é feito com as mãos e no segundo com uma foice (aqui lembrando a figura homóloga do tesselado italiano tardio da Catedral de Otranto, subordinado ao tema do Zodíaco).



Figs. 10 e 11 – Vindimadores do Outono nos mosaicos de *Seleucus et Anthus* (séc. III, Museu Nacional de Mérida, fotografia de Guadalupe López Monteagudo) e das Estações (finais do séc. IV d.C., Museo Arqueológico de Córdoba, in AA.VV., 2010, p. 173).

⁴¹⁸ Cfr. KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, pp. 275-277. A autora identifica os carregadores e os pisadores como camponeses humanos. Todavia, como envergam peles de felino (*pardalides*) e transportam cajados (*peda*), identificamo-los como Sátiros.

⁴¹⁹ Um outro mosaico desta habitação apresenta seis copeiros, em alusão directa à degustação do vinho.

⁴²⁰ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 77 e 83-85. Cfr. KUZNETSOVA-RESENDE, 2006, p. 279. A autora não desenvolve neste texto quaisquer considerações sobre esta evolução.

Bem arreigada no sincretismo religioso dos romanos, a confluência do dionisismo e do eleusismo não se confinou à arte musiva e estendeu-se também à escultura, como se prova no *Sarcófago das Quatro Estações* (séc. III) encontrado em Reguengos de Monsaraz (hoje no Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto), onde uma cena de pisa de uva em lagar se associa às figuras das *Tempora Anni*, à deusa Ceres (e também ao deus Oceano, seu contraponto masculino alusivo à abundância das águas) e ainda à junta de bois que lavra o campo⁴²¹. Sendo que «a terra é, simultaneamente, conservadora de riquezas, fonte de sobrevivência e fonte de trocas»⁴²² e que o homem romano dependia superlativamente de todo o manancial oferecido por este elemento, não será, pois, de estranhar a simbiose dos vários cultos e a múltipla invocação de intercessões divinas que se revelavam, de facto, complementares. Essa complementaridade é, aliás, atestada por diversos autores antigos, como Vergílio (70 a.C.-19 a.C.), Pausânias (c. 115 – 180 d.C.), Claudiano (370 – 410 d.C.) e Nono de Panópolis (final do séc. IV – início do séc V d.C.), sendo que o primeiro contempla a partilha de funções entre Baco e Ceres⁴²³, o segundo relaciona directamente os dois⁴²⁴, o terceiro integra Baco no ciclo mistérico de Elêusis⁴²⁵ e o quarto confirma o templo de Ceres como palco das celebrações báquicas e a própria deusa como participante activa dos *thiasoi*⁴²⁶:

Para saberes se a terra é mais densa ou mais leve e, por conseguinte, mais favorável à plantação da vinha ou dos cereais – sendo a mais densa afecta a Ceres e mais leve a Lieu [isto é, Baco] – deverás escolher primeiro um lugar a olho e depois darás ordem para que se abra um poço profundo [...]

VERGÍLIO, *Geórgicas*, II, 227-231.

Aqui [no Ida] se encontra a augusta morada da deusa [Ceres] e, no seu venerando templo, a pedra sagrada [...]. Dentro gemem os terríveis cortejos báquicos, os delirantes santuários, em confusa sinfonia. O Ida festeja Baco com gritos ululantes. [...]

⁴²¹ MACIEL, 1995, p. 110.

⁴²² VEYNE, 1990, p. 154.

⁴²³ VERGÍLIO, *Geórgicas*, II, 226-237.

⁴²⁴ PAUSANIAS, *Descrição da Grécia*, VII, 20.1.

⁴²⁵ NONO DE PANÓPOLIS, *Dionisíacas*, VI.

⁴²⁶ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 201-213.

[Ceres] fruía demasiado tranquila dos roucos tiasos e, jubilosa com o tinir das armas, atrelava os frígios leões [...]

CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 201-213 e III, 423-424.

Não se limitando aos anteriores três cultos relacionados com a fertilidade, o conjunto musivo da Travesía de Pedro María Plano (Mérida) associa também o orfismo à vindima. Com efeito, o conjunto centraliza a imagem de Orfeu e justapõe-lhe uma cena de apanha da uva protagonizada por erotes infantis (Fig. 12), uma outra com trecho de cortejo báquico formado por Pã e Sileno montado num asno, outra com caçadas, outra ainda com geranomaquias e ainda as imagens das Quatro Estações. A presença axial do príncipe trácio, conhecido pelos dotes musicais capazes de pacificar as forças hostis da Natureza e de amansar a agressividade dos animais⁴²⁷ (algo que Baco⁴²⁸ e Ceres⁴²⁹ conseguiam com o exercício da autoridade, mas não com desempenho artístico), revela-se como condição de possibilidade da paz, da concórdia e da harmonia, tão necessárias à estabilidade dos movimentos cíclicos que garantem a prosperidade. De acordo com a nossa leitura, a relação mutualista e verdadeiramente ecuménica que este mosaico parece fazer⁴³⁰, associando o dionisismo, o venusianismo, o eleusismo e o orfismo, revela-se propiciadora, por excelência, de um conceito de *Paradeisos* ideal, onde Orfeu sobressai como agente ordenador do caos dionisíaco, moderador da paixão venusiana e calibrador da dinâmica eleusina, em suma, como moderador dos excessos e zelador da *tranquilitas* e da *stabilitas*.



Fig. 12 – Pormenor de erote vindimador no mosaico Travesía de Pedro María Plano, em Mérida (Museo Arqueológico). Séc. III d.C. In ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990.

⁴²⁷ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 107-113.

⁴²⁸ KUZNETSOVA-RESENDE, 2007, p. 85 Num mosaico tunisino oriundo de El Djem (séc. IV), hoje no Museu do Bardo, Baco apresenta-se de cabeça envolta por um halo e surge como senhor das bestas.

⁴²⁹ CLAUDIANO, *O Rapto de Proserpina*, I, 211-212 e III, 423-424.

⁴³⁰ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 84, 178 e 179.

Embora a maioria dos mosaicos hispânicos apresente as vindimas como trabalhos infantis, ou quando muito jovens, e a vinha como lugar de encontro ecumênico, que confirma a natureza eclética do dionisismo tardio⁴³¹, existem casos que integram vindimadores de idade bastante avançada e que são exclusivamente afectos ao ciclo báquico. Com efeito, o painel astigitano da Calle Espiritu Santo (Fig. 13) exhibe um vindimeiro de idade madura – o único que conhecemos em território peninsular –, conta apenas com personagens ligadas a Baco e está inteiramente dedicado ao tema da vitivinicultura, constituindo o exemplar ibérico mais expressivo sobre a ligação indissociável entre a vindima, a produção do vinho e o seu consumo. As várias etapas do processo são representadas num espaço único e num tempo simultâneo, sendo que o primeiro momento corresponde à apanha da uva, cuja cepa cresce directamente do solo, por um ancião, que poderá ser Sileno ou Ikario⁴³², o segundo ao transporte dos cachos, efectuado por uma jovem Ménade (que constitui o único elemento feminino desta obra) e por Pã, o terceiro à pisa em lagar, realizada por três Sátiros – tal como no mosaico de *Complutum* e no octógono do conjunto báquico oriundo de Itália, integrado na colecção Salinas, por oposição ao exemplar emeritense da *Domus* do Anfiteatro, onde os protagonistas são humanos e não Sátiros, mantendo-se, porém, o número de pisadores (que funcionam, a nosso ver, como uma versão masculina e totalmente frontal das Três Graças) –, e o quarto momento corresponde à degustação do mosto (ou já do vinho) por dois homens, um adulto e um ancião. A supervisão de todo o processo está a cargo do próprio deus Baco, ainda menino (*Dionysos Païs*), montado numa pantera, de acordo com o modelo geralmente designado por *Tigerreiter*, para o qual se encontram numerosos paralelos em todo o Império. Este animal, que caminha entre um ritão (à sua esquerda) e um *krater* (à sua frente), ambos derrubados, parece virar costas ao primeiro e inclina a cabeça na direcção do segundo, como se tivesse acabado de beber dele e aludisse à metamorfose das Ménades em panteras⁴³³, na sequência do consumo

⁴³¹ MOURÃO, 2010, Vol. I, pp. 77 e 83-85.

⁴³² Guadalupe López Monteagudo identifica o ancião como Icaros (LÓPEZ MONTEAGUDO, 2001, p. 137 e LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 284), que foi «el primer mortal al que Dionisos enseña el cultivo de la vid, representado como pastor sentado en una roca» (LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 284).

⁴³³ Outra metamorfose ligada ao ciclo báquico é a dos piratas do Tirreno em golfinhos (HIGINO, *Fábulas*, 134; PSEUDO-HIGINO, *Astronónica*, XII, 17; OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 572). Estando Dionísio a fazer a travessia deste Mar a caminho da ilha de Naxos, transformou aqueles traidores em delfins para se libertar deles, como se ilustra no mosaico norte africano de Utica, no Museu do Bardo. Na antiga Hispânia podem ser encontradas algumas representações que aludem de forma velada a este episódio, sendo disso exemplo o painel emeritense dito *do Baritto*, o mosaico cordobense da *Villa* de

excessivo de vinho – analogia que se depreende noutros mosaicos hispânicos onde felídeos bebem de *kraters*, como no desaparecido pavimento de Santa Vitória do Ameixial e nos conjuntos de Alcalá de Henares, Puente de la Olmilla, Calle Masona e *Complutum*.

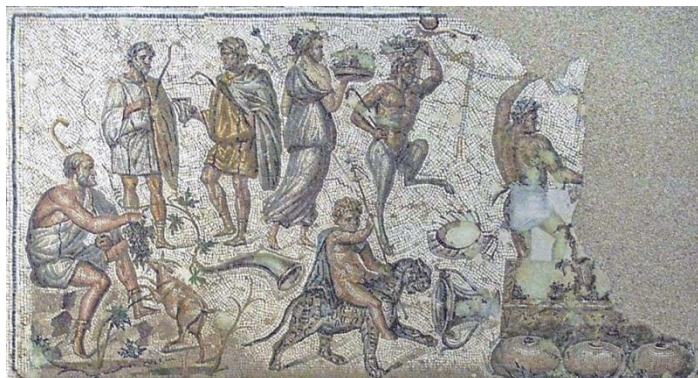


Fig. 13 – Mosaico com o ciclo do vinho. Écija. Fotografia de Guadalupe López Monteagudo.

Não obstante o formato rectangular do painel, a composição é marcada por um discurso tendencialmente circular – ou mais exactamente formando um 8 na horizontal⁴³⁴ –, desenvolvendo-se da esquerda para a direita e regressando ao ponto de partida, como se as quatro etapas do ciclo do vinho evocassem, *grosso modo*, as Quatro Estações e a sua disposição aludisse ao conceito de tempo cíclico que estas representam. As idades das personagens (infantil, jovem, adulta e sénior) parecem reforçar o sentido progressivo das actividades, que são encetadas pela mais velha e vistoriadas pela mais nova, num simbólico paradoxo de funções, competências e maturidades. O vindimador encontra-se sentado e, presumivelmente, já no final desta primeira fase dos trabalhos, dando o último cacho a comer a um bode, acto que expressa a dupla valência do fruto para matar a sede e a fome, alimentando assim os homens e os animais – que aliás não se circunscrevem ao gado e que se alargam às aves, como as pombas que amiúde surgem a debicar uvas noutros mosaicos como o de Astorga. Tal pormenor funciona também como prova da abrangência do culto báquico não apenas à agricultura, mas também à pecuária.

Santa Rosa, os cantos do tesselado da *Villa* do Rabaçal e o supra citado mosaico de Santa Vitória do Ameixial.

⁴³⁴ O algarismo 8 «exprime os sentidos de regeneração e eternidade (além de que quando desenhado no sentido horizontal, corresponde ao sinal matemático do infinito)» (MOURÃO, 2008, p. 127), sentidos que se correspondem perfeitamente com a temática ilustrada neste mosaico.

Conclusão

A latitude simbólica da vindima e a sua relevância socioeconómica e cultural propiciaram o desenvolvimento de um sincretismo religioso entre vários cultos místéricos ligados à fertilidade, como o dionisismo, o venusianismo e o eleusismo, e, ocasionalmente, de um outro culto evocador da concórdia, da paz e da harmonia – o orfismo, que apaziguava a carga mais efusiva dos anteriores. Esta poderosa confluência de invocações e intercessões fazia da vinha uma espécie de *Paradeisos* ecuménico, onde a videira se assumia como arborescência divina e vital (prenunciando a ideia cristã da «Árvore da Vida»⁴³⁵) e o vinho como bebida sagrada (mais tarde ligada ao Sangue de Cristo), duplamente destinada aos deuses (sob a forma de libações, como a que se ilustra no mosaico báquico da Coriscada, em Mêda) e aos homens (como potencial libertador de tensões, como efectivo psicotrópico ritual, ou como simbólico elixir da imortalidade).

De facto, as cenas de vindimas transmitem uma imagem panteísta da Natureza, onde todos os seres vivem em tranquila união, desfrutando de uma flora pródiga que os acolhe, alimenta e multiplica. Na dinâmica envolvência das videiras, que atingem uma altura e uma extensão irreais mas sintomáticas sobre a grandeza divina, exprime-se o paradigma de uma fecundidade do solo alusiva à mítica Idade de Ouro, define-se o arquétipo da integração do Homem no meio ambiente natural vegetal e animal⁴³⁶, confirma-se o trabalho como actividade lúdica, desempenhada com vigor e alegria, num ambiente de festa, e apela-se às memórias sensoriais de uma realidade mediterrânica e ancestral que deleita a visão com as cores das aves e das uvas tingidas pelo sol, a audição com os trinados dos pássaros e os cantares dos vindimadores, o olfacto e o paladar com o aroma e o sabor da fruta madura, e ainda o tacto com as texturas rugosas das folhas e lisas dos cachos, com o calor do fim do Verão e a frescura da brisa do Outono.

Milagros Guardia Pons notou que «los temas de vendimia y pisa de uvas parecen tener un mayor éxito en los ambientes ciudadanos que en el campo y lo mismo ocurre con las asociaciones de temas dionisiacos con las cuatro estaciones. En cuanto a las

⁴³⁵ CHEVALIER E GHEERBRANT, 1994, p. 693.

⁴³⁶ A este propósito *vide* DELUMEAU, 1994, p. 12.

habitaciones que ocupan, y teniendo en cuenta las enormes lagunas que siempre se dan en este aspecto, parecen ser habitualmente el *triclinium* o habitaciones nobles siempre de incierta destinación»⁴³⁷. Efectivamente documentadas em maior número no contexto urbano do Alto-Império e parecendo mais escassas no meio rural do Baixo-Império, é ainda possível que estas temáticas tenham sido igualmente bem acolhidas em arquiteturas funerárias hispânicas entretanto arruinadas (à semelhança do que sucedeu noutros territórios extra-hispânicos, sendo exemplo disso o Mausoléu de Santa Constança, conservado em Roma). Esta hipótese parece ganhar consistência se tivermos em conta o fragmento de mosaico com *krater* encontrado na *ecclesia* do Montinho das Laranjeiras, precisamente na zona onde se fizeram enterramentos.⁴³⁸ A ligação entre o dionisismo, o vinho e a morte – logo patente na própria hagiografia de Baco, o deus renascido⁴³⁹ –, está, efectivamente, atestada na arte funerária, onde funcionava como voto de perpetuação da alegria e da despreocupação do estado ébrio no mundo além-túmulo, prefigurando uma alegoria à vitória da vida sobre a morte.⁴⁴⁰ Este sentido foi conservado já em contexto cristão, não apenas em ambientes funerários mas também litúrgicos e laicos, como mostra a lucerna de Tróia de Setúbal (Portugal), onde duas figuras interpretadas como exploradores de Canaã⁴⁴¹ carregam um pesado cacho de uvas, provando que «el cristianismo asimiló la vid báquica al tema de la “viña del Señor” y por ello el tema triunfa también en la iconografía cristiana y en los monumentos tardorromanos»⁴⁴². Em cronologias já muito mais tardias, este luxuriante imaginário vitivinícola proliferou nas igrejas católicas cristãs, com a videira prene de uvas, debicadas por pombas e colhidas por crianças ou por anjinhos (que representam os trabalhadores da *Vinha do Senhor*⁴⁴³), a envolver colunas salomónicas em altares de talha dourada barroca.

Agradecimentos

Prof. Doutor Justino Maciel (FCSH-UNL);

Prof. Doutora María Luz Neira Jiménez (Universidad Carlos III de Madrid);

⁴³⁷ GUARDIA PONS, 1989, p. 68.

⁴³⁸ MACIEL, 1996, pp. 96 e 97.

⁴³⁹ GRIMAL, 2004, pp. 121 e 122.

⁴⁴⁰ CHEVALIER E GHEERBRANT, 1994, p. 694; MACIEL, 1996, pp. 107-109 e MOURÃO, 2010, Vol. I, p. 85.

⁴⁴¹ MACIEL, 1996, p. 113.

⁴⁴² BALIL ILLANA, 1978, p. 395.

⁴⁴³ Mateus 20: 1-16.

Doutora Guadalupe López Monteagudo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas);

Prof. Doutor Raul Miguel Rosado Fernandes (Professor Jubilado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa);

Prof. Doutor Nuno Simões Rodrigues (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa);

Dr. Tiago Pinto (Centro de História da FL-UL).

Bibliografia

AA.VV, 2010 – Pilar LÉON (Coord.). *Arte Romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa.

ALVAREZ MARTÍNEZ, 1990 – José María ALVAREZ MARTÍNEZ. *Mosaicos Romanos de Mérida – Nuevos Hallazgos*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano e Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Col. Monografías Emeritenses, N.º 4.

BALIL ILLANA, 1978 – Alberto BALIL ILLANA. «El mosaico de Dionysos hallado en Sagunto», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 44, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 389-396.

BELFIORE, 2010 – Jean-Claude BELFIORE. *Dictionnaire des Croyances et Symboles de l'Antiquité*. Paris: Larousse, Col. Larousse in Extenso.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1984 – José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ. «Mosaicos báquicos de la Península Ibérica». in *Archivo Español de Arqueología*, 57, s.l., pp. 69-95.

BRAGA, 1995 – Jorge Sousa BRAGA (org.). *O vinho e as rosas. Antologia de poemas sobre a embriaguez*. Lisboa: Assírio & Alvim.

CABRERO PIQUERO, 2008 – Javier CABRERO PIQUERO. «La viticultura en los mosaicos romanos de Hispania», poster apresentado no XVIII Convegno Internazionale di Studi *L'Africa Romana* – «I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle

province africane», Olbia, 11-14 de Dezembro de 2008. Sassari: Departamento de História da Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Estudos de Sassari.

CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994 = Jean Chevalier e Alain Gheerbrant – *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Lisboa: Teorema (tradução do francês por Cristina Rodriguez e Artur Guerra, a partir do francês *Dictionnaire des Symboles – Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*).

CLAUDIANO, 1991 – Claudius CLAUDIANVS. *O Rapto de Prosérpina*. Lisboa: Editorial Inquérito (tradução portuguesa, introdução e notas por Luís Cerqueira, a partir do latim *De Raptu Proserpinæ*).

DELUMEAU, 1994 – Jean DELUMEAU. *Uma história do paraíso. O jardim das delícias*. Lisboa: Terramar, Col. Orbis (tradução portuguesa por Teresa Perez, a partir do francês *Une histoire du paradis : I - Le jardin des délices*).

EURÍPIDES, 1998 – EURÍPIDES. *As Bacantes*. Lisboa: Edições 70, Col. Clássicos Gregos e Latinos, 9, (tradução portuguesa, introdução e notas por Maria Helena da Rocha Pereira, a partir do grego *Βάκχαι*).

FERNÁNDEZ GALIANO, 1984 – Dimas FERNÁNDEZ GALIANO. *Excavaciones arqueológicas en España. Complutum, II*, Madrid.

GUARDIA PONS, 1989 – Milagros GUARDIA PONS. «El ciclo dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del bajo imperio», in *D'art*, 15, s.l., pp. 53-76.

KUZNETSOVA-RESENDE, 2006 – Tatiana KUZNETSOVA-RESENDE. «Religião e viticultura na Hispânia romana», in *Cadmo*, Revista de História Antiga, 16. Lisboa: Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 275-284.

KUZNETSOVA-RESENDE, 2007 – Tatiana KUZNETSOVA-RESENDE. «A Aventura da Alma (ou a inserção de um mosaico romano no seu contexto histórico)», in *Artis*, 6. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Universidade de Lisboa, p. 73-92.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2001 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Los mosaicos romanos de Écija (Sevilla). Particularidades iconográficas y estilísticas», in *Actes du Colloque International pour l'Étude de Mosaique Antique et Médiévale – La Mosaique Gréco-Romaine VIII. Lausanne – 6-11 Octobre 1997*, ed. Daniel Paunier e Christophe Schmidt. Lausanne, pp. 130-146.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Platería sasánida y mosaicos romanos», in José María BLÁZQUEZ MARTÍNEZ (ed.) – *Persia y España en el diálogo de las civilizaciones. Historia, religión, cultura*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 155-172.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2004 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «La musivária romana en época de Trajano». in *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 15. s.l., pp. 181-205.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Lo provincial y lo original en los mosaicos romanos», in *El concepto de lo provincial en el mundo antiguo*, homenaje a la Profesora Pilar León Alonso, ed. D. Vaquerizo e J. F. Murillo, coord. D. Vaquerizo. Córdoba, pp. 271-292.

MACIEL, 1988 – Justino MACIEL. «Da arte romana à arte paleocristã: o sarcófago romano de Évora», in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, pp. 97-119.

MACIEL, 1995 – Manuel Justino Pinheiro MACIEL. «A Época Clássica e a Antiguidade Tardia (séculos II a.C.- II d.C.)» e «A arte da Antiguidade Tardia (séculos III-VIII, ano de 711)», in *História da Arte Portuguesa*, direcção de Paulo Pereira, Vol. I, *Da Pré-História ao «Modo Gótico»*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 78-145 e 103-146.

MACIEL, 1996 – Manuel Justino Pinheiro MACIEL. *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Colibri.

MARQUES, 2010 – José Manuel Gonçalves MARQUES. *Dionísio, entre cena e mito*, Dissertação de Mestrado em História e Cultura das Religiões. Lisboa: Departamento de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, policopiado.

MERRONY, 1998 – Mark W. MERRONY. «The reconciliation of paganism and Christianity In the early byzantine mosaic pavements of Arabia and Palestine». in *LA*, 48, s.l., pp. 441-482.

MOURÃO, 2008 – Cátia MOURÃO. «Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal - Decorativismo e Simbolismo». in *Revista de História da Arte*, 6 (Actas do I Ciclo de Palestras Internacional sobre “Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda”). Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, dir. M. Justino MACIEL e Raquel Henriques da SILVA, pp. 115-131.

MOURÃO, 2010 – Cátia MOURÃO Rodrigues. *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*, Vols. I e II, Dissertação de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Departamento de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

OLCINA DOMENECH, 1991 – M. OLCINA DOMENECH. «El descubrimiento del mosaico de Baco en Sagunto», in *Actas do I Congreso Internacional de Historiografía de la Arqueología y la Historia Antigua de España (siglos XVIII-XX)*. Madrid, pp. 45-55.

OVÍDIO, 2008 = Publius OVIDIVS Naso – *Arte de Amar*. Lisboa: Edições Cotovia, Col. Biblioteca de Editores Independentes, 35, (tradução portuguesa, introdução e notas de Carlos Ascenso André, a partir do latim *Ars Amatoria*).

PASÍES OVIEDO, 2004 = Trinidad PASÍES OVIEDO – «Nuevas aportaciones al conocimiento de los mosaicos en el Camp de Morvedre». in *ARSE – Boletín Anual de Centro Arqueológico Saguntino*, 38. Sagunto, pp. 163-199.

ROJO MEDINA, s.d. = Raquel ROJO MEDINA – *Pieza del Mes – Mosaico – Sagunto*. Folheto. Madrid: Arquivo Histórico Nacional.

TORRE, 1835 = Federico de la TORRE – «Prueba litográfica de un mosaico romano de tema dionisíaco para la obra Inscripciones del Reino de Valencia, del Conde de Lumiares». Valencia. in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, in *Portal Antigua*. –

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=314509&portal=111> (consulta em 23/03/2007).

VERGÍLIO, 2004 = Publius VERGILIVS Maro – *Bucólicas. Geórgicas*. Madrid: Alianza Editorial, Col. El libro de bolsillo: Clásicos de Grecia y Roma, 6ª ed. (tradução espanhola, introdução e notas por Bartolomé Segura Ramos, a partir do latim *Ecloga, Georgica*).

VEYNE, 1990 = Paul VEYNE (dir.) – *História da Vida Privada*. 1: «Do Império Romano ao ano mil». Porto: Edições Afrontamento, 2ª ed. (tradução portuguesa por Maria José Magalhães, a partir do francês *Histoire de la vie privée*, tome 1, «De L'Empire romain à l'an mil»).

El *paradeisos* acuático en los mosaicos de Hispania

Luz NEIRA*

Resumen

Algunas de las escenas figuradas en los mosaicos romanos recrean un auténtico *paradeisos*. Pero más allá de las imágenes tradicionales, otras representaciones parecen aludir también a nuestro juicio a un *paradeisos* acuático. Nos referimos en este estudio a ciertas composiciones musivas de Hispania que evocan la diversidad de plantas y animales en escenarios de trasunto mitológico, con el protagonismo entre otros de *Oceanos*, Afrodita/Venus, Poseidon/Neptuno, Medusa y los mismos miembros del *thiasos* marino como nereidas y tritones. Probablemente, por la estrecha vinculación de Roma a las aguas, por su razón de ser en torno al Mediterráneo.

Palabras clave

Oceanos; Venus; Neptuno; Medusa; *thiasos* marino.

Es bien sabido que desde su origen en el mundo próximo-oriental, en la Persia de los Aqueménidas durante los siglos VI-IV a.C., la concepción de paraíso, del persa پادیس پردیس *paerdís*, término del que procede el griego παράδεισος, *paradeisos*, y, a su vez, el latino *paradisus*, aludía a un inmenso y bello jardín, en cuyo recinto cercado, además de muy distintas especies de árboles, plantas y flores, era posible apreciar también diferentes animales, enjaulados unos, en libertad otros.

En cierto modo, es la concepción mesopotámica que con mayor énfasis en el mundo animal se advertía ya en aquellos recintos a modo de reserva de animales salvajes y exóticos, donde, entre otras posesiones, practicaban la caza los reyes del Imperio Neosirio, durante los siglos IX-VII a.C., en un alarde de dominio y poder que más allá de la actividad cinegética cobraba una gran simbología, en tanto el rey se manifestaba así como garante de la civilización contra la barbarie, del bien contra el mal, del orden sobre el caos y, en definitiva, del triunfo sobre el mundo salvaje.

* Historiadora (PhD). Profesora Universitaria Titular de la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M). España. E-mail: lneira@hum.uc3m.es

Y asimismo, con diferentes matices, una concepción similar, con mayor incidencia en el mundo vegetal, a la de aquel auténtico vergel bíblico, donde según el *Génesis* el Creador habría situado a Adán, aunque posteriormente otros pasajes del Nuevo Testamento identificarán el paraíso como el destino maravilloso de la morada eterna, habiendo alcanzado su representación, como es obvio, un gran auge en el transcurso de la historia del Arte Universal.

Centrándonos, no obstante, en la significación del *paradeisos/paradisus* en la Antigüedad greco-latina y en su representación en la musivaria romana, un análisis en sentido estricto de las imágenes de *paradisus* conduce en primer lugar a la consideración de aquellas escenas donde aparece reflejado con gran diversidad y según diferentes matices el mundo vegetal y animal propio de la tierra habitada, en algunas ocasiones en torno a la figura de Orfeo, y aquellas otras escenas relacionadas con las actividades fruto del mundo vegetal o alusivas a la actividad cinegética y pesquera en toda su gran variedad.

En esta línea, cobra un gran auge en época romana la representación del mundo acuático en todo su esplendor, en tanto las plantas y las especies animales propias de las aguas conforman un paisaje digno de ser ligado al término y la concepción de *paradisus*.

Pero además de la prolija reproducción de especies acuáticas, creemos que es preciso considerar también algunas otras figuras de origen mitológico ligadas a las aguas, ya que el auge de estas representaciones, la propia disposición que muestran en los mosaicos romanos y su simbología son, a nuestro juicio, claros indicios de una estrecha conexión con el *paradeisos/paradisus*, en este caso acuático. No es de extrañar, si se tiene en cuenta el especial protagonismo de las aguas en la órbita romana, pues, si como fuente de vida su importancia era vital en todos los estados del Mundo Antiguo, la significación del mundo acuático alcanzó en Roma su máximo, al tratarse de un imperio cuyo eje central era el Mediterráneo.

En este sentido, entre las imágenes más representativas de la mitología relacionada con las aguas y su origen en los mosaicos romanos de Hispania destaca la figura de *Oceanos*, a quien se menciona ya en dos pasajes de la *Ilíada*⁴⁴⁴ como «la corriente del

⁴⁴⁴ VIRGÍLIO, *Ilíada*, XIV, 246; XX, 4-9.

río Oceanos, que es la progenie de todas las cosas, para precisar después⁴⁴⁵, también en la *Odisea*, su auténtica naturaleza, «como profundo curso, del que todos los ríos y todo el mar, todas las fuentes y los hondos pozos manan»⁴⁴⁶. Su protagonismo en el origen de los ríos, mares, manantiales y fuentes se refleja de nuevo bajo la secuencia genealógica en la cosmogonía descrita por Hesíodo en su *Teogonía* como uno de los hijos de Gea y Urano, primogénito de los Titanes y hermano de *Tethys*, la más joven de las Titánides, con la que después formaría pareja. De aquella unión nacieron tres mil Oceanídes – «que guardan por todas partes la tierra y las profundidades de las lagunas»⁴⁴⁷ – y todos los Ríos, consignándose sólo algunos de sus nombres, ya que el mismo poeta beocio precisaba como de *¡arduo intento decir un mortal el nombre de todos ellos!*

Con posterioridad, Herodoto menciona a *Oceanos* como mar⁴⁴⁸, de ahí su doble naturaleza fluvial y marina que se reflejará en la iconografía del dios, si bien la concepción de la imagen de *Oceanos*, bajo la fisonomía de un varón maduro, ya con todos los atributos propios de su carácter marino, como son el caparazón, las antenas, las pinzas y las patas de crustáceo, el cabello encrespado que evoca la verde vegetación acuática, las cejas muy espesas, los grandes ojos abiertos de intensa mirada y la boca carnosa provista de mostachos y de barba bífida que a veces finaliza bajo la forma de dos pequeños peces o delfines, no será frecuente en diferentes soportes artísticos hasta la época helenística y romana, en la que alcanza su mayor auge.

A este respecto, *Oceanos* aparece de cuerpo entero como dios-río en los mosaicos de Mérida⁴⁴⁹, La Milla del Río (León)⁴⁵⁰ y en el más recientemente hallado en Alter do Chão⁴⁵¹, como en algunos ejemplares del Norte de África y especialmente del Oriente, aunque las representaciones más frecuentes reproducen la forma de busto y de máscara como en el relieve escultórico de los sarcófagos⁴⁵².

Sin duda, por su carácter originario de fuente de vida, al dar lugar al surgimiento de aguas, ríos, manantiales, etc. y, en consecuencia, como génesis de riqueza y prosperidad, su simbolismo benéfico debió ser fundamental en su elección para decorar

⁴⁴⁵ VIRGÍLIO, *Iliada* XXI, 195-197.

⁴⁴⁶ HOMERO, *Odisea*, XI, 157.

⁴⁴⁷ HESÍODO, *Teogonía*, 132-133; 337-370.

⁴⁴⁸ HERODOTO, II, 21, 23; IV, 8, 36.

⁴⁴⁹ BLANCO, 1978, p. 17.

⁴⁵⁰ NEIRA, 1991.

⁴⁵¹ MOURÃO, 2010, II, p. 64-66.

⁴⁵² LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006, p. 485-491.

los pavimentos, bien como figura principal en el centro de una composición, en virtud de cuyo papel puede aparecer, según los mosaicos, rodeado de un *thiasos* marino de nereidas sobre monstruos marinos, tritones de diversas variedades, caballos marinos y otros híbridos, personajes mitológicos, en suma, de idéntico simbolismo, en El Chorreadero, *Corduba*, Antequera – bajo la forma de busto emergiendo del mar en el emblema como un auténtico hápax en la musivaria hispana –, *Astigi*, Casariche y Dueñas (Fig. 1), e incluso acompañado de las Estaciones (en los dos cordobeses, en otro de *Astigi* y en el de Casariche) y los cuatro Vientos (*Ossonoba*), así como de distintas especies de peces en el otro ejemplar de *Corduba*, *Astigi*, Quintanilla de la Cueva, Carranque y *Ossonoba*; aunque también aparece la máscara como motivo secundario, inserta en compartimentos geométricos dispuestos sobre los ángulos u otros espacios en función de una escena principal de otro género, en Cártama (Málaga), en el mosaico de Leda y el cisne de Quintanilla de la Cueva, en un mosaico con el rapto de Europa de *Italica*, recientemente publicado⁴⁵³, y, en cierto modo, en un tercer pavimento astigitano, en cuyas esquinas aparecen los Vientos, con una iconografía de máscaras de *Oceanos* – parece reconocerse las pinzas de cangrejo y los extremos de la barba en forma de pez - tocadas con cascos alados⁴⁵⁴.



Fig. 1 – Mosaico de Dueñas. Burgos. Permanece *in situ* (*tepidarium*). Foto: Luz Neira.

En un porcentaje muy significativo, la representación de *Oceanos* figura asociada a pavimentos de ambientes termales (Antequera, Dueñas, Quintanilla de la Cueva), aunque, como ya se advierte en otras figuras mitológicas vinculadas al escenario acuático, también se documenta en otras estancias de *domus* y residencias de *Villae*

⁴⁵³ MAÑAS ROMERO, 2011, núm. 78, fig. 165.

⁴⁵⁴ NEIRA, 2010, p. 94-95.

(*Corduba*, uno de *Astigi*, Casariche, El Chorreadero y Carranque, en estos dos últimos casos como pavimentos de una fontana de la *uilla*).

No obstante, de todas las composiciones citadas, unas en referencia más a la personificación individualizada de *Oceanos* en compañía de unos ríos concretos y bien identificados (Mérida, La Milla del Río, Alter do Chao e incluso en *Ossonoba*), otras como motivo de repertorio benéfico y apotropaico (*Cártama*, *Quintanilla*, *Astigi*, *Italica*), son aquellas en las que *Oceanos* aparece como figura protagonista en torno a la cual se dispone un *thiasos* marino y/o diversas especies de peces (El Chorreadero, Casariche, Cordoba y Dueñas / Cordoba, Carranque y Quintanilla de la Cueva) las más próximas a una imagen de auténtico *paradeisos/paradisus* acuático, pues, con independencia de la forma de los compartimentos o de su representación en el mismo campo, la propia inclusión de un cortejo marino y su disposición en torno o en los flancos de la fuente de vida refleja una armonía, que, en paralelo por ejemplo a la imagen paradigmática de Orfeo y los animales, debería ser interpretada como imagen idílica del *paradeisos* acuático.

En este sentido, habría que distinguir entre las dos representaciones tradicionalmente identificadas con *Tethys* en sendos mosaicos de Jaén, el de la *uilla* romana de Bruñel en Quesada y el de Marroquíes Altos en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén⁴⁵⁵, que han sido recientemente interpretadas como *Thalassa*, personificación femenina del mar documentada en la musivaria oriental⁴⁵⁶. Mientras el primero sólo incluye el busto en una composición predominantemente geométrica, el segundo mosaico, con el busto flanqueado por dos *ketoi*, como personaje central del campo semicircular del mosaico en un escenario acuático, indicado por diversos trazos en diferentes sentidos simulando el movimiento de las aguas, con varios peces y delfines, evoca a nuestro juicio la imagen de un auténtico paraíso acuático (Fig. 2).

⁴⁵⁵ BLÁZQUEZ, 1981, núms. 43 y 37.

⁴⁵⁶ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2008, p. 315-319; NEIRA, 2010, pp. 96-97.



Fig. 2 – Mosaico de Marroquíes Altos. Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén. Foto: Luz Neira.

Dudosa es, sin embargo, la identificación con este concepto de los ríos, surgidos según Hesiodo de la unión de *Oceanos* y *Thetys*, que están representados en la musivaria hispano-romana, pues - aun pasando por alto que en el Génesis (2, 10-14) son mencionados el Tigris, el Eufrates, el Pisón y el Geón como los cuatro ríos del paraíso - la coincidencia del Nilo, el Éufrates y el Orontes en un contexto cosmogónico en el célebre mosaico de Mérida, el protagonismo del Nilo también en otros pavimentos, como alusión al auge de las escenas nilóticas, ó la representación del Asopo, el Pyramo o del mismísimo Aqueloo, etc., que se insertan en el marco de una leyenda propia⁴⁵⁷, poco tienen que ver, pese a su significado especial por el valor profiláctico del agua como generadora de fertilidad y prosperidad⁴⁵⁸, con la imagen de paraíso greco-romano de tipo pagano, objeto de análisis.

Siguiendo el orden genealógico de Hesíodo en su *Teogonía*, más compleja resulta la interpretación de Afrodita/Venus marina en dos mosaicos hispanos. A este respecto, tanto su representación, recostada en una gran concha, que figura sobre dos delfines afrontados como indicativo del escenario marino, en el mosaico de Cártama (Málaga)⁴⁵⁹, como su posición, probablemente, de pie también sobre otra concha, cuyos extremos habrían figurado sostenido por sendos tritones, en el conocido pavimento de *Italica*⁴⁶⁰ podría hacer suponer que en ambos casos estamos ante la recreación de la leyenda del nacimiento de la diosa, transmitida por Plauto⁴⁶¹ y otros autores posteriores, quienes, frente a la espuma del mar mencionada por Hesíodo⁴⁶², recalcan que Venus

⁴⁵⁷ NEIRA, 2010, p. 98-99.

⁴⁵⁸ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2004-5, p. 301-320.

⁴⁵⁹ BLÁZQUEZ, 1981, p. 85-88.

⁴⁶⁰ CANTO, 1976, p. 293-338.

⁴⁶¹ PLAUTO, *Rudente*, 704.

⁴⁶² HESÍODO, *Teogonía* 183-201.

nació de una concha, ó incluso ante la *transvectio* de la diosa, su viaje en la concha y la llegada a la isla de *Cytera*⁴⁶³.

Así parece efectivamente en el pavimento de Cártama (Málaga). No obstante, la escena de *Italica* (Fig. 3) se inserta en una composición, donde, más allá de las representaciones habituales de los tritones y un Eros, en la parte superior del octógono central todavía se conservan dos figuras interpretadas como *Cælum-Urano* y *Sæculum-Cronos*, respectivamente, éste último con una hoz, en alusión a la herramienta con la que llevó a cabo la citada mutilación de los genitales a su padre y en estrecha conexión con el surgimiento de la espuma de la que nacería Afrodita, ofreciendo la conjugación de escenas representativas del nacimiento y la travesía triunfal de la diosa⁴⁶⁴.



Fig. 3 – Mosaico de Itálica. Permanece *in situ*. Foto: Luz Neira.

Pero, además, es de señalar la inserción en torno a la imagen central de un cortejo de nereidas sobre monstruos marinos, del que únicamente se han conservado las dos figuras femeninas asociadas a sendos monstruos marinos y algunos *erotes* en dos de los cuatro paneles dispuestos a modo de marco. Se trata, sin duda, de dos nereidas, ya que ambas aparecen representadas según tipos bien documentados en la musivaria, particularmente en la occidental, flotando una con el cuerpo en diagonal junto a la cola pisciforme de un toro marino, a uno de cuyos cuernos se aferra, y asentada la otra, dando la espalda al espectador, sobre la cola pisciforme de un caballo marino.

Sin embargo, como detalle más significativo, ambas figuran identificadas mediante una inscripción latina con un nombre propio⁴⁶⁵, no de los incluidos en las listas de nereidas

⁴⁶³ MAÑAS ROMERO, 2011, p. 73-77.

⁴⁶⁴ CANTO, 1976: 298-338.

⁴⁶⁵ NEIRA, 1992, p. 1016-1017.

mencionadas por los autores antiguos, sino con el de una ninfa vinculada al cortejo de Artemis, *Arethusa* – que como su diosa fue perseguida por el río Alfeo y convertida finalmente en fuente en la isla de Ortigia, en Siracusa - y el de una de las cincuenta hijas de Dánao, *Amymone* – quien, no obstante, según algunos autores antiguos⁴⁶⁶ habría sido también transformada en fuente por *Poseidon* y como tal citada, de tal modo que si ya la mera inscripción de un nombre propio resulta excepcional en el conjunto de representaciones documentadas en los mosaicos romanos, su designación bajo el nombre de una ninfa o una danaide confiere al mosaico italicense el carácter de ejemplo único y quizás revele la pretensión de dotar a la obra de una cierta personalización, tal y como sucede en otros mosaicos de distinto tema con inscripciones.

A ello habría que sumar la inclusión de los Vientos en los círculos inscritos en octógonos situados en los ángulos, decisivos en la travesía mitológica hacia la isla de *Cytera*, y el simbolismo astral de los motivos decorativos del tapiz anexo, con restos de representaciones de los siete planetas en siete medallones circulares, algunos fragmentos de los *tempora anni* en forma de *erotes* con sus símbolos estacionales en los cuadros de los ángulos inferiores y las figuras de caballos conducidos por varones identificados como los Dióscuros supone la culminación de una obra única. La representación de los gemelos en este conjunto podría explicarse por su significado como emblema de la constelación de Géminis⁴⁶⁷, visible en el cielo aproximadamente entre el 20 de mayo y el 20 de junio, anunciando el inicio del verano, temporada en la que se iniciaba la navegación, según recuerda Apuleyo⁴⁶⁸, y, en este sentido, como evocación de la esfera celeste, representada justo en el momento en el que el cielo permitía la partida de los barcos y el cielo cae bajo el gobierno de la diosa. Una segunda hipótesis justificaría la presencia de los gemelos en virtud de su identificación con dos estrellas, *Phosporus* y *Hesperus*, personificaciones de la manifestación matinal y vespertina del planeta Venus.

En cualquiera de los dos supuestos, los dos tapices del mosaico italicense de Venus que pavimentaba una de las más importantes estancias de recepción de la *domus* - un *triclinium* o un *æcus* - se presentan como un gran himno a la diosa, tanto en su advocación marina como estelar. Reflejo de las concepciones cósmicas y de la

⁴⁶⁶ APOLODORO, *Biblioteca*, II, 14; HYGINO, *Fábulas*, 169.

⁴⁶⁷ MAÑAS ROMERO, 2011, p. 74-76.

⁴⁶⁸ APULEYO, *Metamorfoses*, XI, 2.

referencia, en suma, de las estrellas en su medida del tiempo, el carácter excepcional del mosaico en la época de su descubrimiento, así como la utilización de letras griegas con el nombre de los Vientos indujo a Canto a pensar en la obra de un taller sirio, si bien en la actualidad, aun reiterando la influencia oriental y la extraordinaria valoración del pavimento italicense, podría encuadrarse mejor en el marco de la producción musiva documentada en Hispania y en la Bética en los últimos años.

Y de igual modo que algunas de las citadas composiciones de *Oceanos* y *Thalassa*, esta imagen constituye un auténtico *paradeisos/paradisus* acuático.

En la misma línea, se enmarcan algunas de las representaciones de Poseidon/Neptuno en la musivaria hispana. No es de extrañar, ya que, como es bien conocido, aun a pesar de la variedad de versiones, desde la Ilíada *Poseidon* ostenta el dominio sobre el mar, mientras, como si reflejo de las tradiciones más antiguas de un reparto equitativo entre hermanos se tratase, Hades reinaba en el inframundo y Zeus sobre el Cielo y la Tierra. Con independencia de la evolución de las costumbres y el derecho e incluso de la jerarquía de Zeus en el panteón, *Poseidon* nunca perdería su poder sobre las olas, su capacidad para desatar tempestades y su fuerza creadora para hacer brotar manantiales, extendiendo su dominio a las aguas corrientes y los lagos, razón por la que fue muy frecuente su representación en el arte griego de diferentes periodos.

Con posterioridad, la hegemonía de Roma, en torno al Mediterráneo como eje fundamental del imperio, supuso la pervivencia del auge de *Poseidon/Neptunus*, con la vigencia en las fuentes literarias e iconográficas de algunas de las escenas legendarias antes citadas y el desarrollo de una escenografía acorde con el simbolismo de *Poseidon* en un estado centrado y volcado en torno al mar.

A este respecto, es de destacar en la musivaria romana el reflejo de episodios protagonizados por *Poseidon/Neptunus*, como la representación de sus bodas con *Amphitrite*, el flechazo de amor por *Amymone*, vinculada a Argos, y el surgimiento de la fuente de Lerna, o su papel como presidente de un tribunal en el denominado “Juicio de las Nereidas”⁴⁶⁹. Sin embargo, será la representación triunfal en el marco de una travesía marina la escena preferida y más difundida del dios en los mosaicos romanos, sin duda, por la estrecha conexión entre su simbolismo y la supremacía de Roma.

⁴⁶⁹ NEIRA, 2010, p. 105-107.

A este género de escenas⁴⁷⁰ corresponde la representación del célebre mosaico italicense que pavimentaba una estancia termal, otra en un pavimento de *Augusta Emerita*, del que tan sólo se han conservado varios fragmentos de su *thiasos*, y la tercera en un mosaico de la *uilla* de Puig de Molins (Valencia), hoy perdido.

El Triunfo del dios en *Italica* (Fig. 4)⁴⁷¹ se sitúa entre los representados de pie sobre un carro, tirado por dos caballos marinos que avanzan hacia la derecha, componiendo la escena principal en torno a la cual se dispone un *thiasos* marino de tritones – centauros marinos - y otros híbridos a partir de un asno, un felino, un macho cabrío, un toro, un *ketos*, dos carneros, delfines y otras especies auténticas de la fauna marina en el campo musivo, bien enmarcado a su vez por una magnífica orla decorada con la lucha entre pigmeos y grullas. Se inscribe, por tanto, la representación italicense en una de las corrientes más desarrolladas en el conjunto de la musivaria imperial, poniendo de manifiesto a su vez la estrecha relación entre este género de escenas y los contextos termales, así como el simbolismo activo de las imágenes, cuya disposición, tal y como sucede en los mosaicos itálicos, entre los que cabe destacar los ejemplares ostienses, parece clave al sugerir e inducir a los potenciales usuarios al recorrido de la estancia.



Fig. 4 – Mosaico de Itálica. Permanece *in situ*. Foto: Luz Neira.

Aun en este marco, son numerosas y muy significativas las peculiaridades del mosaico bético. Entre las fundamentales, la posición de *Poseidon/Neptuno* y su disposición en el carro, ya que el dios aparece tan sólo con un pie, su izquierdo al avanzar visto de tres cuartos hacia la derecha, en el interior de la caja curva, apenas perceptible por una

⁴⁷⁰ NEIRA, 1996, p. 555-576.

⁴⁷¹ NEIRA, 1992; 1996, p. 555-576.

laguna, del carro, mientras su pierna derecha figura en diagonal hacia atrás todavía en el agua, con una gran sensación de movimiento, en una disposición idéntica a “los sin carro”, caracterizados por mostrar al dios con un pie sobre una de las colas pisciformes de los caballos marinos, en mosaicos blanquinegros de la Península Itálica, anteriores a mediados del siglo II, reflejando como en un pavimento blanquinegro de Otricoli (Italia) y en otro polícromo de *Oudna* (Túnez) una fase intermedia, que puede fecharse en los años posteriores a la mitad del siglo, y previa a la documentada en los mosaicos de *Hadrumentum* (Túnez) y Palermo, de finales del siglo II, donde el dios aparece ya con los dos pies en el carro⁴⁷².

A esta otra modalidad, con el dios ya de pie sobre el carro, debió pertenecer la representación del apenas conservado mosaico de Mérida, donde un *thiasos* de cuatro nereidas sobre monstruos marinos y cuatro tritones dispuestos sobre los lados hacia el exterior, de forma simétrica, reflejaban una gran armonía⁴⁷³.

Ambas representaciones, ya que se desconoce si un *thiasos* marino acompañaba a Neptuno en el citado mosaico de la *uilla* de Puig de Molins (Valencia), pueden ser consideradas también como reflejo de lo que entendemos por *paradeisos/paradisus*, al incluir como en un número elevado de mosaicos de otras zonas del Imperio diversas especies de peces y diferentes miembros e híbridos mitológicos en torno al dios, transmitiéndonos la imagen fructífera de un escenario marino en completa armonía.

En conexión con las escenas que tenían como protagonistas principales a *Oceanos*, *Thalassa*, Afrodita/Venus o Poseidón/Neptuno, otras representaciones de un *thiasos* marino constituyen también, a nuestro juicio, imágenes próximas a la concepción del *paradeisos* acuático, concretamente aquella según la cual cuatro tritones aparecían dispuestos sobre los espacios resultantes de una conocida composición de círculos concéntricos de triángulos curvilíneos en torno a la cabeza de Medusa en el mosaico polícromo de Alcolea del Río (Sevilla) (Fig. 5), cuyos fragmentos se conservan en la Hispanic Society⁴⁷⁴; aquella otra según la cual también cuatro tritones figuran en torno a una representación central perdida sobre el mismo campo de la fontana en Santiponce

⁴⁷² NEIRA, 1996, p. 555-576.

⁴⁷³ NEIRA, 1994, p. 1259-1278.

⁴⁷⁴ NEIRA, 1998, p. 223-246; NEIRA, 2010, 107-108, figs. 130-131.

(Fig. 6)⁴⁷⁵, y quizás los tritones, de los que tan sólo se conserva uno, de un mosaico de esquema a compás en torno a la representación del auriga vencedor en El Pomar.

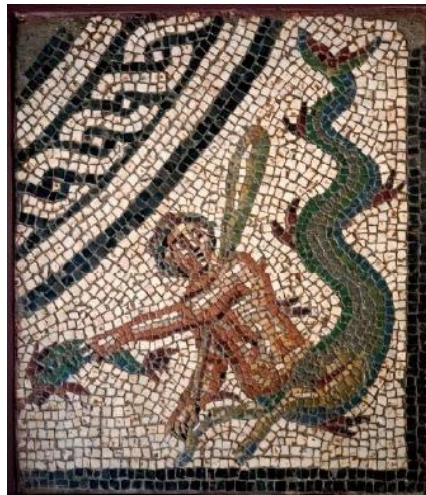


Fig. 5 – Mosaico de Alcolea del Río. Hispanic Society. New York. Dibujo: Luz Neira.



Fig. 6 – Mosaico de Santiponce. Museo Arqueológico Provincial. Sevilla. Foto: Luz Neira.

Además de las citadas composiciones, la propia idiosincrasia del *thiasos* marino y su representación no sólo en función de una figura principal sino también como auténtico protagonista en los mosaicos romanos implica la consideración de un mayor número de escenas alusivas a un *paradeisos* acuático. A este respecto, es de recordar el originario carácter colectivo de las nereidas⁴⁷⁶ y, en consecuencia, de sus monturas, entre los que

⁴⁷⁵ BLANCO, 1978, p. 32-34; NEIRA, 1994b, p. 359-367.

⁴⁷⁶ Recuérdese las hijas del anciano dios del mar Nereo y de la oceánide Doris y nietas de Ponto y Gaia y de *Oceanos* y *Tethys* (Hes. *theog.* 240-264) - cuyos nombres aparecen por primera vez en la *Ilíada* (*Il.* XVIII, 38-49) y posteriormente en Hesiodo, Apollodoro (*bibl.* I, 2, 6-7) e Hyginio (*fab. Praefatio*),

se cuentan los más diversos animales marinos reales e híbridos fruto de la fantasía, y, a partir de *Triton*, el proceso de multiplicación que dio lugar a los tritones en diferentes variedades, como seres todos ellos propios de escenarios acuáticos.

En este sentido, las nereidas son mencionadas en el episodio del transporte de las armas de Aquiles, no en los versos más antiguos de la *Ilíada* (XIX, 1-13) donde únicamente se relata cómo la nereida *Thetis* le hace entrega a su hijo Aquiles de las armas que el dios *Hephaistos* había labrado de nuevo para él, con el fin de poder vengar la muerte de su amigo Patroclo, sino en una tradición un poco posterior, ya que incluso antes de la *Ilíada* trágica de Esquilo se documenta en la pintura de vasos, junto a la representación originaria de Aquiles y *Thetis*, un cortejo de tres nereidas anónimas portando una coraza, una *cnemides* y un casco. Desde su inclusión en el traslado de las armas, surcando el mar sobre caballos marinos, después en el siglo V a.C. a lomos de delfines e incluso de la cola pisciforme de *ketoi*, el cortejo evolucionará y adquirirá un gran auge.

Según la descripción de Plinio⁴⁷⁷, el famoso grupo escultórico realizado por Scopas a mediados del siglo IV a.C. en Bitinia comprendía la representación de *Poseidon*, con *Thetis* y Aquiles, nereidas cabalgando sobre delfines, caballos marinos y otros monstruos marinos, así como tritones y el coro de *Phorkys*, bestias marinas y una multitud de *alia marina*. La cita revela la introducción de nuevas monturas – híbridos basados como *hipocampi* y *ketoi* en la unión de la parte anterior de un animal real, generalmente terrestre, o mitológico como el grifo, con una alargada y sinuosa cola pisciforme - y la aparición conjunta de nereidas y tritones en la misma composición, según una tendencia en ascenso durante las épocas helenística y romana. Un auténtico *paradeisos* acuático en escultura.

Avanzado el helenismo se producirá también la adopción del tritón como otra de las numerosas monturas sobre cuya cola pisciforme aparecen las nereidas. No obstante en origen *Triton*, hijo de *Poseidon* y *Amphitrite*⁴⁷⁸, era conceptuado como una divinidad marina, cuya figura se componía de un torso humano continuado por un apéndice pisciforme. Después, tras luchar contra *Heracles* hasta el siglo VI a.C. y protagonizar,

sumando entre unos y otros catálogos 77 nombres distintos, a los que es preciso sumar otros 17 proporcionados por Virgilio (*Georg.* IV, 336-) y los consignados en la pintura de vasos griegos.

⁴⁷⁷ PLÍNIO, *Historia Natural*, XXXVI, 26.

⁴⁷⁸ HESÍODO, *Teogonia*, 930.

dotado de dos colas pisciformes, un encuentro con los Argonautas⁴⁷⁹ en el siglo III a.C., las posibilidades decorativas de su figura debieron jugar un papel importante en la proliferación y multiplicación de su representación, pasando durante la época clásica de encarnar a la personalidad de una divinidad marina a formar parte de un cortejo y, en cualquier caso, como miembros protagonistas del *thiasos* marino. El arte helenístico y romano y, especialmente, la musivaria ofrecen numerosísimos y significativos testimonios de su diversidad.

Por esta razón, es preciso considerar también algunas escenas que reproducen distintos esquemas compositivos. Tritones, en su variedad de centauros marinos, e caballos marinos, de cara al exterior, en los lados, a modo de friso, del mosaico blanquinegro de las termas de *Barcino* y en el mosaico lusitano dibujado por Estácio da Veiga, otros dos tritones de aletas natatorias terminadas en patas de crustáceo formando parte de un compleja composición en Santa Vitória do Ameixial, donde como excepción en la musivaria hispana sirven de asiento a sendas nereidas, y el tritón, en la variedad de centauro marino, de la Casa de los Surtidores de Conimbriga, auténtico protagonista de la composición en el emblema central, rodeado no obstante de numerosas figuras de peces que conforman un auténtico *paradeisos*⁴⁸⁰, acaso el mismo protagonismo del tritón, un centauro marino, de La Cocosa, única figura en un escenario acuático repleto de peces; mientras el estado fragmentario y el desconocimiento del contexto preciso del tritón de un mosaico blanquinegro hallado en el Convento de Jesús Crucificado (Córdoba)⁴⁸¹ y de aquel otro guiando las riendas de un caballo marino que le precede de la *uilla* de Fuente Álamo (Puentegenil, Córdoba)⁴⁸², conocido tan sólo por un dibujo, nos impide valorar ambas representaciones como parte de una escena alusiva a la imagen del *paradeisos*.

En cuanto a la representación de un *thiasos* compuesto también de nereidas, además de *Arethusa* y *Amymone* en *Italica*, de la *Galatea* sobre delfín en un fragmento de *Illici*⁴⁸³ y, por supuesto, de la *Galatea* representada junto a Polifemo⁴⁸⁴, otras figuras anónimas se suman a las ya citadas en los mosaicos de Mérida (sobre caballos marinos), Dueñas (sobre toro y leopardo marinos) y Santa. Vitória do Ameixial (sobre tritones). Se trata

⁴⁷⁹ APOLLONIO de RODAS, *Argonautica*, IV.

⁴⁸⁰ NEIRA, 1991, p. 513-529.

⁴⁸¹ MOURÃO, 2010, II, p. 147-148.

⁴⁸² NEIRA, 2010, p. 112-119.

⁴⁸³ NEIRA, 1992, p. 1013-1023.

⁴⁸⁴ NEIRA, 2010, p. 112.

de la supuesta nereida de un mosaico perdido de *Italica*, que conocemos por un grabado de Demetrio de los Ríos y la protagonista de El Hinojal, sobre un *ketos*⁴⁸⁵, así como las documentadas en otros pavimentos más recientemente descubiertos en Zaragoza, Noheda, Carmona y Écija.

Por desgracia, el carácter fragmentario nos impide conocer la idiosincrasia del *thiasos* al que pertenecía la nereida hallada en Zaragoza no sobre un tritón⁴⁸⁶ sino sobre un *ketos*⁴⁸⁷, perteneciente al tipo 3.1. No así, la nereida de Noheda⁴⁸⁸, del tipo 3.1.1, sobre un monstruo marino con la parte anterior perdida, que, a pesar de la laguna, se inscribe junto a *erotes* pescadores en el escenario marino a modo de orla de una gran composición de profunda complejidad.

En cambio, la nereida de un fragmentario mosaico de Carmona (Fig. 7)⁴⁸⁹ figura como las del tipo 2.1.1.⁴⁹⁰, sentada de espaldas al espectador, como las de una variante bien documentada en la península Itálica y el Norte de África, pero sin que se aprecie con nitidez si porta en la derecha el tallo de una *hedera* y probablemente las bridas del animal. Va precedida de un *eros* alado y desnudo que se muestra en pie sobre una pequeña ánfora vinaria a modo de nave, en conexión, no obstante, con una representación ¿báquica? en un cuadro a modo de emblema, todavía intacto, de los tres originarios. Además del tipo bien documentado de la nereida y la figura del *eros*, es de resaltar la composición del mosaico que, lejos de los modelos musivos habituales, parece reproducir un escenario pictórico, donde el papel de la nereida sobre caballo marino resulta incierto a la hora de incluirla en el marco de un cortejo más numeroso o de situarla como representación principal del friso dispuesto sobre los tres *emblemata*.

⁴⁸⁵ NEIRA, 1991, 513-529.

⁴⁸⁶ BELTRÁN *et Alii*, 2009, p. 32.

⁴⁸⁷ MOURÃO, 2010, II, p. 222.

⁴⁸⁸ LLEDÓ SANDOVAL, 2008, consulta 10/10/2009.

⁴⁸⁹ CABALLOS, 2001.

⁴⁹⁰ NEIRA, 1997, p. 380; NEIRA, 2010, p. 118-119.



Fig. 7 – Fragmento de Carmona. Museo Arqueológico Provincial. Sevilla. Foto: Luz Neira.

Por desgracia, el estado del mosaico astigitano que pavimentaba una estancia, quizás el *apodyterium*, de las termas privadas de una *domus* excavada en la plaza de Sto. Domingo⁴⁹¹, es aún más fragmentario, ya que tan sólo se conserva del gran motivo central bordeado por una orla circular, inscrito al parecer en una composición geométrica, la representación de una nereida sobre un leopardo marino y apenas un fragmento de una segunda nereida en un escenario indicado por algunos especies marinas y diversos trazos que simulan el movimiento de las aguas. La nereida sobre leopardo pertenece también al tipo de las representadas dando la espalda al espectador y concretamente a una variante según la cual aparecen completamente recostadas, casi tumbadas, sobre la cola pisciforme del monstruo marino, envueltas en un manto que sólo le envuelve las piernas dejando al descubierto las nalgas y la espalda, mientras tornan el busto, los brazos y la cabeza hacia el animal, cuyas riendas guían, en una postura que pone de manifiesto el cabello recogido en un moño bajo, como es característico de numerosas nereidas en mosaicos ostienses y norteafricanos a partir de finales del siglo II y principios del III. De la segunda, en cambio, únicamente quedan restos de sus piernas, cubiertas por un manto, y, probablemente, de la cola pisciforme de un monstruo marino, según el tipo 3'1, asentada, de tres cuartos, con las piernas en la misma dirección que la marcha del animal.

A pesar del estado fragmentario del pavimento, ambas nereidas debían formar parte de un *thiasos* marino más numeroso que al disponerse de cara al exterior y sobre un espacio circular recuerda algunas composiciones de *Thugga*, (Túnez) (Inv. Mosa. Af. II,

⁴⁹¹ NEIRA, 2010, p. 119, fig. 144.

núm. 539), con un cortejo de cinco nereidas sobre monstruos marinos en torno a un círculo central, y Piazza Armerina (Sicilia)⁴⁹² con un *thiasos* muy completo de nereidas sobre monstruos marinos, tritones y *erotes* practicando la pesca. El estado lagunoso del mosaico astigitano nos impide, no obstante, precisar con certeza si este *thiasos*, compuesto exclusivamente de nereidas sobre monstruos marinos o, por el contrario, de otros miembros significativos como los tritones, habría sido concebido en función de una figura principal situada en el centro o como cortejo protagonista en sí mismo de la composición, según una tónica bien documentada.

A este respecto, las representaciones del *thiasos* en los mosaicos hispanos reflejan la característica diversidad que prima en el conjunto del Imperio, tanto en lo relativo a las variedades de tritones y sus atributos, la tipología de las nereidas, el repertorio de monstruos marinos, los distintos personajes y escenas principales en torno a las que se disponen y el tipo de composición en el que se sitúan, así como en el contexto original de los mosaicos, atestiguados en estrecha conexión con las aguas como pavimentos de estancias termales y fuentes (El Chorreadero, Barcino *Italica*, Santiponce, *Astigi*, Dueñas, El Hinojal, La Cocosa, Sta. Vitoria do Ameixial), pero también, quizás en alusión a la simbología benéfica y propiciatoria de la mitología acuática, en otros destinos arquitectónicos, como son las estancias de recepción de una *domus* o una *uilla*, lo que impide establecer de modo generalizado una adscripción determinada en aquellos casos de ausencia de datos sobre el contexto original de un mosaico.

En su mayoría, no obstante, con la limitación que el carácter fragmentario de algunos de los mosaicos citados implica a la hora de poder afirmar con certeza su pertenencia a auténticos cortejos, representaciones como las citadas de *Italica*, El Chorreadero, Casariche, Córdoba, Dueñas y Córdoba por un lado, Córdoba, Carranque y Quintanilla de la Cueva, por otro, Marroquies Altos e *Italica* (Nacimiento de Venus), *Italica* y Mérida (calle Pizarro), *Italica*, Barcino, Portugal, Conimbriga, y La Cocosa, *Italica*-Santiponce, Alcolea del Río (Sevilla), Noheda, Carmona y Écija, pueden ser consideradas imágenes de un auténtico *paradeisos* acuático.

Un *paradeisos* en el que, evocando la definición originaria, algunos seres mitológicos se encuentran inscritos en compartimentos de diferentes formas, “enjaulados”, mientras

⁴⁹² CARANDINI, 1982.

otros, en cambio, en el campo del mosaico “en libertad”. Todos no obstante, reflejando una imagen de armonía y felicidad.

Bibliografía

BELTRÁN LLORIS *et Alii*, 2009 – Miguel BELTRÁN LLORIS *et alii*. *Cæsar Augusta. La casa de los hispanorromanos. Catálogo de la exposición permanente*. Zaragoza: Museo de Zaragoza.

BLANCO, 1978 – Antonio BLANCO. *Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de Mosaicos Romanos de España*. Madrid: CSIC.

BLANCO, 1978 – Antonio BLANCO. *Mosaicos Romanos de Itálica (I). Corpus de Mosaicos Romanos de España*. Madrid: CSIC.

BLÁZQUEZ, 1981 – José María BLÁZQUEZ. *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga, Corpus de Mosaicos Romanos de España*. Madrid: CSIC.

CABALLOS, 2001 – Antonio CABALLOS (ed.). *Carmona Romana*. Carmona.

CANTO, 1976 – Alicia CANTO. «El mosaico del Nacimiento de Venus de Itálica». in *Habis*, 7, p. 293-338.

CARANDINI *et Alii*, 1982 – Andrea CARANDINI *et alii*. *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, Palermo.

AA.VV. –AA.VV. *Inventaire des Mosaiques de l’Afrique II*, p.179.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2006 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Oceanus on the Roman Mosaic Pavements of Spain». in *Cura aquarum in Ephesus. Proceedings of the twelfth International Congress on the history of water management and hidraulic engineering in the Mediterranean region (Ephesus/Selçuk, Turkey October 2004)*, Leuven – Paris (Bulletin Antike Beschaving. Annual Papers on Mediterranean Archeology, Supplement 12). Ed. Wiplinger, Österreichisches Archäologisches Institut, Sonderschriftan – Band 42, Peeters Publishing House, Vol. 2, pp. 485-491 + desplegable.

LLEDÓ SANDOVAL, 2008 – José Luis LLEDÓ SANDOVAL. «Mosaicos en la aldea de Noheda». in *Centro Psicoanalítico de Madrid, en Portal Arqueológico* - <http://www.centropsicoanaliticomadrid.com/arqueologico.html>.

MAÑAS ROMERO, 2011 – Irene MAÑAS ROMERO. *Mosaicos romanos de Itálica* (II). *Corpus de Mosaicos Romanos de España*. XIII. Madrid: CSIC.

MOURÃO, 2010 – Cátia MOURÃO. *AVTEM NON SVNT RERVM NATVRA – Figurações heteromórficas em mosaicos hispano-romanos*, vols. I e II. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Tese de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade.

NEIRA, 1991 – Luz NEIRA. «Acerca de las representaciones de *thiasos* marino en los mosaicos romanos tardo-antiguos de Hispania». in *Antigüedad y Cristianismo*, VIII, p. 513-529.

NEIRA, 1992 – Luz NEIRA. «Inscripciones con nombres de nereidas y ninfas en los mosaicos romanos del Norte de África e Hispania». in *L'Africa romana IX*, p. 1013-1023.

NEIRA, 1994 – Luz NEIRA. «Mosaicos romanos con nereidas y tritones. Su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de Africa y en Hispania». in *L'Africa Romana*, X, p. 1259-78.

NEIRA, 1994b – Luz NEIRA. «El Mosaico de los tritones de Itálica en el contexto iconográfico del *thiasos* marino en Hispania». in *Actas del VI Coloquio Internacional del Mosaico Antiguo*, Guadalajara, p. 359-367.

NEIRA, 1996 – Luz NEIRA. «*La tipología del carro en los mosaicos romanos del triunfo de Neptuno*». in *L'Africa Romana*, XI, p. 555-576.

NEIRA, 1997 – Luz NEIRA. «Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad Tardía». in *Antigüedad y Cristianismo*, XIV, p. 363-402.

NEIRA, 1998 – Luz NEIRA. «Paralelos en la musivaria romana de Hispania y Grecia. A propósito de un mosaico de Alcolea del Río (Sevilla) y un pavimento de Mitilene (Lesbos)». in *Anales de Arqueología Cordobesa*, 9, p. 223-246.

NEIRA, 2010 – Luz NEIRA. «Mitologías acuáticas». in *Arte Romano de la Bética III. Mosaico. Pintura. Manufacturas*. Coord. P. LEÓN, Sevilla: El Viso.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2004-2005 – María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ. «Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua». in *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 17-18, p. 301-333.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 2008 – María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ. «Interrelación iconográfica de Thetys y Thalassa en los mosaicos hispanorromanos». in *Espacio, tiempo y forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología*, 1, 2ª época, p. 315-319.

A *Villa* romana do Rabaçal (Penela, Portugal) como *recessus* e o jogo das diferenças nas molduras dos mosaicos do Outono e do Inverno

Miguel PESSOA *

Resumo

O Imperador *Iulianus* (354-360, César; 360-363 Augusto) e o Bispo *Potamius* de *Olisipo*, seu contemporâneo, referiram-se, em texto, ao termo *Villa*. O Imperador *Constantius II* (337-361) chegou mesmo a oferecer um *fundus* ao referido *Potamius*, o que reforça a ideia da sociedade em mudança num tempo de plena controvérsia arianismo-paganismo-catolicismo.

A *Villa* romana do Rabaçal, à semelhança das suas congéneres construídas, grosso modo no citado período, torna-se assim o lugar eleito para retiro (*recessus*) das classes altas. Aí, estas afirmam o seu estatuto, em ambiente de aura e dinamismo harmónico entre o Homem e a Natureza, experimentando a sensação de lugar paradisíaco (*paradeisos*), acentuado nos temas de *opera tessellata*, *opera uermiculata* e baixos-relevos que decoravam aquele e outros ricos autênticos palácios rurais.

O Jogo das Diferenças, cuja existência constatámos no palácio do Rabaçal, por exercício de comparação feito no âmbito dos estudos em curso, no tratamento do mesmo motivo em “filigrana”, de estilo oriental, exibido nas molduras dos mosaicos das Estações anuais do Outono e do Inverno, é um sinal de rigor, apuramento técnico e versatilidade próprios de uma escola, bem como o testemunho da fantasia de um verdadeiro mestre mosaicista. Em que medida a procura de equilíbrio das representações em geral dos mosaicos do Rabaçal se aproxima da imagem do *paraíso* de dinâmica órfica, apolínea, dionisíaca ou bíblico-cristã?

Em termos mais gerais, diremos que, à luz das recentes descobertas arqueológicas, nomeadamente no que respeita ao acervo musivário, realizadas em Portugal ao longo das últimas décadas, a Lusitânia não terá vivido, pelo menos no Séc. IV, um período de decadência ou sequer de estagnação. Pelo contrário, esta Província terá participado então no pulsar de todo o Império, dando sinais de se constituir como palco de um período de prosperidade económica, do qual este “renascimento” do mosaico romano

* Arqueólogo (PhD). Espaço-Museu do Rabaçal. Penela. Portugal. Investigador Colaborador do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal.

em Portugal é um reflexo, evidenciando a dinâmica de escolas e de diversos estilos reveladores de gostos e afinidades próprias dos *potentiores*.

Os referidos assuntos serão reflectidos no presente texto, tendo em conta os dados reunidos até ao presente momento da investigação em curso.

Palavras-chave

Mosaico; Rabaçal; Jogo das Diferenças; *Paradeisos*; *Recessus*.

Introdução

A *Villa* romana do Rabaçal é designada pelo nome da actual povoação onde foi descoberta, na ausência de qualquer testemunho epigráfico ou textual. Foi implantada, conforme as recomendações de *Columella*⁴⁹³, numa meia encosta, com exposição privilegiada, entre uma cumeada com arvoredos e um pequeno riacho. Do seu lado nascente, a escassas centenas de metros, do outro lado do vale, encontra-se a antiga estrada romana principal que ligava *Olisipo* (Lisboa) a *Bracara Augusta* (Braga), passando por *Sellium* (Tomar) e *Conímbriga*⁴⁹⁴ (Fig. 1). Estava situada no território da *Ciuitas* de *Conimbriga*, no *Conuentus Scallabitanus*, Província da Lusitânia⁴⁹⁵, hoje no distrito de Coimbra, município de Penela e freguesia do Rabaçal (Fig. 1a). Os trabalhos arqueológicos, em curso desde 1984, continuam na actualidade. Foram, entretanto, descobertos a área residencial (*pars urbana*), o balneário (*balneum*), a casa agrícola e anexos de produção (*pars rustica* e *frumentaria*), bem como a zona de captação de água⁴⁹⁶ (Fig. 2).

⁴⁹³ COLUMELLA, *De re rustica*, I, 4-6.

⁴⁹⁴ MANTAS, 1996, Mapa II; MANTAS, 1985, pp. 162-167.

⁴⁹⁵ ALARCÃO, 1990, pp. 367 e 385, Mapas 11 e 13.

⁴⁹⁶ PESSOA e RODRIGO, 2011, pp. 46-51, figs.4k, 19, 20 e 21.



Fig. 1 – Mapa de localização do Rabaçal, na Serra de Sicó, Município de Penela, Distrito de Coimbra, Portugal. Eixo da romanização: Conímbriga, Alcabideque (Condeixa), Rabaçal (Penela), Santiago da Guarda (Ansião) e *Sellium* (Tomar). Concepção de José Luís Madeira.

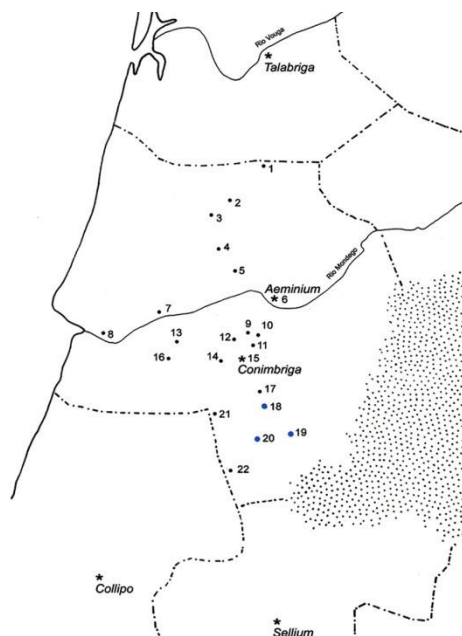


Fig. 1a – Mapa com distribuição dos mosaicos no território das *ciuitates* de *Aeminium* e Conímbriga. In PESSOA, 2005, p. 365, Fig. 1. Localização de três *Villæ* com mosaicos da mesma época: 18. *Villa* romana do Rabaçal, 19. *Villa* romana de S. Simão, Penela; 20. *Villa* romana de Santiago da Guarda, Ansião.



Fig. 2 – Sugestão de locais a visitar, indicados por letra maiúscula. **A.** Igreja Matriz do Rabaçal, setecentista; **B.** Espaço-Museu / Centro de Interpretação; **C.** Largo de S. João; **D.** Largo de S. Jorge; **E.** Largo da Fonte, Ordem; **F.** Estação Arqueológica da *Villa* romana do Rabaçal, dotada de Sala de Acolhimento e Informação, Lavabos, Reservas e Arrumos; **G.** *Pars Urbana*, Área residencial/Palácio; **H.** Núcleo de carvalhos cerquinhos, *quercus faginea*; **I.** Reserva Arqueológica; **J.** Balneário; **K.** Núcleo das Nascentes, Casa da Nora e Horta Pedagógica; **L.** *Pars rustica*, Casa Agrícola; **M.** Miradouro de Chanca, área de repouso e painel cerâmico introdutório à Paisagem. Informatização de João Jegundo.

Os pavimentos de mosaico, identificados na *pars urbana*, cobrem uma superfície estimada de cerca de 324,26m², que corresponde a mais de metade do inicialmente existente (c. 449,33m²), numa área construída de aproximadamente 1032m² (Fig. 3)⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ PESSOA, RODRIGO e MADEIRA, 2009, p. 12, fig. 5c.

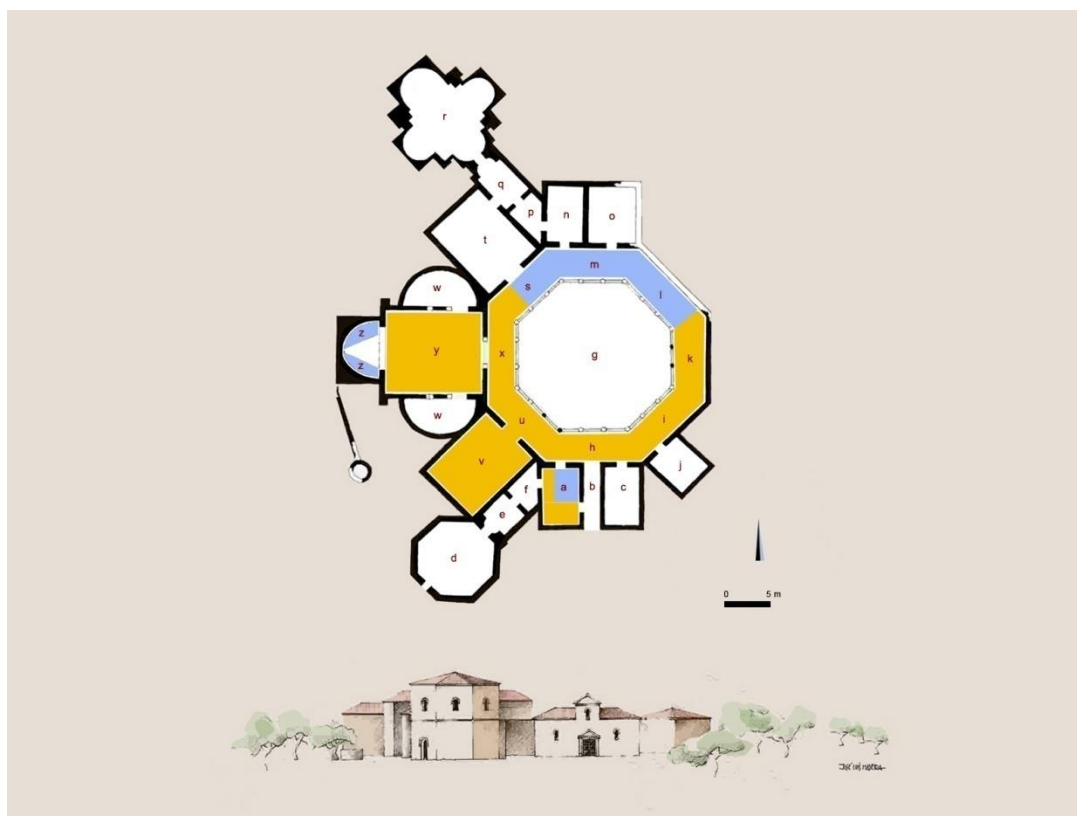


Fig. 3 – Planta com a indicação dos pavimentos de mosaico parcialmente conservados (a amarelo) e desaparecidos ao longo dos séculos (a azul). Reconstituição do alçado sul do Palácio romano G: a/b/c/d/e/f – entrada, atendimento e sala octogonal, sobradada, com torre de belver e vigia, a sul; g – átrio do peristilo ou pátio central octogonal com pórtico de 24 colunas e oito corredores, h/i/k/l – corredores do peristilo; j e j' – quartos pequenos, em contraponto, deixando, entre si, uma ampla área *non aedificandi* (bela abertura para uma paisagem que se desdobra, a nascente); o/n/p – áreas de serviço (cozinha, copa e dispensa); t/q/r/v/w/w'/z/y/e – área nobre de recepção, acolhimento e refeição; z' – cisterna de recolha das águas pluviais, para abastecimento de água ao Palácio. Desenho de José Luís Madeira. 1993.

Apesar das vicissitudes, que tiveram lugar em época antiga (restauros, cortes) e em tempos mais recentes (abertura de covachos para plantio de oliveiras e outros trabalhos agrícolas), conforme observado nos vários momentos da descoberta entre 1984 e 1992, conservam-se ainda alguns elementos decorativos nos mosaicos, que possibilitam uma análise detalhada dos motivos geométricos, vegetalista e figurativos. Estes pavimentos estão integrados num conjunto arquitectónico que se desenvolve à volta de um átrio octogonal (*peristylum*), orientado segundo os rumos da rosa-dos-ventos, construção muito semelhante à da sala octogonal do *frigidarium* do Balneário C, à escala imperial, de Antioquia (Turquia), datado de 350 d.C.⁴⁹⁸, cujos mosaicos apresentam semelhanças com os do Rabaçal. Adjacente a este pórtico central (h, i, k, l, m, s, x, u, g) de 24

⁴⁹⁸ LEVI, 1971, pp. 289 e 291, fig. 118.

colunas, desenvolve-se uma construção radial onde, a partir de 29 espaços identificados de **a** a **z**, estão definidas 4 áreas funcionais: entrada (**b**), compartimentos de apoio (**c**, **e**, **f**, **j**), *uestibulum* (**a**), torre de belver (**d**) e torre de água (**z'**), a Sul; espaço menos construído para aproveitamento de luz e prolongamento visual sobre o horizonte (**i**, **j**, **k**, **l**, **j'**), a Nascente; área ligada a serviços (**n**, **o**, **p**), a Norte; zona nobre com salas de aparato (**t**, **v**, **y**) (onde se destaca o *oecus* **v** e o *triclinium* **y**, dotado este de *stibadium* **z**), compartimentos de apoio (**q**, **w**, **w'**) e, provavelmente, uma estrutura basilical (**r**), a Poente⁴⁹⁹.

A *Villa* romana do Rabaçal foi provavelmente construída entre os inícios da segunda metade do Séc. IV e o terceiro terço do mesmo Séc., tendo em conta o espólio numismático⁵⁰⁰, as lucernas⁵⁰¹, as importações de *terra sigillata* e de cerâmica de cozinha africana⁵⁰², as importações de ânforas⁵⁰³ e de materiais vítreos⁵⁰⁴, cujas peças oferecem datação segura. No entanto, os materiais recolhidos sobretudo na área rústica, datados de entre os Sécs. I e III, provam-nos que aqui terá existido, nesse tempo, uma instalação agrícola (do tipo casal ou granja), indicadora das potencialidades locais. Assim sendo, as estruturas da referida instalação mais antiga terão sido absorvidas pela construção posterior.

De assinalar que, neste período, o Imperador *Iulianus* (354-360, César; 360-363 Augusto) e o Bispo *Potamius* de *Olisipo*, seu contemporâneo, referem-se em texto ao termo *Villa*. O Imperador *Constantius* II (337-361) chegou mesmo a oferecer um *fundus* ao referido *Potamius*, o que reforça a ideia duma sociedade em processo de mudança num tempo de plena controvérsia arianismo-paganismo-catolicismo⁵⁰⁵.

A *Villa* romana do Rabaçal, à semelhança das suas congéneres construídas, *grosso modo* no citado período, torna-se assim o lugar eleito para retiro (*recessus*) das classes altas. Aí, estas afirmam o seu estatuto, em ambiente de aura, e experimentam a sensação de lugar paradisíaco, acentuado nos temas representados no *opus musiuum* e baixos-

⁴⁹⁹ PESSOA, 1998, pp. 14-44.

⁵⁰⁰ PEREIRA, PESSOA e SILVA, no prelo.

⁵⁰¹ PONTE e MIRANDA, 2011, pp. 131-137.

⁵⁰² QUARESMA, 2011, pp. 96-108.

⁵⁰³ BURACA, 2011, pp. 153-159.

⁵⁰⁴ FERREIRA, 2011, pp. 170-182.

⁵⁰⁵ MACIEL, 2000, p. 144.

relevos que decoravam este rico e autêntico palácios rural, à semelhança de outros seus congêneres e coevos⁵⁰⁶.

Em que medida as representações em geral dos mosaicos do Rabaçal se aproxima da imagem do paraíso de dinâmica órfica, apolínea, dionisíaca ou bíblico-cristã?

Vejamos, em jeito de caso de estudo, o Jogo das Oito Diferenças, cuja existência constatámos no Palácio do Rabaçal, por exercício de comparação no que respeita ao tratamento do mesmo motivo em “filigrana”, de estilo oriental, exibido nas molduras dos mosaicos das Estações do Ano, do Outono (x4) (Figs. 4, 4a e 6) e do Inverno (x5) (Figs. 5, 5a e 6). Trata-se de um sinal de rigor, apuramento técnico e versatilidade próprios de uma escola, bem como o testemunho da fantasia de um verdadeiro mestre mosaicista. Em que medida a procura de equilíbrio e luminosidade destas representações específicas nos aproximam da imagem do Paraíso?

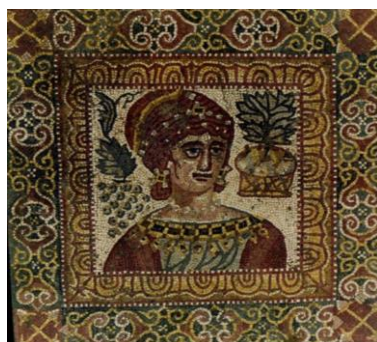


Fig. 4 – Mosaico x4. Painel do Outono. Fotografia de Delfim Ferreira.



Fig. 4a – Mosaico x4. Painel do Outono. Desenho de José Luís Madeira.

⁵⁰⁶ PESSOA, 2008b, pp. 138-161; GORGES 2008, p. 42, fig. 6a.

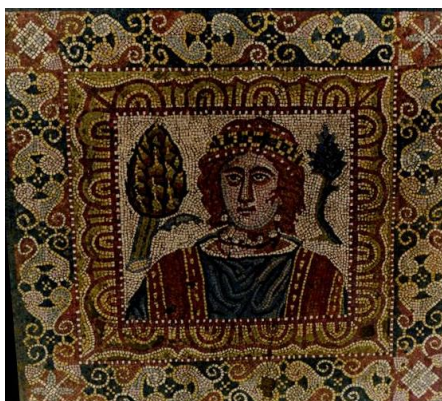


Fig. 5 – Mosaico x5. Painel do Inverno. Fotografia de Delfim Ferreira.



Fig. 5a – Mosaico x5. Painel do Inverno Desenho de José Luís Madeira.

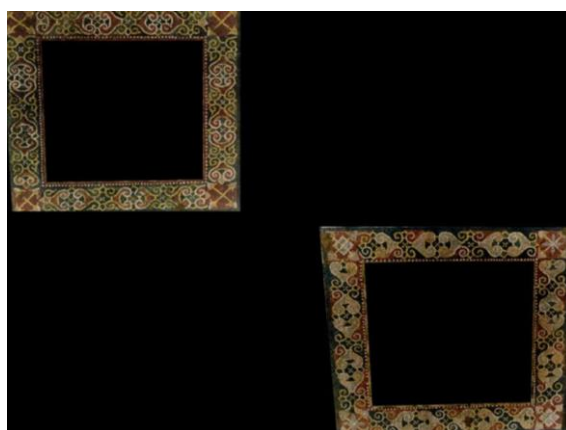


Fig. 6 – Molduras do Mosaico x4 (painel do Outono) e do Mosaico x5 (painel do Inverno). Tratamento informático de José Luís Madeira, a partir de fotografias de Delfim Ferreira.

O jogo das oito diferenças nas molduras dos mosaicos do Outono e do Inverno

x4 - Painel do Outono

O painel da figura do Outono, **x4**, que se apresentou no topo Sul do corredor da ala Oeste do *peristylum*, sob colunata, é delimitado por um filete de duas tesselas pretas, cujas linhas formam um quadrado, as quais fazem parte da trama que subdivide o campo mosaico em painéis (**x1** a **x21**) (Fig. 7), dispostos em quincôncio⁵⁰⁷. Trata-se de um tipo de composição algo semelhante, por exemplo, à do Mosaico dos Cavalos da *Villa* romana de Torre de Palma⁵⁰⁸.

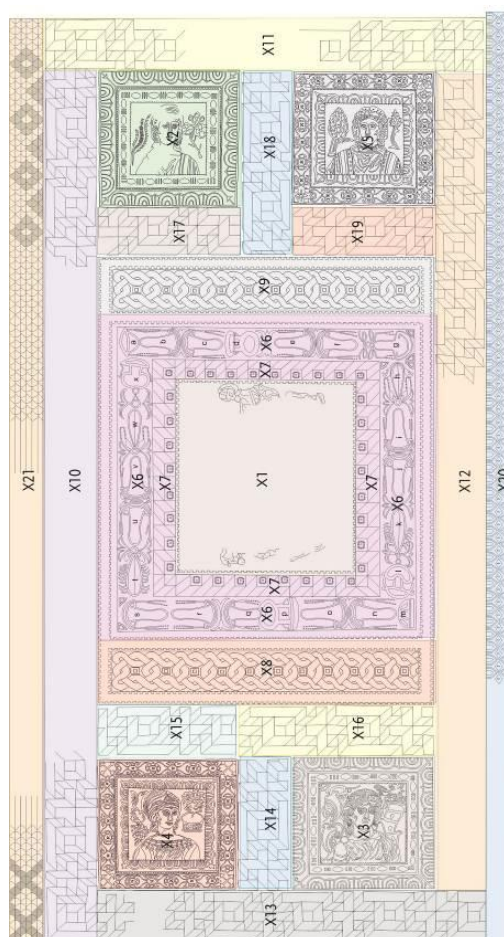


Fig. 7 – Desenho, a traço, ensaio de reconstituição e esquema com a numeração dos painéis **1** a **21** do Mosaico **x**. Desenho de José Luís Madeira e tratamento informático de Daniel Pinto.

⁵⁰⁷ PESSOA, 2011, pp. 466-467; *Décor* II, 419.

⁵⁰⁸ LANCHÁ, BELOTO, 1994, p. 11.

Duas molduras centradas, uma exterior e outra interior, enquadram o painel com a referida figura do Outono, cujos atributos, vemos bem contrastados sobre fundo de tesselas brancas de calcário local, sendo que o vidro foi utilizado para representar as jóias.

A moldura exterior é composta de uma linha de vinte motivos de “Ss” afrontados, tomando a forma de corações⁵⁰⁹, contornados estes por volutas, e separados entre si por pontas de dardos bilaterais, dispostas ora ao alto, ora na horizontal. Entre os ditos motivos em forma de corações temos, ao centro, um pequeno octógono de quatro lados direitos, os quais alternam com quatro lados curvos. Quanto ao pequeno octógono, este exhibe uma cruzinha de cinco tesselas brancas, a meio, dispostas sobre a ponta, tudo em fundo preto. O contorno da parte de cima do motivo de “Ss” afrontados é constituído por um filete de tesselas brancas, em contraste, na mesma linha, com a cor amarela das tesselas, no contorno do lado de baixo do motivo, sendo que as volutas são decoradas com “vírgula”, também em tesselas amarelas. As volutas do topo do motivo formam pequenas peltas no seu interior, contornadas por tesselas amarelas, na frente, e por tesselas brancas, do lado de dentro. Os cantos da moldura, no limite da faixa do dito motivo, repetido por reflexão isométrica⁵¹⁰, exibem quadrados, com fundo de tesselas vermelhas. Estes quadrados estão decorados com flechas cruzadas na diagonal, de pontas bilaterais, de tesselas rosas, debruadas a branco e hastes ou cabos em tesselas amarelas. O mosaicista, a fim de atenuar a interrupção do desenho da linha do motivo, fechou as volutas, no ângulo das molduras, com ponta de dardo, na horizontal, a meio, em tesselas rosas, sobre fundo preto.

O fundo do interior do referido motivo é decorado com tesselas vermelhas; o respectivo fundo exterior é tratado em faixas oblíquas, semelhando sombreado de tesselas ora pretas ora cinzentas. Assim sendo, alternadamente, se uma voluta da base do motivo, do lado exterior da moldura, exhibe fundo preto, a correspondente bilateral do lado interior da moldura apresenta fundo cinza, e assim sucessivamente. Este delineamento de faixas oblíquas, em oposição de dois tons de fundo, no exterior dos motivos (o seu interior é sempre vermelho), leva a que, num lado da moldura, as peltas afrontadas, os octógonos de quatro lados curvos, as cruzinhas de cinco tesselas dispostas em ponta e as pontas de dardos bilaterais se apresentem alternadamente, ora num lado da moldura sobre fundo

⁵⁰⁹ *Décor*, variante 94g, Tebas Phthiotides, Grécia; variante 4c, Aquileia, Itália.

⁵¹⁰ FREIRE, 2011, p. 83.

preto, ora no outro sobre fundo cinza. O mosaicista, miniaturista por excelência, exibiu, nesta moldura, um estilo linear, desenhando motivos filigranados, sobressaindo de um fundo tratado por várias cores e cambiantes.

A separação entre a moldura exterior e a moldura interior é sublinhada por dois filetes simples de tesselas vermelhas, sendo o de fora pontilhado a branco.

A bissectriz de cada ângulo da moldura interior apresenta uma haste em diagonal, decorada por pequeninas volutas simétricas; cada lado da moldura exhibe uma faixa de vinte óvulos truncados, com contorno de linha de tesselas a vermelho, subdivididas, no interior, por dois arcos paralelos, concêntricos, de tesselas da mesma cor, dando efeito de volume. Os óvulos alternam com vinte ferros de lança⁵¹¹, de contorno contínuo a vermelho, e uma linha a meio do gume da lança com a mesma cor, sendo que as pontas se encontram voltadas para fora do painel. Deste lado exterior, um filete simples de linha curva de tesselas brancas contorna o limite do motivo para criar efeito de perspectiva, bem contrastado também com o espaço preenchido de tesselas castanhas, que formam o fundo do limite da moldura. Do lado interior da mesma moldura, duas faixas de tesselas brancas formam um fundo de cor comum à base do interior do óvulo e do ferro da lança, com a intenção de criar algum efeito volumétrico. Os dois filetes simples que delimitam este lado da moldura são iguais aos que vimos do lado exterior. O pontilhado do filete está aqui voltado para dentro, lembrando um acabamento de moldura serrilhada, como num selo actual.

O estilo das molduras do painel do Mosaico do Outono são, como vimos, muito diferentes: um volumétrico e outro linear, filigranado.

x5 - Painel do Inverno

O painel da figura do Inverno, **x5 (Figura 5, 6, 7)**, encontra-se no topo Norte do corredor Oeste, à direita da figura da Primavera, **x2**. As molduras que delimitam a figura apresentam os mesmos motivos decorativos que encontramos no painel do Outono, **x4**. A sua observação detalhada revela-nos que a estratégia de execução se apresenta, aqui, no sentido da direita para a esquerda e de cima e para baixo, tendo em conta o corte do desenho de alguns motivos nas pontas e o desenho completo, correspondente ao início do trabalho do painel do Outono, no sentido da esquerda para a

⁵¹¹ *Décor*, variante 51c, El Djem, Tunísia.

direita e de baixo para cima. Também, como veremos adiante, o tratamento dos motivos, cor e vibração cromática dos fundos destas molduras, sobretudo a exterior, decorada com linha de motivos em forma de corações, fazem delas peças únicas. Lembrem, por comparação com as molduras da Estação do Outono, **x4**, o jogo Descubra as Diferenças. Comparemos a moldura exterior, a qual, como dito, se apresenta a Norte, do lado exterior do corredor, em nítido contraponto com a sua congénere, colocada na diagonal, a Sul, do lado interior da mesma ala, como que em diálogo entre mestres exímios no estilo filigranado.

Jogo das Diferenças nas molduras dos mosaicos do Outono e do Inverno

Já assinalámos antes a 1ª diferença, na qual constatámos que a moldura exterior do Outono foi executada da esquerda para a direita e de baixo para cima, enquanto a moldura do Inverno o foi da direita para a esquerda e de cima para baixo (Fig. 6). De igual modo, as figuras implicam modelos e modos de execução que lembram diferentes expressões artísticas, uma mais pictural, expressiva e delicada, no caso da figura feminina do Outono, outra mais desenhada e hierática, no caso da figura do Inverno.

Vejamos agora a segunda diferença: na moldura do Outono, como observámos, o contorno apresenta-se, na parte de cima do motivo, em linha de tesselas brancas, de um lado e de outro, sendo que em baixo muda para o amarelo, igualmente de um lado e do outro. Na moldura do Inverno, na parte de cima do motivo de “Ss” afrontados em forma de coração, o contorno apresenta de um lado uma linha de tesselas brancas e do outro tesselas amarelas; em baixo dá-se o oposto, sendo que começa por uma linha de tesselas amarelas e o lado oposto a brancas, e assim sucessivamente.

Vejamos a terceira diferença: o interior dos motivos é preenchido a vermelho por inteiro na moldura do Outono, ao passo que na moldura do Inverno se apresenta bipartido em oposição de cores, alternando um lado rosa com outro lado a cinza.

A quarta diferença do tratamento dos motivos está nas cruzinhas de cinco tesselas, que na moldura do Outono se apresentam ora em fundo preto, ora em fundo cinzento-escuro, enquanto na moldura do Inverno se apresentam sempre em fundo preto.

A quinta diferença reside nas volutas, já que, na moldura do Outono, exibem “vírgulas” aos pares na base do motivo em forma de corações isometricamente reflectidos, enquanto na moldura do Inverno tal não acontece.

A sexta diferença regista-se na cor do fundo, que se apresenta em faixas oblíquas. Na moldura do Outono a cor de fundo é ora em preto, ora em cinzento-escuro, enquanto na moldura do Inverno alterna uma faixa contínua de fundo preto com outra descontínua, a rosa, sendo ainda de assinalar nesta última algumas hesitações na alternância cromática.

A sétima diferença encontra-se nas pequeninas peltas que se formam no interior do motivo em forma de corações afrontados. Decorrente da escolha de fundos mais claros para o interior do motivo de “Ss” afrontados, formando corações isometricamente reflectidos, na moldura do Inverno o contorno perde leitura, sendo que as volutas das pontas são muito menos perceptíveis.

A oitava e última diferença que salientamos está no muito visível motivo de setas, de duas pontas cruzadas na diagonal, sobre fundo rosa, que assinalamos no respeitante aos quadrados que decoram os cantos da moldura do Outono e do Inverno. Para além do motivo de dois filetes simples cruzados em diagonal, de ponta triangular fechada, presente numa e noutra moldura, no respeitante ao Outono este motivo é ainda decorado a meio, no cruzamento das hastes, no quadrado do canto esquerdo, em cima, com um quadrado na diagonal, repartido em quadrantes, contornados por tesselas brancas, e pontuados de tesselas amarelas e cinzentas. De assinalar, ainda, que no canto do lado direito foi representada uma flor de quatro pétalas direitas, em fuso, de cor cinzenta, bem contrastadas sobre o fundo rosa. Este motivo repete-se no canto, em diagonal, na base da moldura à esquerda, sendo que, no da direita, se repetem os motivos que vimos no canto esquerdo, ao alto. Quanto à moldura interior de óvulos e ferros de lança⁵¹² voltados para o exterior, assinale-se o facto de, também comparativamente com a moldura do Outono, a moldura do Inverno apresentar um estilo mais volumétrico, na medida em que a sua execução surge numa gradação de tons, na qual são alternadas de sete cores (branco, amarelo, cinzento palha, vermelho, branco, amarelo e cinzento palha); na moldura do Outono a alternância é de apenas cinco cores (branco, amarelo, vermelho, branco e castanho).

⁵¹² *Décor*, variante 51c, El Djem, Tunísia.

Molduras das Estações do Ano

Assinalemos que as molduras das figuras das Estações do Ano dos mosaicos do Rabaçal apresentam semelhanças com mosaicos de feição oriental, como por exemplo o que decora o ângulo baixo da cúpula da Basílica de Tessalónica, conhecida por Rotunda de São Jorge, datada dos fins do Séc. IV d.C.⁵¹³, e o que decora a Cúpula de Centcelles, em Tarragona, de meados do Séc. IV d.C.

A exibição de óvulos truncados e pontas de lança, “Ss” afrontados, formando corações, dardos, cruz de flechas, fusos dourados, contas fuseladas e piruetas, sobre fundo vermelho, preto e dourado, característico dos mosaicos bizantinos (especialmente em Roma, Tessalónica, Constantinopla e Veneza), está patente em idêntico jogo de cores e formas na moldura superior do mosaico dito dos Orantes, sobre um fundo de arquitectura cenográfica (do género da pintura mural de Pompeia), na referida Rotunda de São Jorge (Fig. 8).

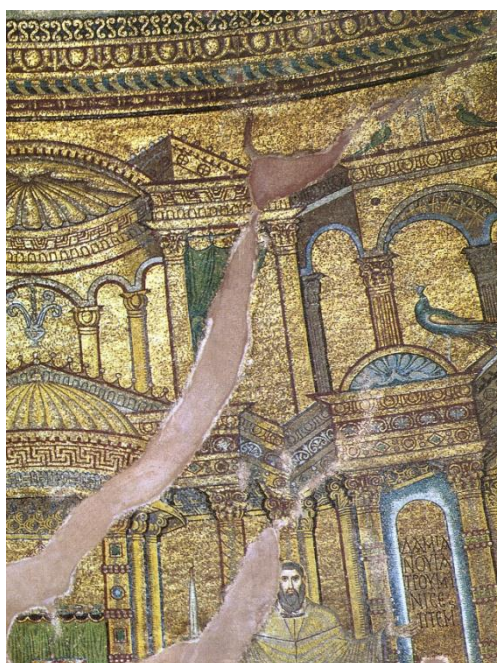


Fig. 8 – Pormenor do Mosaico da cúpula da Basílica, conhecida por Rotunda de São Jorge, em Tessalónica. *in* PAPAHAZIS, NICONANOS, 2000, p. 52.

Este tipo de friso, comportando óvulos e pontas de lança, pode ser encontrado, com representação de forma muito semelhante, na parte superior da moldura do medalhão do mosaico do centro da cúpula do Baptistério Neoniano dos Ortodoxos, em Ravena,

⁵¹³ PAPAHAZIS e NICONANOS, 2000, p. 52.

datado de entre 449 e 452 d.C.⁵¹⁴, e na moldura que limita a parte superior do mosaico da Imperatriz Teodora, na parede lateral da abside do altar-mor da basílica de São Vital, também em Ravena, datado de cerca de 547 d.C.

Quanto ao motivo lembrando a forma de corações repetidos por reflexão, cujo gosto pelo seu uso chegou aos nossos dias, pode ser encontrado ainda nas molduras que limitam o mosaico com Cruz inscrita num círculo azul, na abóbada de berço por debaixo do coro da Igreja de Santa Sofia, em Tessalónica, datado entre 690-730 d.C.⁵¹⁵ Este tipo de motivo encontra-se também representado em trabalhos coevos dos do Rabaçal, como por exemplo na moldura do mosaico de Marte, Vénus e Adonis, no *æcus* da *Villa de Maternus*, em Carranque (Toledo)⁵¹⁶, no pavimento de Cupido e Psique, da *Villa de Fraga*, em Saragoça, datado da segunda metade do Séc. IV d.C., trabalhos estes de reconhecida influência oriental⁵¹⁷, bem como na moldura do Mosaico de Vénus, da *Villa de Hemsworth*, em Dorset (no Sudoeste da Grã-Bretanha)⁵¹⁸ (Fig. 9), datado de meados do Séc. IV, e na faixa que decora, em baixo e em cima, o Mosaico dos nove painéis figurados com a representação das Musas, em Trier⁵¹⁹ (Fig. 10).



Fig. 9 – Mosaico de Vénus. *Villa de Hemsworth*, em Dorset, no Sudoeste da Grã-Bretanha. in COSH, NEAL, 2005, pp. 151-152, pl. 144.

⁵¹⁴ BUSTACCHINI, 2000, pp. 89-90.

⁵¹⁵ PAPAHAZIS e NICONANOS, 2000, pp. 108-109.

⁵¹⁶ PATÓN e LORCA, 1992, p. 34.

⁵¹⁷ FERNANDEZ-GALIANO, 1984, pp. 420-421.

⁵¹⁸ COSH e NEAL, 2005, pp. 151-152, pl. 144.

⁵¹⁹ SCANNER-HOFFMAN, HUPE e GOETHERT, 1999, Kat. 98, Taf. 54-58.



Fig. 10 – Mosaico dos nove painéis figurados, com representação das Musas. Trier. in SCANNER-HOFFMAN, HUPE, GOETHERT, 1999, Kat. 98, Taf. 54-58.

Conclusão

O Jogo das Diferenças patente nas molduras dos painéis Outono e do Inverno do Palácio romano do Rabaçal aumentam o luxo do mosaico, conferindo-lhe luminosidade, vincando, além do mais, que as cores também são formas.

A par de um quotidiano em geral em acentuado declínio, porventura marcado pela penúria, à qual só os senhores, os príncipes e os grandes proprietários podiam escapar, arquitectos e mosaicistas contribuíram para criar nesta residência um ambiente de beleza, mansidão e luminosidade do *decor*, que se aproxima de uma representação *paradisíaca* que promove a felicidade dos seus proprietários.

Aqui, o proprietário e os que lhe estão próximos, no contexto alargado da *Villa* e dos *fundi* associados, dispunham, de algum modo, à maneira do *Paradeisos* persa⁵²⁰, de propriedades onde espontaneamente se criavam em campo livre, no quadro de uma ancestral cadeia alimentar, várias espécies de animais para caçadas, sendo que nesta “tapada” não faltava uma ribeira a meio (Rio dos Mouros), eventualmente ainda usada para a pesca. Estavam ao dispor neste “parque” também uma grande variedade de vegetais próprios, tanto em terrenos de sequeiro como de regadio, «ajudando a criar o que na época romana se viria a chamar de *locus amœnus*, um lugar de descanso e de

⁵²⁰ MACIEL, no prelo.

convívio com a natureza, proporcionando aos que o frequentavam, a começar pelos donos, uma sensação de descompressão e de felicidade harmoniosa»⁵²¹.

As representações dos mosaicos do Palácio romano do Rabaçal poderão ser tomadas como variantes, ainda que abreviadas, da representação (*significat*) da ideia (*significatur*) de Paraíso? Aqui, em contexto terrestre, as árvores dão lugar às pequenas flores (Mosaico da Primavera / *Vernus* – **x2**) (**Figura 7**), os animais selvagens são substituídos por dóceis cavalos, em contexto terrestre (Mosaico da Quadriga – **x1**), e pela bonomia dos golfinhos, em contexto aquático (Mosaicos **s/x** e **x/u**) (Figs. 3 e 11).

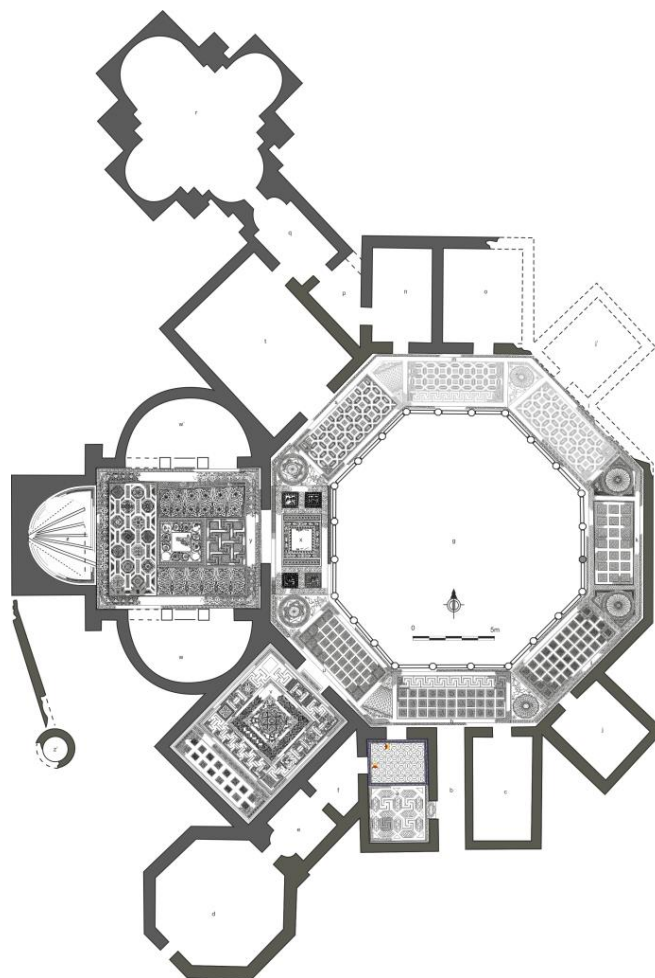


Fig. 11 – Planta geral da *Villa* romana do Rabaçal, com reconstituição gráfica da composição e dos motivos dos mosaicos. Desenho de José Luís Madeira e informatização de Daniel Pinto.

O exercício da arte musical, porventura evocada na presença dos instrumentos sonoros exibidos nos cavalos da quadriga, poderá evocar a harmonia dos contrários atingida por Orfeu? Como sabemos, a figura divina de Orfeu tocando para os animais selvagens, que

⁵²¹ *Ibidem*.

dele se aproximam em mansidão e com atitude de apaziguamento, é a única imagem que passou, sem alterações, da arte pagã para a cristã⁵²². Também aqui, no conjunto dos pavimentos de mosaico do Rabaçal, como nas Ilhas dos Afortunados (segundo Gregos e Romanos uma espécie de Paraíso para onde seguiam os justos), referidas por Mamertino no seu Panegírico a *Iulianus*, datado do ano de 362, «os cereais nascem no solo sem arado» (Mosaico do Verão / *Estas* – **x3**; Mosaico **y2** – Moldura do lado Norte) (PESSOA, 2011, p.417, 643), «as colinas cobrem-se naturalmente de videiras (Mosaico do Outono / *Autumnus* – **x4**), «as árvores carregam-se naturalmente de fruto» (Mosaico do Verão – **x3**, cornucópia com frutos; Mosaico do Outono – **x4**, cesto de frutos) «e os legumes substituem por toda a parte as ervas»⁵²³ (Mosaico do Inverno / *Hiemns* – **x5**, alcachofra). Serão, por outro lado, os mosaicos do Rabaçal, tendo em conta as jóias de ouro exibidas pela figuras das Estações do Ano (coroas, brincos e diademas) e a própria filigrana dourada das molduras aqui tratadas em pormenor, susceptíveis de evocarem o País dos Hiperbóreos, cujo oiro, como referido no Génesis, junto ao Paraíso era guardado por grifos⁵²⁴?

Evocarão os mosaicos do Rabaçal o *Paradeisos*, na sua dinâmica dionisíaca (a felicidade que se atinge na alegria divina esfusante, exibida pelos participantes no cortejo presidido pela divindade) através da representação de conjuntos de *cantharoi* (Mosaicos **h/i**, **s/x**, **x6l**, **x6d**, **x6p**, **x6x**, **x/u**, **v2a**, **v2b**)⁵²⁵, *crateres* (**x6b**, **x6c**, **x6e**, **x6f**, **x6g**, **x6i**, **x6j**, **x6n**, **x6o**, **x6q**, **x6r**, **x6s**, **x6u**, **x6v**)⁵²⁶, taças (Idem, **x6a**, **x6m**), bem como uvas e parras (Mosaico do Outono – **x4**), acompanhadas de *hedera* (Mosaico **h/i**) (Idem, p.285) (**Figuras 3 e 11**) e acantos (Mosaico **y2**)⁵²⁷ (Figs. 3 e 12)? Estará aqui pressuposta a ideia de banquete apoteótico, conotado com uma certa subversão das leis da natureza e do equilíbrio da *ordo* racional das coisas⁵²⁸? Ou estaremos perante a evocação do *Paradeisos* bíblico-cristão, interagindo com a versão de *Paradeisos* dionisíaco, na qual Cristo promete um banquete escatológico em que de novo beberá do fruto da videira⁵²⁹?

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ MACIEL, 1996, p. 36; MACIEL, no prelo.

⁵²⁴ MACIEL, no prelo.

⁵²⁵ PESSOA, 2011, pp. 292, 409, 417, 500, 576.

⁵²⁶ *Idem*, p. 417.

⁵²⁷ *Idem*, p. 643.

⁵²⁸ MACIEL, no prelo.

⁵²⁹ MACIEL, no prelo, citando Mt. 26, 29, Mc. 14, 25 e Lc. 22, 18.

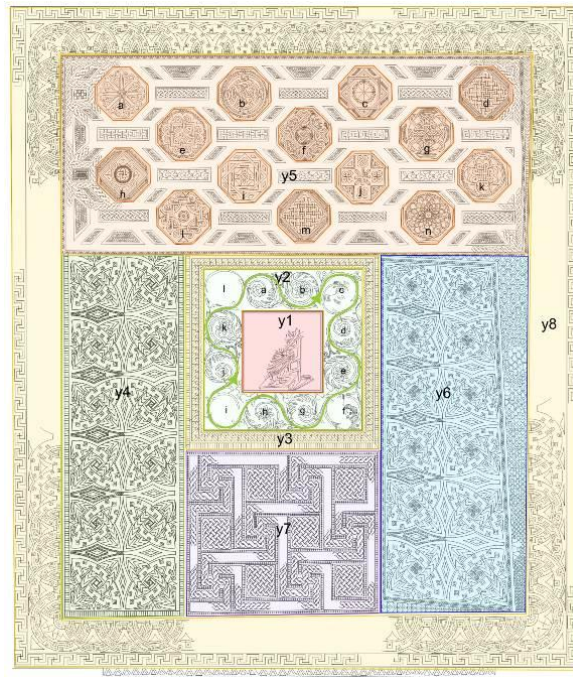


Fig. 12 – Identificação dos painéis de **y1, y2, y3, y4, y5, y6, y7, y8**, da Sala **y. Triclinium**. Desenho de José Luís Madeira e informatização de Daniel Pinto.

Em termos mais gerais diremos que, à luz das recentes descobertas arqueológicas, nomeadamente no que respeita ao acervo musivo, realizadas em Portugal ao longo das últimas décadas, o Séc. IV, na Lusitânia, não poderá ser considerado como um período de decadência ou mesmo de estagnação. Esta província terá participado, então, no pulsar de todo o Império, dando sinais de se constituir como palco de um período de persistente prosperidade económica, do qual este “renascimento” do mosaico é um reflexo, evidenciando a dinâmica de escolas e de diversos estilos, reveladores de gostos e afinidades próprias, porventura conotadas com o culto órfico, dionisiaco ou bíblico-cristão, por parte dos *potentiores*.

Bibliografia

ALARCÃO, 1990 – Jorge de ALARCÃO. «A Construção na Cidade e no Campo». in *Nova História de Portugal*. Portugal das Origens à Romanização - O Domínio Romano. Terceira Parte. Lisboa: Publicações Europa-América, Col. Fórum da História, pp. 343-553.

BURACA 2011 – Ida BURACA. «A coleção de ânforas da *Villa* romana do Rabaçal». in *AEIVRR - Actas do Encontro Internacional sobre Ciência e Novas Tecnologias*

Aplicadas à Arqueologia na Villa Romana do Rabaçal, 2009. Associação de Amigos da Villa Romana do Rabaçal, Programa Promuseus / Rede Portuguesa de Museus / Instituto dos Museus e da Conservação, Fundação Calouste Gulbenkian, Direcção Regional de Cultura do Centro, Câmara Municipal de Penela, pp. 153-159.

BUSTACCHINI, 2000 – G. BUSTACCHINI. *Ravenna, Capitale de la Mosaique*. Ravenna: Cartolibreria Salbaroli.

COSH e NEAL, 2005 – Stephen R. COSH e David S. NEAL. *Roman Mosaics of Britain. South-West Britain*. II. London: Illuminata Publishers for Society of Antiquaries of London.

Décor – C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHE, J.-P. DARMON, A.-M. GUIMIER-SORBETS, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME e H. STERN. *Le Décor géométrique de la mosaïque romaine*. Paris: Picard, 1985.

Décor II – C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J.-P. DARMON, S. GOZLAN e M.-P. RAYNAUD. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine II: répertoire graphique et descriptif des décors centrés*. Paris: Picard, 2002.

FERNÁNDEZ-GALIANO, 1984 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO. «Influencias orientales en la musivaria hispánica». In *Actes du III^{ème} Colloque de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaique Antique (AIEMA)*, Ravenna, 1980. Ravenna: Edizioni del Girasole, pp. 411-430.

FERREIRA, 2011 – Manuela Almeida FERREIRA. «Vidro da Villa romana de Moroços: escasso espólio, muito razoáveis certezas». in *AEIVRR - Actas do Encontro Internacional sobre Ciência e Novas Tecnologias Aplicadas à Arqueologia na Villa Romana do Rabaçal*, 2009. Associação de Amigos da Villa Romana do Rabaçal, Programa Promuseus / Rede Portuguesa de Museus / Instituto dos Museus e da Conservação, Fundação Calouste Gulbenkian, Direcção Regional de Cultura do Centro, Câmara Municipal de Penela, pp. 170-182.

FREIRE, 2011 – Dora FREIRE. «A matemática nos motivos dos mosaicos», in *AEIVRR - Actas do Encontro Internacional sobre Ciência e Novas Tecnologias Aplicadas à Arqueologia na Villa Romana do Rabaçal*, 2009. Associação de Amigos da Villa Romana do Rabaçal, Programa Promuseus / Rede Portuguesa de Museus / Instituto dos

Museus e da Conservação, Fundação Calouste Gulbenkian, Direcção Regional de Cultura do Centro, Câmara Municipal de Penela, pp. 83-85.

GORGES, 2008 – Jean-Gérard GORGES. «L'Architecture des *Villæ* romaines tardives: la création et le développement du modèle tétrarchique». in *Actas do IV Colóquio Internacional de Arqueologia en Gijón – Las Villæ tardorromanas en el occidente del Império. Arquitectura e función*, 2004. Gijón: Ayuntamiento de Gijón e Universidad Autónoma de Madrid, pp. 28-48.

HAUSCHILD, 1995 – Theodor HAUSCHILD. «Transformação no campo na baixa romanidade em Portugal». in *Actas da IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica*, Lisboa, 1992. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Col. Monografias de la secció històrica arqueològica, pp. 377-382.

HOFFMANN, HUPE e GOETHERT, 1999 – Peter HOFFMANN, Joachim HUPE e Karin GOETHERT. *Katalog der römischen Mosaike aus Trier und dem Umland*. Trier: Selbstverlag des Rheinischen Landesmuseums.

LANCHA e BELOTO, 1994 – Janine LANCHA e Carlos BELOTO. *Chevaux Vainqueurs - Une Mosaique de Torre de Palma*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian e Centre Culturel Portugais.

LEVI, 1947 – Doro LEVI. *Antioch mosaic pavements*, reed. 1971. Princeton : Princeton University Press.

MACIEL, 1996 – M. Justino MACIEL. *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Colibri.

MACIEL, 2000 – M. Justino MACIEL. «Entre Constâncio II e Juliano: a linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento da Lusitânia do séc. IV». in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Cognição e Linguagem*, 13, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa e Edições Colibri, pp. 135-148.

MACIEL, no prelo – M. Justino MACIEL. «O Paradesos no mosaico: *quod significat et quod significatur*». in *Actas do Encontro Ibérico sobre Mosaico Romano – Imagens do Paradesos nos Mosaicos da Hispânia (13 e 14 de Julho de 2011. IHA/FCSH-UNL)*.

Coord. M. Justino MACIEL e Cátia MOURÃO. Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MANTAS, 1985 – Vasco Gil MANTAS. «Dois novos miliários do território de Conímbriga». in *Biblos*, 61, Lisboa: Faculdade de Letras e Universidade de Coimbra, pp. 159-179.

MANTAS, 1996 – Vasco Gil MANTAS. *A rede viária da faixa Atlântica entre Lisboa e Braga*. I-II. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Universidade de Coimbra.

PAPAHATZIS e NICONANOS, 2000 – N. PAPAHATZIS e N. NICONANOS. *Monuments de Thessalonique*. Chalkidiki: Molhos Editions.

PÁTON LORCA, 1992 – B. PÁTON LORCA. «La Villa Romana de Carranque. Arquitectura y mosaicos». in *Revista de Arqueologia*, 129. Madrid, pp. 30-38.

PEREIRA, PESSOA e SILVA, no prelo – Isabel PEREIRA, Miguel PESSOA e Teófilo SILVA. *Moedas da Villa romana do Rabaçal (1984-2010), Penela, Portugal*. Penela: Promuseus, Rede Portuguesa de Museus, Instituto dos Museus e da Conservação e Município de Penela.

PESSOA, 1998 – Miguel PESSOA. *Villa romana do Rabaçal: Um objecto da arte na paisagem*. Penela: Câmara Municipal de Penela e Associação de Municípios da Serra de Sicó.

PESSOA, 2005a – Miguel PESSOA. *Arte sempre nova nos mosaicos romanos das Estações do Ano em Portugal, Penela, Portugal*, Espaço-Museu do Rabaçal. Penela: Município de Penela.

PESSOA, 2005b – Miguel PESSOA. «Contributo para o estudo dos mosaicos romanos no território das *ciuitates* de *Æminium* e de *Conimbriga*, Portugal». in *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 8/2. Lisboa: Instituto Português de Arqueologia, pp. 363-401.

PESSOA, 2008a – Miguel PESSOA. «Retratos ou alegorias nos mosaicos das Estações do Ano da Villa romana do Rabaçal, Penela, Portugal?». in *Revista de História da Arte*, 5. Dir. M. Justino MACIEL e Raquel HENRIQUES DA SILVA. Lisboa: Instituto de

História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pp. 38-65.

PESSOA, 2008b – Miguel PESSOA. «Um *Stibadium* com mosaico na *Villa* romana do Rabaçal. De cenário áulico a chão de culto cemiterial – De chão agricultado às primícias arqueológicas». in *Revista de História da Arte*, 6 (*Actas do Ciclo Internacional de Palestras sobre Arquitectura, Mosaicos e Sociedade da Antiguidade Tardia e Bizantina, a Ocidente e Oriente. Estudos e Planos de Salvaguarda - Lisboa, Mértola, Rabaçal*, 2008). Lisboa Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p.138-161.

PESSOA, 2011 – Miguel PESSOA. *Villa romana do Rabaçal, Penela, Portugal. Um centro na periferia do império e do território da ciuitas de Conímbriga. Função e contexto no âmbito da arte e sociedade da Antiguidade Tardia. Estudo de mosaicos*. Tese de Doutoramento em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

PESSOA, MADEIRA e NUNES, 1998 – Miguel PESSOA, José Luís MADEIRA e Maria Cristina NUNES. «Un recontre de cultures en architecture et mosaïque: la *Villa* de Rabaçal (Penela, Coimbra, Portugal)». in *Actes du VII Congrès AIEMA, Tunis, 1994*. Tunis. pp. 44-53.

PESSOA *et alii*, 1995 – Miguel PESSOA, José Luís MADEIRA, António PINTO e Delfim FERREIRA. «*Villa* romana do Rabaçal, Penela (Coimbra-Portugal): Notas para o estudo da arquitectura e mosaicos», *Actas da IV Reunião de Arqueologia Cristã Hispânica*, Universidade Nova de Lisboa, 1992, Institut d'Estudis Catalans, Monografias de la Secció Històrico Arqueològica, Barcelona, pp. 471-491.

PESSOA e MOUGA, 1999 – Miguel PESSOA e Teresa MOUGA. «Os motivos botânicos nos mosaicos da *Villa* romana do Rabaçal». in *Actas do II Congresso de Arqueologia Peninsular. 1996*. IV – Arqueologia Romana y Medieval. Zamora, pp. 303-314.

PESSOA e PONTE, 2000 – Miguel PESSOA e Salete da PONTE. «A colecção de jóias representadas nas figuras das Estações do Ano nos mosaicos da *Villa* romana do

Rabaçal, Penela, Portugal». in *Actas de la V Reunión d'Arqueologia Cristiana Hispánica, Cartagena (1998)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 541-549.

PESSOA e RODRIGO, 2011 – Miguel PESSOA e Lino RODRIGO. *Villa romana do Rabaçal - Um Objecto de Arte na Paisagem Serrana. Guia*. Penela: Promuseus, Rede Portuguesa de Museus, Instituto dos Museus e da Conservação e Câmara Municipal de Penela.

PESSOA, RODRIGO e MADEIRA, 2009 – Miguel PESSOA, Lino RODRIGO e Carlos MADEIRA. *Registo gráfico de mosaicos in situ na Villa romana do Rabaçal (2002-2008). Uma experiência de voluntariado e de entajuda internacional. Catálogo de Exposição temporária no Espaço-Museu do Rabaçal*. Penela: Município de Penela.

PESSOA, RODRIGO e SANTOS, 2004 – Miguel PESSOA, Lino RODRIGO e Sandra Steinert SANTOS. *Villa romana do Rabaçal. Era uma vez..., Catálogo da Exposição Permanente do Espaço-Museu do Rabaçal*. Penela: Câmara Municipal de Penela e Terras de Sicó.

PONTE e MIRANDA, 2011 – Salete da PONTE e Judite MIRANDA. «Lucernas da Villa romana do Rabaçal, Penela, Portugal». in *AEIVRR - Actas do Encontro Internacional sobre Ciência e Novas Tecnologias Aplicadas à Arqueologia na Villa Romana do Rabaçal, 2009*, Associação de Amigos da Villa Romana do Rabaçal, Programa Promuseus / Rede Portuguesa de Museus / Instituto dos Museus e da Conservação, Fundação Calouste Gulbenkian, Direcção Regional de Cultura do Centro, Câmara Municipal de Penela, pp. 131-137.

QUARESMA, 2011 – José Carlos QUARESMA. «O quadro de importações de *terra sigillata* e de cerâmica de cozinha africana na Villa do Rabaçal, Penela (Séc. IV a inícios do VI d.C.)». in *AEIVRR - Actas do Encontro Internacional sobre Ciência e Novas Tecnologias Aplicadas à Arqueologia na Villa Romana do Rabaçal, 2009*, Associação de Amigos da Villa Romana do Rabaçal, Programa Promuseus / Rede Portuguesa de Museus / Instituto dos Museus e da Conservação, Fundação Calouste Gulbenkian, Direcção Regional de Cultura do Centro, Câmara Municipal de Penela, pp. 96-108.

Répertoire – M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHE, J.-P. DARMON, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME e H. STERN. *Répertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*. BullAIEMA, 4/Mai, Paris: AIEMA, 1973.

El jardín del *paradeisos* en los mosaicos de Hispania

María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ*

Resumen

Las composiciones de los espacios verdes en la musivaria hispanorromana aparecen desde el siglo II hasta el V y corresponden a una representación simbólica de la naturaleza, heredada del mundo Oriental, en donde su atractivo paisajístico refleja la convivencia de la realidad y fantasía como eco de un pequeño *paradeisos*.

Palabras clave

Jardín, agua, flora, fauna, fuentes.

La naturaleza ocupa un lugar privilegiado en el decorado del mosaico romano ya que para el hombre antiguo no solo fue un tema de bienestar, sino de género filosófico sobre el paso del tiempo y de la renovación.

La situación ideal de un ciudadano romano de cierto rango puede resumirse en la célebre frase ciceroniana *otium cum dignitate*⁵³⁰, de la que se deduce el reconocimiento social de aquella clase cuya característica más notable fue el ocio en su vida. Aunque en la sociedad romana existió un cierto desprecio por el trabajo manual que implicaba la percepción de un salario, sin embargo hay que señalar que Roma matizó la visión griega sobre el ocio. Mientras que para Platón o Aristóteles sólo era completamente hombre aquél que vivía ocioso y únicamente merecían denominarse ciudadanos aquellos que no ejercían las funciones de los siervos y trabajadores, Cicerón considera el ocio como un período de descanso para el cuerpo y el espíritu. Y para Séneca es algo necesario para la búsqueda y contemplación de la verdad.

Por tanto, retiro y descanso, además de placer, son los rasgos más característicos del jardín romano, donde la naturaleza y el agua definen por antonomasia el vergel del lugar. Es una escenografía proyectada para la evasión donde su atractivo paisajístico refleja la convivencia de la realidad y de la fantasía como eco de un pequeño *paradeisos*.

* Historiadora (PhD). Profesora Universitaria de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). España. E-mail: psan@ge.uned.es

⁵³⁰ CÍCERO, *De Oratore* I 1-2.

Como origen de los jardines romanos se puede considerar el *hortus*, pequeño y modesto recinto al cuidado de la madre de familia, en el que se cultivaban hortalizas para el propio consumo, flores para el culto y plantas medicinales⁵³¹. Sin embargo, el jardín propiamente dicho o espacio verde, el *uiridiarium*, concebido para descanso y placer, ya sea público o privado, no comienza hasta los siglos II-I a.C., como consecuencia de la suntuosidad y costumbres que trajeron las victorias romanas de Oriente, siendo durante los últimos tiempos de la República y principios del Imperio uno de los grandes lujos de la aristocracia. Plinio, en su *Historia Natural*, decía: “Hoy en Roma se posee, con el nombre de jardines, lugares de placer, campos, villas; se vive la campiña en la ciudad”⁵³². A lo largo del Imperio los jardines de la *urbs* fueron limitándose, aunque no faltaron en las *domus* señoriales ni en las grandes propiedades rurales del Bajo Imperio.

La musivaria romana con representaciones de jardines responde, al igual que la pintura u otro arte, al gusto de los romanos por la naturaleza como prolongación del verdor y bienestar de sus jardines públicos y privados, espacios para el ocio donde la frondosa vegetación invita a la contemplación. Aparecen tanto en las *domus* como en las *uillæ*, pavimentando diferentes espacios que corresponden la mayoría al *æcus*, *triclinium*, *uestibulum*, *peristilum* y los *cubicula*, además de las paredes de las fuentes, de los ninfeos y columnas de la pérgola; con una amplia cronología que oscila entre el siglo I hasta la Antigüedad tardía.

En algunas de estas figuraciones es difícil distinguir la zona verde que se ha querido representar en otras la panorámica y las estructuras arquitectónicas son elementos indicativos que resaltan si pertenecen a espacios urbanos o rurales, así como a exteriores o interiores.

En cuanto al esquema compositivo de la zona ajardinada se figura de dos formas diferentes, como tema principal o como elemento secundario del cuadro, pero a la vez es parte esencial del mismo. Para ello se utiliza la perspectiva lineal, tanto la cónica como la abatida, vista en alzado o en planta.

La flora que se identifica, en gran parte importada de Asia, es muy variada, alternándose las flores con los arbustos decorativos y los árboles frutales. Entre las plantas más figuradas se encuentran el laurel, mencionado frecuentemente por los autores

⁵³¹ TITO LIVIO, I 56; PLINIO, *Historia Natural*, XIX, 50- 53; CATÓN, *De re rustica*, 8.

⁵³² PLINIO, *Historia Natural*, XIX, 50-51.

antiguos⁵³³, y el acanto (*acanthus*), cuyas bellas hojas producen un acertado efecto en los trazados verdes⁵³⁴; siendo la rosa, de origen persa, la flor principal y se cultivo en Grecia ya en tiempos de Homero⁵³⁵. Plinio al describir sus dos *uillas* no menciona ninguna otra flor más que la rosa⁵³⁶, y particularmente la rosa blanca⁵³⁷.

Dentro de la fauna aparecen peces, delfines y aves, en estas últimas destaca la paloma, que según Varron⁵³⁸, los grandes propietarios poseían en sus *uillas* un palomar, costumbre heredada de los Lágidas.

En la composición del espacio verde no faltan las representaciones de balaustradas, esculturas, fuentes, veneras, cráteras y cestos con frutos o flores que complementan la decoración y realzan la belleza de la naturaleza romana, configurando y delimitando un lugar único y especial, para goce de la belleza y de la calma alejada del vaivén exterior, como un intento de crear un verdadero *Paradeisos*.

En este trabajo nos centraremos en la musivaria hispanorromana de estos espacios, haciendo referencia igualmente a los mosaicos de otras partes del Imperio, ya estudiados anteriormente y como complemento de este⁵³⁹.

En la musivaria romana existen verdaderos jardines parietales o decorando columnas de las pérgolas como el mosaico de las columnas que rodeaban una fuente de surtidor en la villa de las Columnas en Mosaico de Pompeya, el parietal de Baiae, del siglo II y el del ninfeo de la villa de Pippiano, en Sorrento, Italia⁵⁴⁰. En Hispania también encontramos algunas representaciones de jardines decorando paredes de fuentes reales y de ninfeos. Entre las fuentes y estanques que muestran decoración parietal con mosaicos de peces estarían, entre otros, el mosaico de la fuente de la Casa de los Pájaros de Itálica, del siglo II, en donde se puede reconocer una anguila o morena y almejas (fig. 1)⁵⁴¹; el pavimento de Oceanos de la fuente de la Casa de Hylas, también de Itálica⁵⁴² con peces, una morena y moluscos; así como el mosaico de la fuente de Milreu, también con

⁵³³ PLINIO, *História Natural*, XV, 130-137; VIRGILIO, *Eclogas*, II, 54; OVIDIO, *Ars amatoria*, III, 690.

⁵³⁴ PLINIO, *Epistola*, V, 6, 16; *História Natural*, XXII, 76.

⁵³⁵ *Hymnus*, in *Cer.*, 427; FILOSTROTO, *Epistolae*, 71; ANACREONTE, fragmento 83; PINDARO, 75, 18; HERODOTO, VIII, 138.

⁵³⁶ PLINIO, *Epistola*, V, 6, 34.

⁵³⁷ PLINIO, *História Natural*, XXI, 16; ROBERT, 1992, pp. 74- 799.

⁵³⁸ VARRON, *De re rustica*, I.

⁵³⁹ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 137-175.

⁵⁴⁰ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 139-142.

⁵⁴¹ PARLADÉ, 1934, p. 11, lám. XV (r); MAÑAS ROMERO, 2011, n.º. 22, fig. 61.

⁵⁴² MAÑAS ROMERO, 2011, n.º 48, fig. 113.

moluscos y diversos peces⁵⁴³. Por otra parte la decoración de los ninfeos está realizada por medio de la inserción de conchas reales como se aprecia en Itálica, Elche (Alicante) y Benalmádena (Málaga) (fig, 2)⁵⁴⁴.



Fig. 1 – Mosaico de la fuente de la Casa de los Pájaros, Itálica. Siglo II. (Foto de G. López Monteagudo).



Fig. 2 – Fragmentos de mosaicos de conchas de Itálica, Elche (Alicante) y Benalmádena (Málaga). (Foto cortesía de G. López Monteagudo).

Como espacio verde encerrado en el interior de una estructura arquitectónica, configurando el peristilo o patio interior porticado que está visto en perspectiva abatida, aparece en varios pavimentos del Bajo Imperio. En Hispania se utiliza dos modelos diferentes, uno con la figuración del peristilo como tema principal y otro integrado en una *uilla*.

Del primer tipo, figuración peristilo como tema principal, se documenta en el mosaico hispano hallado en el *uestibulum* de la villa de Materno, en Carranque (Toledo), de

⁵⁴³ HAUSCHILD, 2008, 17-32; MOURÃO 2008a, pp. 116-119; MOURÃO 2008b, pp. 121-122.

⁵⁴⁴ BLANCO FREIJEIRO, 1978, pp. 45-46; LÓPEZ MONTEAGUDO, 2008, pp. 2547-2549.

mediados del siglo IV⁵⁴⁵, en donde figura, rodeando el *emblemata* circular, una bordura arquitectónica representando esquemáticamente una vista del peristilo, con arquerías, columnas y un *cancellum* y tras él las plantas del jardín. Fuera de Hispania los encontramos en ejemplares del Bajo Imperio como el de la *uilla* narboniense de Loupian (Hérault) y el pavimento africano de la Casa del Peristilo de Puppit (Hammamet), con el peristilo figurado de plano como el mosaico toledano pero con la diferencia de que aquí está hacia adentro⁵⁴⁶.

El segundo tipo, peristilo integrado en una *uilla*, está representado en el mosaico hispano de la *uilla* de la Vega Baja de Toledo⁵⁴⁷. En uno de los semicírculos figura, dentro de una villa con galería y torres en la fachada, vista en perspectiva de alzado abatido, un peristilo semicircular de doce columnas. Curiosamente entre las construcciones romanas hispánicas de Toledo encontramos este pórtico circular en la villa de Rielves, de la primera mitad del siglo IV⁵⁴⁸, y aparece también realizado, aquí por medio de la rotonda que encabeza el edificio Sin embargo, lo más interesante de este pavimento es que en el centro del peristilo se ve unas líneas paralelas de teselas blancas y negras, que posiblemente corresponden a las canalizaciones de las aguas de la zona ajardinada como es habitual en las villas romanas y particularmente en las hispánicas de los siglos III y IV, aunque aparecen también en las de épocas anteriores. Por consiguiente este mosaico constituye un ejemplo *unicum* de la figuración de la irrigación del espacio mediante canales.

El agua junto con la vegetación que dependía de ella son el centro conceptual del jardín. El sistema más representado en los mosaicos para la actuación de las aguas son las fuentes que, además de mantener el frescor y la humedad necesaria para la conservación de las plantas, tendrían una función ornamental. Existen diferentes tipos de fuentes en la *musivaria* romana: de forma circular con pie alto o columna, en forma de crátera y de estanque rectangular, esta última serviría de estanque para recoger el agua de la lluvia con la que regar el jardín como indica Palladio⁵⁴⁹, La fuente que aparece en Hispania es la de forma de crátera que, a su vez, es la más frecuente en el arte romano tanto en la pintura pompeyana como en los mosaicos en general. Aparece en el gran mosaico

⁵⁴⁵ FERNÁNDEZ-GALIANO, 1989, p. 258; *Idem*, 1994, p. 203, fig. 4; FERNÁNDEZ-GALIANO *et Alii*, 1994, p. 322.

⁵⁴⁶ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 144-147.

⁵⁴⁷ BLÁZQUEZ, 1982, p. 38, láms. 20- 22; GORGES, 1986, pp. 183- 187, láms. I, fig. 1; II- III, fig. 1.

⁵⁴⁸ FERNÁNDEZ CASTRO, 1982, pp. 111- 112, figs. 53 y 54.

⁵⁴⁹ PALLADIO, I, XXXIV, 2, *apud* SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 148-1149.

blanco y negro de Póvoa de Cós (Alcobaça, Portugal), del siglo II, formado por tres tapices yuxtapuestos⁵⁵⁰, donde se ha representado en el centro una roseta de triángulos curvilíneos decorada en su centro con un busto masculino radiado, flanqueado por dos cornucopias, que se ha interpretado como una divinidad marina, un tritón, Helios, Apolo o Baco. En el panel rectangular de la zona inferior del *emblemata* se han representado numerosos animales marinos de distintas especies en torno a una cratera llena de agua de color verde, de la que brotan chorros de agua, a modo de fuente. Se distinguen tres delfines y dos anguilas o morenas.

En el mosaico de El Vilet (Lérida), de finales del siglo III o comienzos del IV⁵⁵¹, se ha figurado, en alzado cónico, una cratera agallonada con dos peces en el interior del vaso que está flanqueado por dos palomas posadas en las asas de volutas y por guirnaldas de rosas que picotean otras cuatro aves. La asociación de las palomas con la cratera aparece en el célebre mosaico de la *Villa de Adriano* (fig. 3), que reproduce la obra pictórica, del siglo I a. C., «Palomas bebiendo» de Sosos de Pérgamo descrita por Plinio como uno de los temas más famosos de la época helenística⁵⁵²; en el mosaico de la Casa de las Palomas de Nápoles⁵⁵³ y en el mosaico de Santa María di Capua Vetere, aquí con la variante de una paloma bebiendo y dos pericos en el borde de la cratera⁵⁵⁴, todos ellos del siglo I. El tema se repite en diversos mosaicos de Antioquía y en diversas épocas como en el pavimento de la villa de Dafne, de la primera mitad del siglo III, que se conserva en el Museo del Louvre, con la representación de varias aves (perico, pavos reales, zancuda, pato...) alrededor de una cratera⁵⁵⁵.



Fig. 3 – Mosaico de la *Villa de Adriano*. (Foto de G. López Monteagudo).

⁵⁵⁰ MOURÃO, 2008a, pp. 38-41.

⁵⁵¹ BLAZQUEZ *et Alii*, 1989, pp. 23-24, nº 24, lám. 9.

⁵⁵² PLINIO, *História Natural*, XXXVI, 61.

⁵⁵³ GUSMAN, 1908, p. 220, lám. II.

⁵⁵⁴ PERNICE, 1938, pp. 165-166; AA.VV, 1989, p. 118, nº 18.

⁵⁵⁵ CIMOK, 2000, pp. 86,96 y 194.

También del mismo tipo es el mosaico de la villa de Artieda de Aragón (Zaragoza), de fines del siglo IV o comienzos del V, procedente de una de las habitaciones dispuestas a un peristilo⁵⁵⁶. Muestra en su *emblemata* cuadrado una gran cratera con pequeñas asas de volutas. De la boca de la cratera surge un surtidor flanqueado por dos pavos reales, animal exaltado por su arrogancia y belleza en los versos de Ovidio⁵⁵⁷ y tan frecuente en las pinturas de Pompeya, como la de la Casa de Rómulo y Remo (VII 7, 10), y en los parques de Roma⁵⁵⁸. Junto al vaso se representan plantas, posiblemente acuáticas, respondiendo al gusto romano por lo oriental⁵⁵⁹, mientras que en la parte baja de la escena aparecen dos faisanes, como en la pintura pompeyana (I 6, 13).

El pavimento policromo del corredor del peristilo octogonal de la *villa* romana Rabaçal (Penela, Portugal), del siglo IV, que se encuentra *in situ*⁵⁶⁰, en tres, y seguramente un cuarto, de los espacios triangulares resultantes de la unión de los paneles rectangulares están decorados por pares de delfines bebiendo en el agua que brota de una cratera agallonada.

En un mosaico de de la villa de Santa Rosa, situada extramuros de Córdoba, de fines del siglo III o comienzos del IV, también *in situ*, que pavimentaba el umbral de una habitación aneja al peristilo (fig. 4)⁵⁶¹, presenta una cratera agallonada en la que beben dos delfines, similar a la representada en la anterior villa romana de Rabaçal.

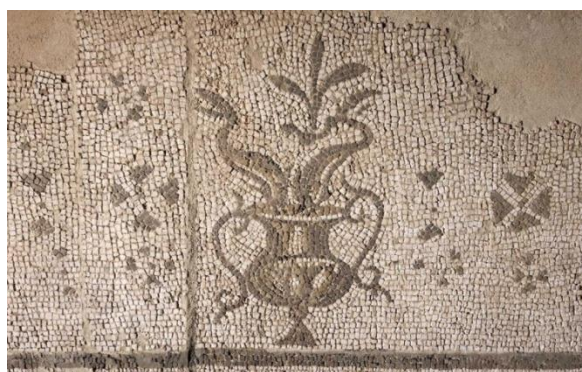


Fig. 4 – Mosaico de la *Villa* de Santa Rosa, Córdoba. Finales del siglo III - comienzos del IV. (Foto de G. López Monteagudo).

⁵⁵⁶ FERNÁNDEZ-GALIANO, 1987, pp. 29- 31, lám. XI.

⁵⁵⁷ OVIDIO, *Metamorfoses*, I, 722.

⁵⁵⁸ GRIMAL, 1984, p. 290.

⁵⁵⁹ PLINIO, *História Natural*, XII, 56 y 76.

⁵⁶⁰ PESSOA, 1998, pp. 18-32, figs. 11-13 y 51.

⁵⁶¹ PENCO VALENZUELA, 2005, pp. 11-34, lám. XX.

En el pavimento del *apodyterium* de las termas públicas de Antequera (Málaga), del siglo II-III, *in situ* (fig. 5)⁵⁶², aparecen dos pequeños emblemas decorado uno de ellos con un delfín con tridente cruzado y el otro con una cratera de la que surge el agua a la manera de surtidor.



Fig. 5 – Fragmentos del mosaico de las termas públicas de Antequera (Málaga). Siglo II-III. (Foto de G. López Monteagudo).

En el pavimento de un *cubiculum*, situado entre el peristilo central y un pequeño patio con fuente de la Casa de los Surtidores de Conimbriga⁵⁶³ aparece un emblema cuadrado que inserta un círculo decorado con una venera de la que surge una fuente de surtidor. En las enjutas figuran pares de pequeños delfines flanqueando un nudo de salomón.

En el fragmento de mosaico procedente de la *uilla* da Boca do Rio (Algarve, Portugal), conservado en el Museo de Lagos⁵⁶⁴, figuran en los dos ángulos conservados sendas crateras, apreciándose en el interior de la más completa el agua de color azul que sale hacia arriba en forma de líneas paralelas también de color azul, simulando una fuente de surtidor.

En el mosaico procedente de la sala E de la *uilla* de Santa Vitória do Ameixial (Estremoz, Portugal), de la primera mitad siglo IV y que actualmente se desconoce su paradero⁵⁶⁵. Estaba presidido por una inscripción dentro de un hexágono y un cuadrado con una pantera bebiendo en una cratera de la que sale un surtidor, rodeado de cuatro cuadrados más pequeños en los que se han figurado un delfín dos veces, dos sepias y una anguila o morena, y dos trapecios decorados con aves sobre una rama.

⁵⁶² RODRIGUEZ OLIVA, 2006, p. 24.

⁵⁶³ BAIIRÃO OLEIRO, 1992, pp. 91-93, núm. 5, lám. 33; MOURÃO, 2008, pp. 64-67.

⁵⁶⁴ BLÁZQUEZ, 1994, p. 187, fig. 1.

⁵⁶⁵ MOURÃO, 2008a, pp. 89-91.

Paralelos para todos estos pavimentos los encontramos, entre otros, en el pavimento de Los Gladiadores de los siglos II o III, procedente posiblemente de un *æcus*, de la antigua ciudad de Augusta Raurica, hoy conservado en el Museo de Augst (Suiza)⁵⁶⁶.

Igualmente fuentes cumpliendo también una función ornamental en una zona verde en las esquinas del pavimento aparece en el mosaico de la villa de Liédena (Navarra), fechado a principios del siglo V⁵⁶⁷, que muestra en el *emblemata* central jarros sin asas colocados en los ángulos, y a los lados, alternativamente, tallos con hojas y palomas; en el interior dos círculos concéntricos encuadrados por una guirnalda de hojas de laurel.

Por otra parte, espacios ajardinados estructurados con cráteras de las que salen en diagonal plantas talladas en pirámides o conos (*metulæ*), propias de un jardín clásico como señala Plinio⁵⁶⁸, se documentan en el mosaico de la villa de Prado (Valladolid), fechado en la segunda mitad del siglo IV, que procedía de unas de las habitaciones del ala norte del peristilo⁵⁶⁹, en el que se representan dos guirnaldas de laurel dispuestas en arco, cuyos extremos surgen de la boca de las cuatro cráteras de los ángulos, que podrían figurar la pérgola. Y en el mosaico que pavimenta un *cubiculum* de acceso al patio S., en la Casa de los Surtidores de Conimbriga (fig. 6)⁵⁷⁰, en donde aparece, en el cuadrado que bordea el emblema, una cenefa vegetal, con fuente en el centro (cuatro una en cada lado) semejantes a la del mosaico anteriores, y cuatro cráteras en las esquinas; de las cráteras surge una pirámide o conos vegetales. El cuadrado inscribe un círculo con escena de cacería de ciervos por cuatro cazadores a caballo acompañados por dos perros; en las enjutas se han figurado cuatro palmípedas.

⁵⁶⁶ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 149- 150, fig. 10.

⁵⁶⁷ BLÁZQUEZ y MEZQUIRIZA, 1985, pp. 48- 49, nº 25, lám. 30; FERNÁNDEZ-GALIANO, 1987, p. 118, nº 187, lám. LIX,1.

⁵⁶⁸ PLINIO, *Epistola*, V, 6, 35.

⁵⁶⁹ TORRES CARRO, 1988, pp. 181- 191, fig. 3, láms. II y III; NEIRA y MAÑANES, 1998, nº 22, fig. 10, láms. 20- 21 y 39.

⁵⁷⁰ BAIRRÃO OLEIRO, 1992, pp. 104-109, nº 9, lám. 38.

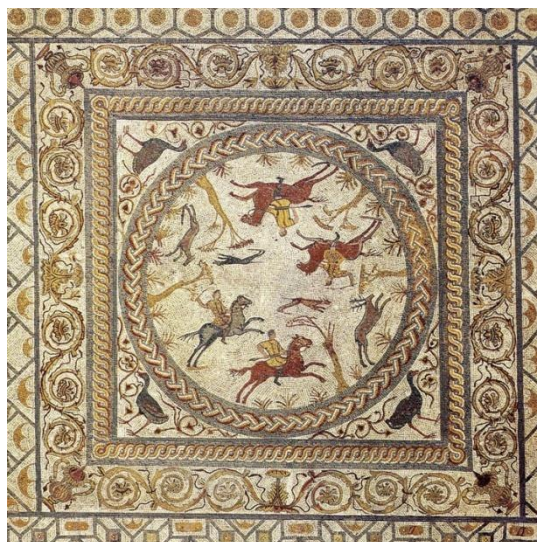


Fig. 6 – Mosaico de la Casa de los Surtidores de Conimbriga. Siglo II-III. (Foto de G. López Monteagudo).

Mosaicos de este tipo se documentan también en el Bajo Imperio, en la Galia y en el Norte de África, como en el mosaico de Saint Remy-la Varenne (Francia), del que se conserva un antiguo dibujo, en un fragmento de un mosaico de Burdeos, procedente de una lujosa *domus*; en el pavimento del *æcus* de la Casa del Peristilo de Pupput, o en el mosaico también del *æcus* de la Casa de *Nicentius* en Thurburbo Majus⁵⁷¹.

Un referente para comprender mejor la funcionalidad de estos conos es el caso de la conocida Meta Sudans, fuente monumental de Roma, ubicada entre el Coloso de Nerón y el Arco de Constantino. Esta fuente tenía en su base un cilindro y estaba rematada por un cono por el que resbalaba el agua⁵⁷².

Plantas, flores y aves dentro de una composición de arcadas cubriendo toda la superficie se encuentran en algunos mosaicos también del Bajo Imperio como son entre otros el de El Romeral (Lérida)⁵⁷³. En la de su variante de guirnaldas de laurel entrelazadas como en el mosaico del *uestibulum* de la *uilla* de El Ramalete (Navarra), con granadas, manzanas, peras y un pez⁵⁷⁴. O con ramos debajo de las arcadas que brotan de cráteras y con

⁵⁷¹ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 152- 155.

⁵⁷² ZEGGIO y PARDINI, 2007.

⁵⁷³ BLÁZQUEZ *et Alii*, 1989, 14- 15, láms. 1, 2 y 20.

⁵⁷⁴ BLÁZQUEZ y MEZQUIRIZ, 1985, p. 62, fig. 9, lám. 55.

ramos terminados en flor que se documentan entre otros en el pavimento del *triclinium* de la *uilla* de Torre de Palma en Portugal (fig. 7)⁵⁷⁵.



Fig. 7 - Fragmento del mosaico de la Villa de Torre de Palma (Portugal). (Foto de G. López Monteagudo).

A veces en esta decoración se sustituyen los ramos por plumas de pavo real como presentan algunos mosaicos norteafricanos de los siglos II y III, como el mosaico tunecino de El Jem⁵⁷⁶ o en una composición con pavos afrontados a una crátera de la que brotan ramos de vid y todo él poblado de distintas aves, un ciervo, flores y frutos, tipo al que pertenecería el mosaico absidiado de Cherchell del siglo V (fig. 8) La composición de arcadas con motivos florales existe ya en el siglo I en manifestaciones pictóricas de Pompeya, como representación de un cancel, goza de una amplia difusión en el arte romano y perdura como decoración en las iglesias paleocristianas⁵⁷⁷.



Fig. 8 – Mosaico de Cherchell. Siglo V. (Foto de G. López Monteagudo).

⁵⁷⁵ HELENO, 1962, pp. 333- 334, láms. XIX- XX; BLÁZQUEZ, 1979, pp. 144- 148, fig. 18.

⁵⁷⁶ SAN NICOLÁS, 1997, p. 162, fig. 24.

⁵⁷⁷ WIRTH, 1934, p. 33, fig. 7.

Como señala los versos de Virgilio⁵⁷⁸, en algunas ocasiones los jardines estaban presididos por el dios de la vegetación, Príapo, como se ve en el mosaico hispano de la Bobadilla, en Málaga, de la primera mitad del siglo III⁵⁷⁹. En el cuadro central aparece el dios en pie y frontal, hijo de la diosa Venus, rodeado de flores, dos aves y *planta pedum*; viste un corto chitón, que levanta con ambas manos lleno de flores y frutos y mostrando su desmesurado atributo sexual. Asimismo, en uno de los semicírculos del citado mosaico de la Vega Baja de Toledo se encuentra el jardín de la *uilla*, donde aparece el *dominus* acompañado de otras tres figuras, tal vez sus familiares o siervos. En los extremos dos edificios, el de la derecha un pabellón y el de la izquierda una capilla o templete, albergando una estatua sobre un pedestal, posiblemente Príapo.

El telón de fondo de un jardín como marco de acciones narrativas de los propietarios al igual que en el anterior mosaico toledano, estaba documentado en el pavimento perdido de Oued Atménia, en Argelia, fechado en el siglo IV, que procedía del *caldarium* de las termas de *Pompeianus*, nombre que aparecía en la inscripción indicando con toda probabilidad el nombre del propietario⁵⁸⁰. Y en el conocido mosaico del siglo IV, del *dominus lulius* de Cartago, donde se combina la presencia de los *domini* y las ofrendas de frutos y flores de sus servidores que tiene lugar en el jardín exterior figurado, mediante una balaustrada, plantas y árboles, que como indica Palladio se encuentra muy cerca de la *uilla* (XXXIV), la cual está representada también en el pavimento. Igualmente está figurado el jardín interior de la *uilla* por medio de un árbol que sobresale del edificio. Todas las escenas del mosaico reflejan, además las costumbres sociales de la nobleza agraria africana de la Antigüedad tardía, concretamente aquí coincide con la referencia de Marcial de que el colono saluda a su maestro y de paso ofrece presentes a la mujer⁵⁸¹⁵⁸².

Entre las representaciones de jardines no faltan las que muestran personajes propiamente realizando distintos menesteres relacionados con las flores como el mosaico de la *uilla* de Panes Perdidos, en Solana de los Barros (Badajoz), del siglo III⁵⁸³, del que se conserva un eros sosteniendo un cesto lleno de frutos y una figura

⁵⁷⁸ VIRGILIO, *Georgicas*, IV, 105ss.

⁵⁷⁹ RODRIGUEZ OLIVA, 1987, pp. 39-79; RODRIGUEZ OLIVA, 1988, pp. 137ss.; LÓPEZ MONTEAGUDO *et Alii*, 1999, p. 509)

⁵⁸⁰ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, p. 166.

⁵⁸¹ MARCIAL, III 58, 33- 40; VII 31, 9.

⁵⁸² SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 170-171.

⁵⁸³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ y NOGALES, 1994-1995, pp. 89-106.

femenina tejiendo guirnaldas de flores, probablemente la *domina* del *fundus*, en un ambiente de cacería (figs. 9- 10).

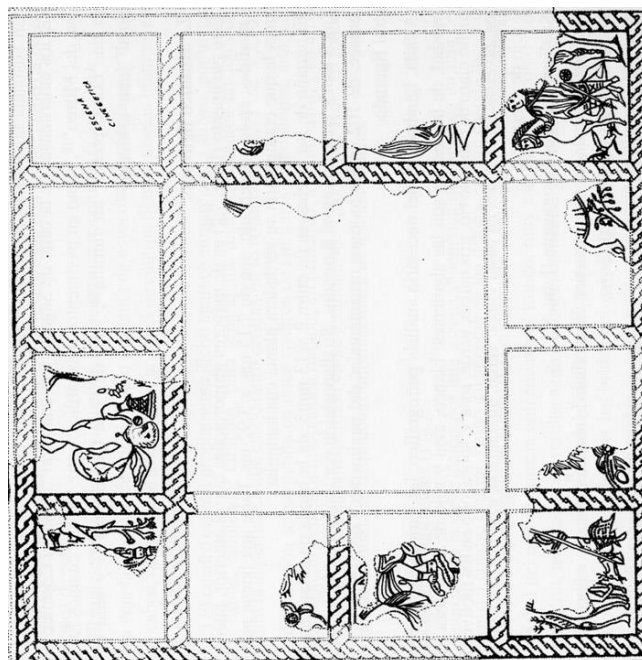


Fig. 9 – Mosaico de la Villa de Panes Perdidos (Badajoz). Siglo III. (Cortesía de J.M. Álvarez Martínez)



Fig. 10 – Fragmentos del mosaico de la *Villa* de Panes Perdidos (Badajoz). Siglo III. (Foto cortesía de J.M. Álvarez Martínez)

Una escena del mismo género aparece en un cuadro conservado del mosaico del *hipocaustum* de la *villa* de Desenzano, de época bajo-imperial, que en origen eran cuatro y según los excavadores podrían representar las cuatro Estaciones. En el asociado

con la primavera⁵⁸⁴ figuran dos jóvenes con alas, sentadas en sillas, entrelazando guirnaldas de flores que cuelgan de un arbusto. Enmarcando la escena se representa guirnaldas con dos aves afrontadas.

Asimismo se pueden considerar como paralelos de los anteriores mosaicos aunque los personajes no sean alados, la representación de la parte alta del mosaico siciliano de Piazza Armerina, del siglo IV, que decora, posiblemente un *cubiculum*, donde aparecen en niveles diferentes tres escenas conectadas entre sí⁵⁸⁵. En la superior se ve dos niños que tienen en las manos cestas de mimbre en las cuales meten flores que cogen de los árboles o arbustos situados en torno a ellos. En la escena central aparece a la izquierda una mujer sedente cogiendo flores de una cesta para hacer guirnaldas que cuelgan de un árbol; a la derecha otra dama con cestos de flores en ambas manos, se dispone a dejar uno de ellos en el suelo. En la parte inferior un muchacho lleva sobre la espalda un palo en cuyas extremidades le cuelgan dos cestos de flores. Alrededor de las escenas se representan ramas y flores.

Una escena semejante dentro de un contexto de fiestas asociadas con la primavera, se documenta en el mosaico del ábside de otra habitación de la misma *villa* siciliana, que igualmente se ha identificado como posible *cubiculum*⁵⁸⁶. Aparecen, junto a un árbol y rodeadas de rosas, dos jóvenes sentadas en *scabelli*, tejiendo coronas de flores. Antecedentes para esta escena de la industria de las flores aparecen en diversas pinturas de Pompeya.

El mismo tema de confeccionar guirnaldas de flores (*psychai coronariæ*) aparece documentado en un mosaico de Antioquía de época constantiniana, aquí la dama sentada cuelga una guirnalda en un árbol, mientras que el hombre saca otra de un cesto para dársela a la mujer (fig. 11)⁵⁸⁷.

⁵⁸⁴ SCAGLIARINI CORLÀITA *et Alii*, 1992, pp. 70-72, fig. 51.

⁵⁸⁵ CARANDINI *et Alii*, 1882, pp. 274-281, lám. 43b, figs. 172 y 173.

⁵⁸⁶ CARANDINI *et Alii*, 1882, 284-287, lám. 45b.

⁵⁸⁷ CIMOK, 2000, p. 216.



Fig. 11 – Panel del mosaico de la *Villa* constantiniana, Antioquia II (Foto de G. López Monteagudo)

Entre las representaciones hispanas con alegoría y en un ambiente rural destaca por su singularidad el mosaico de Vitalis que pavimentaba el *uestibulum* situado en la fachada Este de la *uilla* residencial de Tossa de Mar (Gerona), de mediados del siglo IV⁵⁸⁸. Se representa en el emblema cuatro columnas formadas por triple arcada con celosía, que surgieren el pórtico. Las centrales son claramente de estilo dorso y albergan en su espacio central una figura femenina que ha sido interpretada como la alegoría del lugar de Turissa o la *domina*; mientras que las columnas de los extremos son simples y bajo sus vanos existen elementos vegetales estilizados sugiriendo el jardín. La representación solamente del pórtico a base de arcadas, también con motivos florales y árboles frutales, se encuentra en pavimentos de Grecia, Galia y Norte de África, fechados entre los siglos V y VI⁵⁸⁹, algunos de ellos asociados ya a un ambiente cristiano y posiblemente como marco de la ambivalencia artística del jardín real y del fantástico que configura un paraíso.

Todas estas representaciones de doble expresión vegetal y animal, que hemos analizado, son en definitiva, documentos, hasta cierto punto “realistas” de la estética del jardín romano, espacio conocido a través de las fuentes literarias y restos arqueológicos. Al mismo tiempo tienen un valor simbólico en relación con la prosperidad y bienestar del propietario. Todos ellos son exhibiciones de poder económico y social, pero al mismo tiempo de placer para los romanos, un verdadero *PARADEISOS TERRENA*.

Bibliografía

AA. VV., 1989 – VV.AA. *Le collezioni del museo nazionale di Napoli*, Roma, ed. E. Pozzi.

⁵⁸⁸ PALAHI y NOLLA, 2010, pp. 212-223.

⁵⁸⁹ SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997, pp. 172-173.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ y NOGALES, 1994-1995 – José María ÁLVAREZ MARTÍNEZ y Trinidad NOGALES. «Los mosaicos de la villa romana de “Panes Perdidos”, Solana de los Barros (Badajoz)». in *Anas* 7 y 8, pp. 89-106.

BAIRRÃO OLEIRO, 1992 – João Manuel BAIIRÃO OLEIRO. *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal*, vol. I, *Conimbriga. A Casa dos Repuxos*, Conimbriga.

BLANCO FREIJEIRO, 1978 – Antonio BLANCO FREIJEIRO. *Mosaicos Romanos de Itálica* (I), *Corpus de Mosaicos Romanos de España II*, Madrid: CSIC.

BLÁZQUEZ, 1979 – José María BLÁZQUEZ. «Los mosaicos romanos de Torre de Palma (Monforte, Portugal)». in *AEspA* 52, 1979, pp. 144-148, fig. 18.

BLÁZQUEZ, 1982 – José María BLÁZQUEZ. *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca. Corpus de Mosaicos Romanos de España V*, Madrid: CSIC.

BLÁZQUEZ, 1994 – José María BLÁZQUEZ. «Mosaicos de Boca do Rio y Abicada (Portugal)». in *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Bath 1987)*, Ann Arbor.

BLÁZQUEZ *et Alii*, 1989 – José María BLÁZQUEZ *et Alii*. *Mosaicos romanos de Lérida y Albacete. Corpus de Mosaicos Romanos de España IX*, Madrid: CSIC.

BLÁZQUEZ y MEZQUIRIZ, 1985 – José María BLÁZQUEZ y María Ángeles MEZQUIRIZ. *Mosaicos Romanos de Navarra. Corpus de Mosaicos Romanos de España VII*, Madrid: CSIC.

CARANDINI *et Alii*, 1882 – Andrea CARANDINI *et Alii*. *Filosofiana. La villa de Piazza Armerina*. Palermo.

CIMOK, 2000 – Fatih CIMOK. *Corpus Antioch Mosaics*. Turquía.

FERNÁNDEZ CASTRO, 1982 – María Cruz FERNÁNDEZ CASTRO. *Villas romanas de España*, Madrid.

FERNÁNDEZ-GALIANO, 1987 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO. *Mosaicos romanos del Convento Cesaraugusto*. Zaragoza.

FERNÁNDEZ-GALIANO, 1989 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO. «La villa de Materno». in *Actas de la I Mesa Redonda Hispano- Francesa sobre Mosaicos* (Madrid 1985). Guadalajara, pp. 255-259.

FERNÁNDEZ-GALIANO, 1994 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO. «The villa of Maternus at Carranque». in *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaic* (Bath, England 1987), pp. 199-210.

FERNÁNDEZ-GALIANO *et Alii*, 1994 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO *et Alii*. «Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico». in *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia- Mérida 1990)*, 317-326.

GORGES, 1986 – J.G. GORGES. «A propos d'une représentation de ville sur une mosaïque de Toledé (Espagne)». in *Conimbriga*, 25, 1986, pp. 183- 187

GRIMAL, 1984 – P. GRIMAL. *Les jardins romains*. Paris, troisième édition.

GUSMAN, 1908 – P. GUSMAN, *La ville impériale de Tibur*. Paris.

HAUSCHILD, 2008 – Theodor HAUSCHILD. «A Arquitectura e os Mosaicos do edificio de culto ou aula da villa romana de Milreu. in *Revista de História da Arte*, N.º 6, Instituto de História da Arte, Lisboa: FCSH-UNL, pp. 17-32.

HELENO, 1962 – Manuel HELENO. «A villa lusitano-romana de Torre de Palma Monforte». in *O Arqueólogo Português*, IV, pp. 313- 338.

LÓPEZ MONTEAGUDO *et Alii*, 1999 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO *et Alii*. «Recientes hallazgos de mosaicos figurados en Hispania». in *Actes du VII^{ème}. Colloque International pour l'étude de Mosaïque Antique, (Túnez 1994)*. Túnez, pp. 509-542.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2008 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Las riquezas de las aguas en los mosaicos. Aspectos de la economía hispano-romana». in *L'Africa Romana*, XVII, pp. 2547-2568.

MAÑAS ROMERO, 2011 – Irene MAÑAS ROMERO. *Mosaicos romanos de Itálica* (II). *Corpus de Mosaicos Romanos de España XIII*, Madrid: CSIC.

MOURÃO, 2008a – Cátia MOURÃO. *MIRABILIA AQVARVM. Motivos acuáticos em mosaicos da Antiguidade no território português*. Lisboa: EPAL.

MOURÃO, 2008b – Cátia MOURÃO. «Motivos acuáticos em mosaicos antigos de Portugal. Decorativismo e simbolismo». in *Revista de História da Arte*, 6, Instituto de História da Arte, Lisboa: FCSH-UNL, pp. 115-132.

NEIRA y MAÑANES, 1998 – Luz NEIRA y Tomas MAÑANES. *Mosaicos Romanos de Valladolid*, CMRE XI, Madrid: CSIC.

PALAHÍ y NOLLA, 2010 – Lluís PALAHÍ y Joseph M. NOLLA. *Felix Turista. La vil·la romana dels Ametllers i el seu fundus (Tossa de Mar, la Selva)*, Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC).

PARLADÉ, 1934 – A. PARLADÉ. «Excavaciones en Itálica. Campañas 1925-1932». in *Memorias de la Junta Superior del Tesoro Artístico*, 127.

PENCO VALENZUELA, 2005 – R. PENCO VALENZUELA. «La villa romana de Santa Rosa». in *Anales de Arqueología Cordobesa*, 16, pp. 11-34.

PERNICE, 1938 – E. PERNICE. *Pavimente und figürliche Mosaiken (Die hellenistische Kunst in Pompeji, VI)*, Berlín.

PESSOA, 1998 – Miguel PESSOA. *Villa romana do Rabaçal*, Penela.

ROBERT, 1992 – J. - N. ROBERT. «Un symbole dans l'Antiquité. Au nom de la rose». in *Historama*, 95, pp. 74- 79.

RODRIGUEZ OLIVA, 1987 – P. RODRIGUEZ OLIVA. *Mosaicos romanos de Bobadilla (Málaga)*. Málaga.

RODRIGUEZ OLIVA, 1988 – P. RODRIGUEZ OLIVA. «Los mosaicos de la villa romana de La Bobadilla (Málaga)». in *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 64, pp. 137- 174.

RODRIGUEZ OLIVA, 2006 – Pedro RODRIGUEZ OLIVA. «Nuevos mosaicos romanos de la provincia de Málaga». in *Anuario de la Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 6, Málaga.

SAN NICOLÁS PEDRAZ, 1997 – María Pilar SAN NICOLÁS PEDRAZ. «Los espacios ajardinados en la musivaria romana». in *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 10, pp. 137-175.

SCAGLIARINI CORLÀITA *et Alii*, 1992 – SCAGLIARINI CORLÀITA *et Alii*. *Villa romana Desenzano*, Roma.

TORRES CARRO, 1988 – Mercedes TORRES CARRO. «Los mosaicos de la Villa de Prado (Valladolid)». in *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 54, Universidad de Valladolid, pp. 181- 191.

WIRTH, 1934 – F. WIRTH. *Römische Wandmalerei*, Berlin.

ZEGGIO y PARDINI, 2007 – Sabina ZEGGIO y Giacomo PARDINI. «Roma- Meta Sudans. I monumento. Lo scavo. La storia». in *The Journal of Fasti Online*, 1-25. Associazione Internazionale di Archeologia Classica.

O *paradeisos* vegetal nos mosaicos romanos do território português

Licinia Nunes Correia WRENCH*

Resumo

Locus amœnus/Paradeisos; fruição da natureza real; sacralização dos elementos naturais; divindades; mitos; *refrigerium* em natureza ideal... Após breve percurso em textos, mitos e representações iconográficas do meio natural, com seus elementos vegetalistas, abordaremos alguns destes elementos de *per se*, na sua simbologia e formas de representação em mosaicos romanos, nomeadamente os do actual território português.

Palavras-chave

Acanto; hera; loureiro; lótus; florão.

1. «Jardim dos deuses» /*Paradeisos/Locus amœnus*: algumas referências literárias e iconográficas

[...] *Que sono é este que te tem agora?*

Estás perdido no escuro e não podes ouvir-me.

GILGAMESH, 2000, p. 50

Gilgamesh chorou por Enkidu e toda a Natureza, animais, árvores, rios, todos os lugares que haviam partilhado a vida dos amigos, abraçou Gilgamesh na sua dor. Era a morte, o medo, o fim.

Para alcançar o lugar da vida eterna, o caminho foi árduo e longo e escuro, mas «*Ao fim de 12 léguas o Sol surgiu. Era o jardim dos deuses, rodeado de arbustos com pedras preciosas*»⁵⁹⁰. O Paraíso. Paraíso que, então, 3.000-2.000 a. C., era o lugar onde os mortais não podiam aceder. Porque imortais só os deuses.

* Professora Universitária aposentada (PhD). Membro integrado do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. E-mail: wrench.licinia@gmail.com.

⁵⁹⁰ GILGAMESH, 2000, p. 56.

No *Livro da Sabedoria*, fruto da interação das culturas semita e helénica, em Alexandria no Egito, cerca de 2.000 anos depois do registo anteriormente referido, pode ler-se: «Deus não é o autor da morte nem se compraz com a destruição dos vivos. Pois Ele tudo criou para a existência, e todas as criaturas têm em si a salvação.»⁵⁹¹

Num espaço funerário paleocristão, sob a Igreja de S. Pedro em Roma, as tesselas douradas do mosaico da cobertura brilham como o Sol. Uma coroa radiada emana de um Cristo-*Helios*-Apolo de vestes longas, que de uma teia de cepas renascidas conduz a sua quadriga para um universo de luz.

Constança era cristã. No mosaico do mausoléu em que repousa a esperança da sua vida eterna celebra-se em tesselas coloridas essa natureza imaginária, suspensa e flutuante, refrigério da alma. Mas reais são os pássaros e pavões e fontes e conchas e vasos e parras e acantos que se entrelaçam, mantendo vivo o sonho de Constança.⁵⁹²

Também o *martyrium* de Eulália tinha o pavimento revestido por mosaicos onde se pintavam flores em tons de rosa, violeta e açafão. E o poeta, Prudêncio, no hino que dedica à jovem mártir emeritense, transforma o seu templo numa primavera sem fim, espaço sagrado, mas também espaço natural, em que se podiam encher cestos de flores para oferecer à virgem.⁵⁹³

Paraíso – *Refrigerium* da alma - Natureza real - Natureza sacralizada - Natureza mãe.

Perséfone, a filha perdida nas entranhas da terra, é procurada, na escuridão do Hades, por sua mãe, em desespero. Na Primavera, pelo ciclo das Estações que eternamente se repete, ela virá à superfície da terra com os frutos e as flores.

Flora, no jardim em que o suave sopro de Zéfiro lhe movimenta as vestes, colhe flores para o açafate que sobre o braço sustém. O perfume chega até nós, que a olhamos e adivinhamos o seu rosto juvenil.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Sb 1, 13.14.

⁵⁹² Referência à cobertura musiva de uma das abóbadas do Mausoléu de Sta. Constança em Roma, do séc. IV d. C.

⁵⁹³ PRUDENCE, *Le Livre des Couronnes*, Paris: «Les Belles Lettres», 1963, pp. 199-205. *Apud* MACIEL, 1996, p. 41, n. 231.

⁵⁹⁴ Referência a uma pintura mural, proveniente de Estábias, do séc. I d. C., no Museu Nacional de Nápoles.

Que poder o desta arte que do eterno real captou o momento fugidio e nos liberta a imaginação! Já há muito Homero levava os ouvintes a imaginar a paisagem que Telémaco desfrutava da janela de seu quarto «... por cima do belo pátio, donde tinha uma vista desafogada»⁵⁹⁵.

Prosérpina ou a natureza personificada. O sagrado convive com a natureza real: Eros, o deus cosmológico e fecundador, «o mais belo entre os deuses imortais», nascido, tal como a Terra, depois do Caos,⁵⁹⁶ vai ser o menino travesso que sua mãe repreende, não fossem as asas que lhe vemos despontar nos ombros rechonchudos.⁵⁹⁷ Esta cena, que mais parece “de género”, foi representada em um pequeno quadrinho pintado na parede de uma casa de Pompeios, no séc. I d. C.

Diónisos era um dos grandes deuses da Terra e da fertilidade agreste: «Do solo correm rios de leite, rios de vinho, rios de néctar das abelhas.»⁵⁹⁸

Deméter, Perséfone, Flora, Eros, Diónisos personificam essa natureza sagrada/sacralizada que é também *locus amœnus*, recriada pelos pintores: «Nos passeios porticados [os Antigos], por causa dos espaços em profundidade, representaram variedades de paisagens (*topia*), mostrando figurações com características de determinados locais: deste modo se pintam portos, promontórios, litorais, rios, fontes, canais, templos, bosques, montes, rebanhos, pastores, assim como, em alguns lugares, grandes quadros (*megalographiæ*) de figuras representando imagens dos deuses ou sequências ordenadas das fábulas, como as guerras troianas ou as andanças de Ulisses através das paisagens, e outras coisas que, como estas, são produzidas pela natureza das coisas»⁵⁹⁹.

Como o real é subjectivo! A sua existência, passando pela nossa própria existência, é, afinal, nossa re-criação...

No jardim do palácio de Alcínoo, rei dos Feaces, no seu jardim-pomar, fechado «com uma sebe de cada um dos lados» (*hortus conclusus*), cresciam «altas árvores, muito frondosas, pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes; figueiras que davam

⁵⁹⁵ HOMERO, *Odisseia*, I, 426.

⁵⁹⁶ De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo. Cf. PEREIRA, 2006, p. 158.

⁵⁹⁷ Referência a uma pintura pompeiana, no Museu Nacional de Nápoles.

⁵⁹⁸ EURÍPIDES, *As Bacantes*, 143-144.

⁵⁹⁹ VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, 7, 5, 2.

figos doces e viçosas oliveiras. Destas árvores não murcha o fruto, nem deixa de crescer no inverno nem no verão, mas dura todo o ano.» E, «Junto à última fila de vinha crescem canteiros de flores de toda a espécie, em maravilhosa abundância»⁶⁰⁰.

Esse jardim fechado do palácio de Alcínoo vai ser o jardim da «Casa de Livia», de nós separado por uma *transenna*, gradeamento quase simbólico, que parece atribuir àquele *hortus conclusus* uma dimensão sagrada.⁶⁰¹ Mas as árvores de frutos que os pássaros debicam fazem parte da natureza tangível, igualmente expressa nos frutos minuciosos representados em pintura mural numa casa de Herculano.⁶⁰²

Paradeisos - locus amœnus; espaço simbólico e espaço real, expressos por uma arte que procura a verosimilhança, na imitação da natureza (*mimesis*), segundo as palavras de Vitruvius: «a pintura apresenta-nos a imagem daquilo que é ou pode ser, tais como homens, edifícios, naves, bem como todas as restantes coisas de cujos corpos harmoniosos e distintos se retiram exemplos de figurada semelhança.»⁶⁰³

2. Elementos do reino vegetal, presentes na decoração de mosaicos

Acanthus, *hederæ*, *laureus*, lótus, flores... plantas que existem ou poderiam existir, de acordo com o texto de Vitruvius, anteriormente referido, surgem-nos representados nos mosaicos de que os romanos fizeram uso, tanto nas suas *domus*, rústicas e urbanas, como nos seus edifícios públicos, civis e religiosos. São elementos de uma panóplia de motivos retirados do reino vegetal, dos quais a arte paleocristã se apropria, representando-os em escultura, pintura e mosaico; são elementos da natureza que nos remetem para um lugar paradisíaco, a um tempo simbólico e real.

Acanto

O *acanthus* é a planta da imortalidade, cuja força vital a fez brotar junto à cesta com os pertences de uma menina que morrera, envolvendo com as suas folhas verdes esse *calathos* que Calímaco reproduziu no capitel coríntio⁶⁰⁴. Este tipo de capitel surge no templo de Apolo, o Auxiliador, em *Bassæ* (Figaleia), no séc. V a. C.; folhas de acanto

⁶⁰⁰ HOMERO, *Odisseia*, VII, 113-118; 127-128.

⁶⁰¹ Referência a uma pintura mural, proveniente da “Casa de Livia”.

⁶⁰² Referência a uma série de “naturezas mortas”, provenientes de uma casa de Herculano, do séc. I d. C., no Museu Nacional de Nápoles

⁶⁰³ VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, 7, 5, 1.

⁶⁰⁴ VITRÚVIO, *Tratado de Arquitectura*, 4, 1, 9-10.

são pintadas no mármore do mesmo templo. No séc. IV a. C., o acanto serve de inspiração aos pintores de inúmeros vasos apúlios e, também neste século, aparece na arte do mosaico⁶⁰⁵. No séc. V d. C., no mosaico parietal do mausoléu de Gala Placídia, em Ravena, é ainda representada a folhagem de acanto como planta do paraíso, brotando da terra fecundada pelas águas divinas, fonte de vida, nas quais os veados se dessedentam.

Em mosaicos romanos provenientes do actual território português, apontar-se-ão alguns exemplos da ocorrência deste motivo:

Em Mértola, na área do *forum*/alcáçova, na zona oeste do pórtico que se situa nas imediações do baptistério e que poderá ter sido, também, um espaço cristão, é representada folhagem de acanto com cálices de lótus nos intervalos dos enrolamentos. A folhagem decora a cercadura exterior de um grande tapete (“mosaico do cavaleiro”), sendo bem visível no canto superior esquerdo, a oeste do painel figurado (Fig. 1). Virgílio Lopes propõe para este mosaico uma datação nos inícios do séc. VI, possivelmente realizado por oficina local⁶⁰⁶.



Fig. 1 – Mértola. Pórtico, lado Oeste. Folhagem de acanto. Foto: L. Wrench.

No *triclinium* da *Villa* do Rabaçal, datada de meados do séc. IV⁶⁰⁷, a folhagem de acanto envolve o quadro com a representação de uma figura feminina, sedente: Ceres, a Terra mãe, ou a imagem da proprietária⁶⁰⁸. O acanto, de folhas sempre verdes, planta do jardim dos deuses, poderá também evocar aqueles jardins e pomares envolventes da

⁶⁰⁵ OVADIAH, 1980, p. 166, N.º 59.

⁶⁰⁶ LOPES, 2003, pp. 110-114, Mos. 5.1.10, Figs. 76, 77 e 79.

⁶⁰⁷ PESSOA, 1998, p. 58.

⁶⁰⁸ PESSOA, 1998, pp. 38-40; Figs. 21 e 22.

casa, a natureza quotidiana, fruto do esforço e do trabalho dos homens e dos animais. A luxuriante flor aberta, que às folhas se prende, apresenta 8 pétalas, número do equilíbrio cósmico, cujo simbolismo passa das civilizações mais antigas para a tradição cristã como símbolo da ressurreição de Cristo e também do Homem, num paraíso de vida eterna.⁶⁰⁹

As folhas e enrolamentos circulares do acanto, representados no *triclinium* desta *uilla*, sugerem-nos a folhagem de acanto presente em mosaicos da Grã-Bretanha, da Escola de Orfeu em *Corinium* (Cirencester), como os que circulam o medalhão de Orfeu, no pavimento da *Villa* de Woodchester, datada dos inícios do séc. IV,⁶¹⁰ ou ainda os enrolamentos de acanto que brotam de vasos, em um pavimento da *Villa* de Chedworth⁶¹¹.

Na Casa dos Repuxos, em Conímbriga, as folhagens de acanto que se podem ver no limiar do tapete musivo que cobre a *exædra* do Centauro Marinho, empunhando este, vitorioso, o *uexillum*⁶¹², são muito sóbrias, com apontamentos de cálices vermelhos. Será, aqui, o acanto purificador de quem transpunha o limiar para aceder àquele paraíso aquático e vegetal, representado no campo do mosaico?

Folhagens de acanto, com flores de pétalas pendentes⁶¹³, enquadram, na sala 29, o tapete centralizado pelo medalhão com cena de caça ao veado, interligados que estão o quotidiano e o simbólico: vitória do Homem sobre as forças da natureza. As pétalas das flores, desenhadas lateralmente, são, curiosamente, idênticas às que figuram em um mosaico do mundo romano oriental, como as que se vêem junto à representação do Suplício de Dirce num mosaico da Cilícia, datado do séc. III d. C.⁶¹⁴

⁶⁰⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 483. Sobre o tema da ogdóade na arte da Antiguidade Tardia e sobre o 8º dia da semana cristã, tivemos ocasião de publicar os seguintes artigos: «Da vivência do tempo à vivência do espaço: a ogdóade na arte da Antiguidade Tardia» (CORREIA WRENCH, 1999, pp. 437-445) e «Os dias da semana no contexto cultural e artístico da Antiguidade Tardia» (CORREIA WRENCH, 2001, pp. 707-716).

⁶¹⁰ DUNBABIN, 1999, pp. 92-93, Fig. 92.

⁶¹¹ GOODBURN, 1992, pp. 24-27.

⁶¹² OLEIRO, 1992, p. 84, Mos. 3, Est. 29; Est. 1, nº 25.

⁶¹³ OLEIRO, 1992, p. 108, Mos. 9, Est. 38; Est. 1.

⁶¹⁴ BUDDE, 1972, p. 31.

Hera

As *hederæ* ornamentam os cabelos de Dioniso e, segundo Plínio⁶¹⁵, mesmo que cortadas em vários pontos sempre renascem; são atributo dos grandes deuses da Terra e símbolo de perenidade.

Em mosaicos portugueses, a hera é frequentemente usada sob a forma de folhagem ou compondo florões.

Na Sala das Estações da Casa dos Repuxos, em Conímbriga, a original folhagem de hera que decora a faixa exterior do tapete musivo, parece aliar a função decorativa a uma função profilática⁶¹⁶.

Em mosaicos integrados na área geográfica pertencente ao *conuentus pacencis*, nas *uillæ* de Milreu, da Abicada⁶¹⁷ (Fig. 2), de Cerro da Vila⁶¹⁸ (Fig. 3), são elegantes enrolamentos aos quais se prendem folhas de hera que delimitam diferentes tapetes musivos.



Fig. 2 – *Villa* da Abicada, Sala F. Folhagem de hera. Foto: L. Wrench.

⁶¹⁵ PLÍNIO-o-Velho, *Naturalis Historia*, XVI, 144-155.

⁶¹⁶ OLEIRO, 1992, p. 120, Mos. 11, Est. 44-46; Est. 1: sala nº 34.

⁶¹⁷ DURAN KREMER, 2007, p. 220, Sala F.

⁶¹⁸ MATOS, 1971.

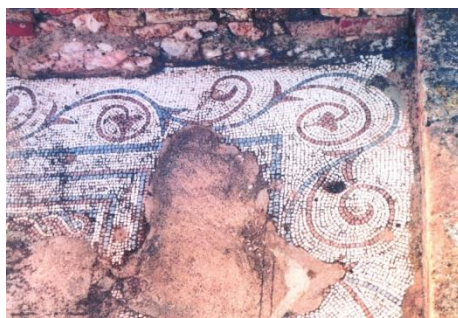


Fig. 3 – Villa de Cerro da Vila, “Casa Pequena”. Folhagem de hera. Foto: L. Wrench.

Louro

O *laureus* terá tido na arte do mosaico a sua representação primeira⁶¹⁹. É a planta apolínea por excelência. Tinha sido Dafne, o primeiro amor de Febo, metamorfoseada para lhe escapar: «Já que minha esposa não podes ser, serás ao menos a minha árvore»⁶²⁰.

Coroas de loureiro engrinaldavam os cabelos dos vencedores dos Jogos Píticos, celebrados em Delfos⁶²¹ e os cabelos dos poetas, cultores das Musas. Uma coroa de folhas de loureiro será também atribuída aos cristãos iniciados para a Nova Vida. No baptistério de Albenga, revestido a mosaico, a coroa, no topo, demarcará a entrada no paraíso, onde as letras do acróstico de Cristo parecem ecoar numa sucessão de esferas.

Nos mosaicos do território português, aponte-se o exemplo de uma grinalda de folhas de loureiro, com máscara dionisíaca⁶²² e frutos, no pavimento de uma sala da Villa de Pisões⁶²³. Pelas imagens nele presentes, poder-se-á celebrar o ciclo das Estações (Fig. 4). A coroa de loureiro envolve uma figura geométrica raiada que se desenha sob um polígono de 6 lados. O 6 é o número da ambivalência, que se «exprime pelo hexágono estrelado, que fica na conjunção de dois triângulos invertidos»⁶²⁴; deste número os cristãos também fizeram símbolo de perfeição.

⁶¹⁹ OVADIAH, 1980, p. 165, 58.

⁶²⁰ OVÍDIO, *Metamorfoses*, I, 557-558.

⁶²¹ PEREIRA, 2006, p. 347.

⁶²² Maria de Jesus Duran Kremer, op. cit., p. 454, sugere que se trate da representação de uma cabeça de Medusa, símbolo de protecção, logicamente integrada no conjunto das representações patentes neste mosaico e alusivas às estações do ano.

⁶²³ DURAN KREMER, 1998.

⁶²⁴ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 591.



Fig. 4 – *Villa* de Pisões, Sala das Estações do Ano. Coroa de folhas de loureiro. Foto: L. Wrench.

Flor de lótus

A flor de lótus, tão perfeita, embora nascida nas águas pantanosas e turvas, é símbolo de pureza e também de imortalidade⁶²⁵. Fechada durante a noite e aberta pela manhã, ela foi, na civilização do Nilo regenerador, representada em contextos funerários evocando o renascimento do defunto no Além. Também no Egipto, a palavra *ankh*, que denota vida, é usada com o significado de flor⁶²⁶.

O lótus é um dos motivos decorativos mais usados nas diferentes artes, desde as civilizações pré-clássicas⁶²⁷.

Em mosaicos portugueses, cálices de lótus que se sucedem, alternadamente invertidos, contornam medalhões, um com cena mitológica e outro com cena do quotidiano, na Casa dos Repuxos, em Conímbriga⁶²⁸.

No mosaico H da *Villa* Cardflio⁶²⁹, que será cronologicamente anterior aos da Casa dos Repuxos⁶³⁰, cálices de lótus preenchem molduras quadrangulares, na trama compositiva.

Em época posterior, em Mértola, voltam a surgir os cálices de lótus em cercaduras de mosaicos do pórtico, próximo do baptistério⁶³¹. No lado oeste, os cálices ligam-se a

⁶²⁵ CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 416.

⁶²⁶ GALÁN, 2005, p. 98 e 100.

⁶²⁷ OVADIAH, 1980, p. 171, 63.

⁶²⁸ OLEIRO, 1992, p. 32: Mos. 1.1, Est. 3; p. 46, Mos. 1. 5, Est. 10; p. 88, Mos. 4, Est. 32.

⁶²⁹ PAÇO, 1965.

⁶³⁰ DURAN KREMER, 1999.

folhagem de acanto e, num pequeno fragmento de moldura ainda visível, são adjacentes a fita ondulada; no lado este, a cercadura do “painel da cena de caça” compõe-se por linha de círculos tangentes entrelaçados, aqui como cabos de bordos direitos, e de pares de cálices trífidios opostos, preenchendo os intervalos, de ambos os lados.⁶³²

Os cálices de lótus constituíram motivo decorativo bastante frequente na arte musiva da Antiguidade Tardia, nomeadamente a paleocristã, usado em pavimentos de inúmeras basílicas.

Cálices de lótus também compõem florões, em vários mosaicos romanos do território português, que abordaremos seguidamente.

Florões

Composições radiais com, pelo menos, quatro elementos, devendo ser uma parte de natureza vegetal, estilizada ou não, e terem mais de quatro tesselas de comprimento.⁶³³ Este motivo decorativo, nos mosaicos, é geralmente usado para o preenchimento de figuras geométricas da trama compositiva, remetendo para uma “natureza que poderia existir”, criada pela imaginação dos mosaístas.

Nos mosaicos portugueses, pudemos considerar 4 tipos de florões, de acordo com os elementos que os compõem⁶³⁴:

Tipo 1: Florões com folhas cordiformes (Fig. 5)

Tipo 2: Florões com cálices de lótus (Fig. 6)

Tipo 3: Florões com diferentes tipos de folhas (Fig. 7)

Tipo 4: Florões atípicos, cuja identificação dos elementos compositivos se torna problemática pelas diferentes leituras possíveis (Fig. 8)⁶³⁵

⁶³¹ LOPES, 2003, p. 102-107, fig. 74 e p. 108, 5.1.8, fig. 76.

⁶³² *Le Décor* (I), Pl. 44, b) e Pl. 69, f). A presente descrição foi-nos sugerida pelo texto francês referente aos dois exemplos descritos pelos autores desta obra.

⁶³³ Definição baseada em BALMELLE *et al.*, 1985, *Le Décor* (I), Lexique français, p.21.

⁶³⁴ CORREIA WRENCH, 2005, pp. 33-51.

⁶³⁵ Incluímos, presentemente, neste tipo de florão o motivo que, no nosso trabalho citado, havíamos considerado “Flor geometrizada, Tipo 2-A”, pp. 53-54 e Est.13, Fig. 12, por julgarmos esta integração mais adequada à definição de Florão.



Fig. 5 – Mosaico do Oceano, em Faro. Florão do Tipo 1. Foto: L. Wrench.



Fig. 6 – *Villa de Pisões*. Florão do Tipo 2. Foto: L. Wrench.



Fig. 7 – Mosaico do Oceano, em Faro. Florão do Tipo 3. Foto: L. Wrench.



Fig. 8 – Conímbriga, Casa dos Repuxos, Peristilo, Medalhão com Perseu. Florão do Tipo 4. Foto: L. Wrench.

Conclusão

Para concluir a presente exposição, sugerida pelo tema “O *paradeisos* vegetal nos mosaicos portugueses”, transcrevemos um pequeno excerto do Cântico dos Cânticos: hino ao amor e à natureza que ciclicamente se renova, natureza que é nossa pertença e também nossa criação, *paradeisos* do nosso imaginário.

Eis que o Inverno já passou, a chuva parou e foi-se embora; despontam as flores na terra, chegou o tempo das canções, e a voz da rola já se ouve na nossa terra; a figueira faz brotar os seus figos e as vinhas floridas exalam perfume. Levanta-te! Anda, vem daí, ó minha bela amada!

Ct 2, 11-13

Bibliografia

Le Décor (I) = BALMELLE *et al.*, 1985 – Catherine BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHE, J-P. DARMON, A-M. GUIMIER-SORBERTS, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME e H. STERN. *Le décor géométrique de la mosaïque romaine : répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Paris : Picard.

BÍBLIA Sagrada (versão dos textos originais). Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica - Franciscanos Capuchinhos, 2000.

BUDDE, 1972 – Ludwig BUDDE. *Antike Mosaiken in Kilikien II. Die heidnischen Mosaiken*. Recklinghausen.

CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994 – Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, *Dicionário dos Símbolos* (Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Garcia). Lisboa: Teorema.

CORREIA WRENCH, 2005 – Licínia Nunes CORREIA. *Decoração Vegetalista nos Mosaicos Portugueses*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL.

CORREIA WRENCH, 1999 – Licínia WRENCH. «Da vivência do tempo à vivência do espaço: a ogdóade na arte da Antiguidade Tardia». In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 12, Lisboa: Edições Colibri, pp. 437-445.

CORREIA WRENCH, 2001 – Licínia WRENCH. «Os dias da semana no contexto cultural e artístico da Antiguidade Tardia». In *Saberes no Tempo – Homenagem a Maria Henriqueta Costa Campos*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 707-716.

DURAN KREMER, 1998 – Maria de Jesus DURAN KREMER. «Algumas considerações sobre a iconografia das estações do ano: a *villa* romana de Pisões», *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, I, Vigo (1998), pp. 445-454, fig. 1-7.

DURAN KREMER, 1999 – Maria de Jesus DURAN KREMER. *Die Mosaiken der Villa Cardílio (Torres Novas, Portugal). Ihre Einordnung in die musivische Landschaft der Hispania im allgemeinen und der Lusitania im besonderen*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.) im Fachbereich III der Universität Trier. Bd.I bis IV.

DURAN KREMER, 2007 – Maria de Jesus DURAN KREMER. «A villa romana da Abicada: uma introdução ao estudo da arquitectura e mosaicos», *Actas do 5º Encontro de Arqueologia do Algarve* (Silves, 25 a 27 de Outubro 2007), Vol. I Comunicações e Conferências, XELB 8, pp. 213-222, fig. 1-10.

EURÍPIDES. *As Bacantes* (Introdução, tradução do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Edições 70-Clássicos Gregos e Latinos, 1992.

GALÁN, 2005 – José Manuel GALÁN. «Carácter simbólico de algunos árboles y plantas en el antiguo Egipto», *Paraíso cerrado, jardín abierto. El reino vegetal en el imaginário religioso del Mediterráneo* (Coords. R. Olmos, P. Cabrera, S. Montero). Madrid: Ed. Polifemo, 2005, pp. 81-102.

Gilgamesh (Versão de Pedro Tamen do texto inglês de N. K. Sandars). Coleção Sinais da Escrita, Vega, 2000.

HOMERO. *Odisseia* (Tradução do grego e Introdução de Frederico Lourenço). Lisboa: Biblioteca editores Independentes (BI. 038), 2008.

LOPES, 2003 – Virgílio LOPES. *Mértola na Antiguidade Tardia. A topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo*. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola.

MACIEL, 1996 – M. Justino MACIEL. *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*. Lisboa: Edição do Autor.

MATOS, 1971 – José Luís de MATOS. «Cerro da Vila, escavações em 1971», *O Arqueólogo Português* III, V, Lisboa, pp.201-214.

OLEIRO, 1992 – João Manuel Bairrão OLEIRO. *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. Conuentus Scallabitanus. I. Conimbriga. Casa dos Repuxos*. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu Monográfico de Conímbriga.

OVADIAH, 1980 – Asher OVADIAH. *Geometric and Floral Patterns in Ancient Mosaics: a Study of their Origin in Mosaics from the Classical Period to the Age of August*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

OVÍDIO. *Metamorfoses* (Tradução de Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PAÇO, 1965 – Afonso do PAÇO. «Mosaicos da villa de Cardílio» *Lucerna* IV, Porto, pp. 244-248.

PEREIRA, 2006 – Maria Helena da Rocha PEREIRA. *Estudos de História da Cultura Clássica*. I vol. *Cultura Grega*. Lisboa: FCG (10ª ed. Revista e actualizada).

PESSOA, 1998 – Miguel PESSOA. *VILLA Romana do Rabaçal. Um objecto de arte na paisagem*. Penela: Câmara Municipal de Penela.

PLÍNIO-o-Velho. *Histoire Naturelle*, XVI, Paris: «Les Belles-Lettres».

VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura* (Tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel; Ilustrações Thomas Noble Howe). Lisboa: IST Press., 2006.

VARIA

Os mosaicos da Antiguidade Tardia em Portugal

Virgílio LOPES*

Resumo

O trabalho que ora apresento⁶³⁶ procura fazer a síntese e problematizar historicamente os vestígios musivos conhecidos em território português nos últimos anos e enquadráveis na Antiguidade Tardia. Na segunda parte são abordados os mosaicos de Mértola, com especial relevo para o conjunto do complexo baptismal.

Palavras-chave

Antiguidade Tardia; Mosaicos; Mértola; Alentejo; Portugal.

Introdução

Dos Sécs. III e IV da nossa era, o território hoje português possui importantes conjuntos musivos, quer integrados em contextos urbanos – como são os casos de Conímbriga e Faro –, quer em contextos rurais – como Torre de Palma (Monforte), Rabaçal (Penela), Ferragial d’El Rei (Alter do Chão), Pisões (Beja), Milreu (Faro) e Cerro da Vila no Algarve litoral. Os Sécs. seguintes não apresentam o mesmo panorama. Assim, na Antiguidade Tardia, os locais conhecidos com vestígios de mosaicos são escassos e carecem de uma abordagem sistemática.

Nos últimos anos temos vindo a assistir a uma lenta revelação de novos mosaicos que, apesar de sumariamente publicados, nos começam a elucidar sobre as transformações ocorridas na sociedade dos Sécs. V-VI, em especial ao nível da topografia religiosa (fig. 1).

* Arqueólogo (MSc). Campo Arqueológico de Mértola. Portugal. Bolseiro PhD da FCT. virgilioamlopes@sapo.pt.

⁶³⁶ No âmbito do *Encontro Ibérico sobre Mosaico Romano*, subordinado ao tema «Imagens do *Paradeisos* nos Mosaicos da Hispânia», a 13 de Julho de 2011 proferimos uma comunicação intitulada «O baptistério de *Myrtilis* como espaço de concórdia: os mosaicos e a cristianização da iconografia pagã». Contudo, por questões que se prendem com o actual estado das nossas investigações, não nos foi possível desenvolver neste texto a abordagem à temática original que então iniciámos.



Fig. 1 – Mapa com a distribuição dos mosaicos da Antiguidade Tardia em território Português.
 Conceção de Nélia Romba.

1. O Norte

1.1. São Martinho de Dume

As recentes intervenções arqueológicas levadas a cabo por Luís Fontes na igreja sueva de São Martinho de Dume trouxeram à luz do dia vestígios de um mosaico sepulcral. Dume situa-se a menos de três quilómetros de Braga, nas imediações da velha estrada que ligava *Bracara Augusta* a *Lucus Augusti*. Por volta de meados do Séc. VI foi aí construída uma basílica consagrada a S. Martinho de Tours.

As escavações arqueológicas que aí se têm vindo a realizar desde 1987 permitiram colocar a descoberto vestígios correspondentes a uma ocupação do local desde o Séc. I até à actualidade, destacando-se significativos troços do templo de época sueva (Séc. VI) e da sua reedificação nos Sécs. IX-X⁶³⁷.

⁶³⁷ FONTES, 2008, p. 165.

Os vestígios da basílica sueva estendem-se pelo adro e sob a actual igreja paroquial, numa área superior a 750 m². Conservam-se restos da fachada, da nave, da quadra central e da cabeceira, conseguindo-se reconstituir o traçado global do primitivo templo. Construído com poderosas paredes de cantaria almofadada e de alvenaria granítica, o edifício desenha uma planta em cruz latina orientada Oeste-Este, com cabeceira trilobada e uma só nave rectangular⁶³⁸.

No adro da igreja foi recolhida uma tampa de sepultura com restos de mosaicos, reutilizada em sepulturas alto-medievais. Segundo Luís Fontes, esta peça deve reportar-se aos Sécs. V-VII. E apesar de não conhecermos a sua composição trata-se dos restos do mosaico funerário de contexto cristão, encontrado mais a norte em território Português.

1.2. Frende

O mais antigo (e durante muito tempo único conhecido em Portugal) é o mosaico tumular de Frende, em Baião (fig. 2). Apesar de só parcialmente conservado, ainda permite distinguir parte de um vaso e a inscrição «PALLADI VIVAS. EVSEBIOS»⁶³⁹. Trata-se, segundo Carlos Alberto Ferreira de Almeida, da «parte central da tampa de uma caixa sepulcral que nos mostra, em campo ligeiramente rebaixado, um mosaico com o nome do tumulado e um *cantharus* de simbolismo funerário, possivelmente já cristianizado. [...] Obra feita, muito provavelmente, por artífice itinerante. Ela aparece sobre uma laje de granito regional utilizando tesselas brancas, escuras e avermelhadas de origem bem mais distante. Sem orla simples, deverá datar do Séc. V, provavelmente de meados. De origem norte-africana, ele é um bom testemunho, na bacia do Douro, na extensão dessa influência»⁶⁴⁰. Este mosaico encontrava-se outrora, como pedra de assento, ou seja fora do seu local original, na velha capela de S. João, a qual assenta por sua vez, sobre um povoado fortificado da Idade do Ferro⁶⁴¹. Actualmente este mosaico encontra-se no Museu do Seminário no Porto.

⁶³⁸ FONTES, 2008, p. 166.

⁶³⁹ OLEIRO, 1986, p. 127.

⁶⁴⁰ ALMEIDA, 1986, p. 11.

⁶⁴¹ ALMEIDA, 1972, p. 128.



Fig. 2 – Mosaico sepulcral de Frende (Baião, Porto). Fotografia de Virgílio Lopes.

Na região do Alto Douro há ainda a notícia de outros mosaicos, dos quais infelizmente não ficou qualquer registo. Russel Cortez dá conta que ao alargar-se o adro da capela da Senhora da Boa Passagem, freguesia de Covelinhas, Régua «foi demolida barbaramente uma sepultura aberta na rocha, tapada por uma tampa decorada com um mosaico de lioz branco e azul, com uma inscrição que não chegou a ser reconhecida»⁶⁴². Trata-se de mais um caso de um mosaico funerário que infelizmente não chegou aos nossos dias, mas que ilustra a utilização desta tipologia decorativa nas sepulturas na zona duriense.

1.3. Freixo

As escavações levadas a cabo na localidade do Freixo, em Marco de Canavezes, desde 1980, puseram a descoberto a importante cidade de *Tongobriga*. Esta urbe, segundo Lino Dias, ocuparia com construções mais de 30 hectares, podendo as áreas habitacionais espalhar-se por cerca de dez hectares equivalentes a uma população de 2500 habitantes⁶⁴³. Em 2002 as escavações arqueológicas realizadas sob a igreja paroquial revelaram parte das ruínas de uma basílica paleocristã e de mosaicos do seu pavimento. Trata-se de fragmentos de pavimento musivo constituído por tesselas policromas (fig. 3).

⁶⁴² CORTEZ, 1946, p. 28.

⁶⁴³ DIAS, 2008, p. 85.



Fig. 3 – Mosaicos de Freixo (Marco de Canavezes). Fotografias de António Lima.

Pelos vestígios musivos que chegaram até nós, é possível perceber uma composição geométrica. Os espaços quadrangulares são preenchidos com nós de Salomão, quadrilobos e uma composição em tabuleiro de xadrez. Dentro dos espaços hexagonais a decoração é constituída por florões (trifólios e cálices de flores de lótus). Sobreposta a esta composição desenha-se uma outra constituída por um florão de oito pétalas. O espaço vazio entre as duas é preenchido com cruces ou com círculos de tesselas brancas, como se verifica numa outra composição.

A separação dos motivos geométricos faz-se com meandros fraccionados bicromáticos e meandros fraccionados policromos. Nas orlas conservadas do mosaico é possível observar dois tipos de elementos decorativos: o primeiro compostos por quatro triângulos invertidos que formam uma composição cruciforme e uma outra de meia cruz; o segundo é composto por duas bandas de motivo em xadrez.

Os arqueólogos responsáveis por esta significativa descoberta atribuem-lhe uma datação enquadrável nos Sécs. IV-V.⁶⁴⁴ No entanto, dada a longevidade dos motivos decorativos utilizados, não será descabido situar a sua cronologia na centúria seguinte, como acontece na basílica Leste de Xanthos⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ DIAS, 2008, p. 85.

⁶⁴⁵ RAYNAUD, 2009, p. 42.

2. O Centro

2.2. Idanha-a-Nova

Nos anos setenta do séc. XX, ao ser aberto um canal de irrigação nos campos de Idanha-a-Nova (Castelo Branco), foi encontrado um conjunto de mosaicos romanos.

O maior deles (fig. 4) foi objecto de estudo por parte de D. Fernando de Almeida que procedeu aos levantamentos gráfico e fotográfico, bem como à sua publicação⁶⁴⁶. Este mosaico, em tesselas brancas e negras, terá sido deixado *in situ*. No que respeita ao contexto arqueológico em que se situava, diz este autor que foi escavado «o local, onde se encontram em abundância cerâmicas, pedras trabalhadas e moedas romanas, mas não se pode garantir a localização onde elas se encontravam antes dos trabalhos para abertura do canal. De entre as moedas, as mais recentes são as de Graciano, Máximo e Honório I»⁶⁴⁷.

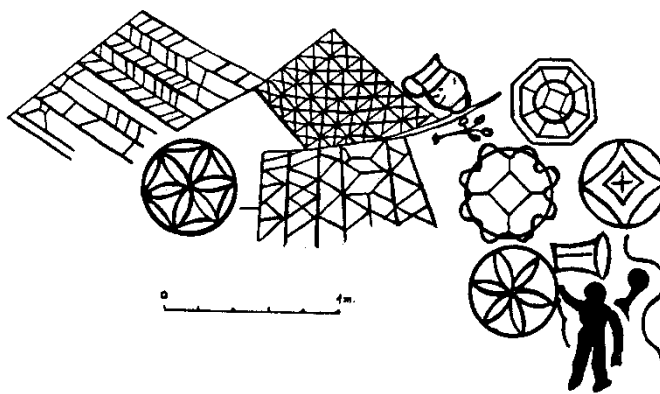


Fig. 4 – Desenho do mosaico da Idanha, segundo D. Fernando de Almeida.⁶⁴⁸

Tudo o que sabemos sobre os mosaicos encontrados em Idanha decorre, pois, da informação de D. Fernando de Almeida, incluindo dados sobre as tesselas, em mármore branco e negro, bem como sobre as suas dimensões: cerca de 20 m², no total, ocupando o solo de uma habitação romana em vários pontos, próximos uns dos outros. Sem dúvida, parte de uma *Villa* romana. O predomínio da decoração geométrica, que descreve como «rosetas, losangos, linha ondulada acompanhando uma circunferência, filetes, etc.»; a silhueta de um homem, todo negro, aparece aqui isolada com um pequeno

⁶⁴⁶ ALMEIDA, 1975, pp. 219-220.

⁶⁴⁷ ALMEIDA, 1975, p. 220.

⁶⁴⁸ Reproduzido in MACIEL, 2008, p. 234.

vaso e uma roseta»⁶⁴⁹, levou o autor a dizer que lhe parecia uma composição mágica. Quanto à datação, propôs os finais do séc. IV, ou mesmo o V, coincidindo com a cronologia das moedas encontradas.

Recentemente, J. Maciel propôs uma nova leitura que considera este mosaico, pela desconstrução, geometrismo e abstraccionismo, de grande importância para uma reflexão sobre a influência dos comportamentos típicos da Antiguidade Tardia: na ingenuidade da forma e no abstraccionismo do espaço, manifesta-se como documento único de interação entre o paganismo e cristianismo, na paisagem rural do território egitaniense, numa já avançada Antiguidade Tardia.⁶⁵⁰

3. O Sul

3.1. Montinho das Laranjeiras

A estação arqueológica do Montinho das Laranjeiras foi descoberta por Estácio da Veiga no ano seguinte às grandes cheias que o Guadiana sofreu em Dezembro de 1876. As estruturas, entretanto deixadas a descoberto pela enchente, foram alvo de estudo pelo referido autor e o levantamento gráfico da planta ficou a cargo do seu colaborador António de Paulo Serpa. Estácio da Veiga interpretou as estruturas como sendo de uma *Villa* romana e registou que em alguns compartimentos existiam sepulturas e que num outro havia uma “piscina” rectangular com um pavimento de mosaico. Durante a centúria seguinte o monumento ficou esquecido e só nos anos 80 do Séc. XX voltou a suscitar interesse. Theodor Hauschild, com base na observação do desenho do levantamento do Séc. XIX, colocou então a hipótese de, no Montinho das Laranjeiras, ter existido um *monasterium*⁶⁵¹.

Em 1990, Justino Maciel procedeu à reescavação do monumento, visando a realização de uma nova leitura das estruturas. Assim, na década de 90 do Séc. XX foram levados a cabo trabalhos arqueológicos que puseram a descoberto as estruturas de uma *Villa*, construções da Antiguidade Tardia e habitações do período islâmico.

Nos finais do Séc. VI, princípios do Séc. VII, no Montinho das Laranjeiras foi construída uma *ecclesia* de planta cruciforme, que segue o protótipo ravenaico de Galla

⁶⁴⁹ ALMEIDA, 1975, p. 220.

⁶⁵⁰ MACIEL, 2008, p. 236.

⁶⁵¹ HAUSCHILD, 1987, p. 165.

Placidia⁶⁵². Num dos cantos desta estrutura arqueológica a reescavação trouxe à luz do dia um mosaico policromo (*opus tessellatum*) que permanece *in situ* (fig. 5). A decoração é constituída por peltas, losangos, quadrados e motivos vegetalistas. Estes últimos apresentam grandes semelhanças formais e cromáticas com as ramagens existentes no painel da cena de caça existente em Mértola.



Fig. 5 – Mosaicos do Montinho das Laranjeiras. In Coutinho, 2005, 13-14

A somar a este achado estão os fragmentos de mosaico encontrados em 1877 por Estácio da Veiga e que hoje fazem parte do acervo do Museu Nacional de Arqueologia: um com a representação de um peixe e um outro com um cântaro de duas asas. Este género de composição enquadra-se nos contextos de decoração dos pavimentos de edifícios do mundo ravenaico-bizantino⁶⁵³.

3.2. Mértola

A história do burgo de Mértola foi, desde sempre, fortemente condicionada por dois factores que moldaram a sua ocupação e a sua importância ao longo do tempo. Em primeiro lugar, a sua localização estratégica: implantado no topo de uma elevação ladeada pelo rio Guadiana, a nascente, e pela ribeira de Oeiras, a poente, possuía excelentes condições naturais de defesa. Em segundo lugar, o facto de ser ponto extremo da navegabilidade do rio Guadiana: a montante da vila, o acidente geológico do Pulo do Lobo, com um desnível de catorze metros, impede a progressão de embarcações para Norte, pelo que Mértola adquire importância fundamental como último porto de

⁶⁵² COUTINHO, 2005, p. 12.

⁶⁵³ Maciel, 1993, p. 212.

acostagem. Esses factores tornaram-na um importante entreposto mercantil, em permanente contacto com um vasto território interno e com o Mar Mediterrâneo. Pelo porto da cidade escoavam-se, por exemplo, o ouro, a prata e o cobre extraídos das entranhas da faixa piritosa ibérica⁶⁵⁴, em particular os minerais provenientes das minas de S. Domingos, localizadas na margem esquerda do Guadiana, e de *Vipasca* (Aljustrel), assim como dos “chapéus de ferro” explorados na zona a Oeste de Mértola. Estão certamente relacionados com a exploração e transporte desses minérios os *castella* localizados nesta área⁶⁵⁵. E, claro está, ao porto arribavam gentes de mil paragens e os mais diversos produtos e artefactos.

A importância de Mértola era indissociável da sua excelente localização. A nível regional, estava situada no percurso da via terrestre que ligava, desde o Bronze Final, o próspero reino de Tartessos à foz do Sado e ao estuário do Tejo, via por onde se encaminhava para o Mediterrâneo o estanho proveniente do Norte de Portugal e da Beira Interior⁶⁵⁶, atravessando o Alentejo entre a foz do Sado e o Guadiana, rio este pelo qual chegava ao Sul da Andaluzia.

Tais características também deram a Mértola um importante papel nos processos históricos subsequentes, pois as estradas e o rio não transportavam somente mercadorias, mas também e, principalmente, as ideias e as culturas daqueles que as percorreram, influenciando as populações dos locais que visitavam. Quanto maior era o número de visitantes estrangeiros, tanto mais se facilitava o contacto com eles, maior e mais marcante era a adopção de outras referências culturais, num sentido largo, e menos conservadora era a sua evolução. Mértola, terra de comércio, foi, sem dúvida, um local onde essa miscigenação deixou marcas relevantes.

As escavações arqueológicas que decorrem na área do *fórum*/alcáçova há mais de trinta anos têm incidido, sobretudo, nos níveis medievais e modernos (ou seja, numa necrópole que foi usada após a reconquista cristã até ao Séc. XVI) e, num plano inferior, num bairro do período islâmico. Apenas nas áreas onde este último registo arqueológico se encontra bastante destruído, foi possível, então, aprofundar a escavação, atingindo-se, desta forma, os níveis mais antigos, nomeadamente o que se refere ao período

⁶⁵⁴ OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1996, p. 11.

⁶⁵⁵ MAIA e MAIA, 1996, pp. 60-81.

⁶⁵⁶ ALARCÃO, 1989, p. 41.

paleocristão. Foi nestes níveis arqueológicos que se encontraram, em inícios de 2000, restos do que teria sido um grande pavimento de mosaicos.

Até ao momento, do possível *forum* de *Myrtilis*, apenas pontualmente foram descobertos alguns indícios. Na plataforma artificial do *forum* foram identificados, à data, vestígios de uma basílica com uma só nave e ábside a Oeste; de um possível templo no mesmo local da antiga mesquita e actual igreja; e ainda um monumental criptopórtico virado a Norte, que lhe servia de suporte e limite. Na vertente Oeste, virada ao cemitério actual e certamente para reforçar um grande desnível, por alturas dos Sécs. IV d.C. foram erguidas duas sólidas muralhas paralelas. A nascente, os trabalhos de escavação permitiram o acesso a uma porta monumental, com arco de meio ponto, que seria a possível entrada do *forum*, assim como a uma sequência de seis arcossólios, com aparelho construtivo semelhante ao criptopórtico.

O criptopórtico é constituído por uma galeria subterrânea com 32 metros de comprimento e 6 metros de altura, já atulhada no Séc. XVI, como referiu Duarte D'Armas⁶⁵⁷. Só começou a ser desobstruída pelo Campo Arqueológico de Mértola em 1980⁶⁵⁸. É uma construção sólida, para contenção e suporte da plataforma do *forum*. O desnível do terreno era compensado por este espaço abobadado que teve também funções de armazenamento e, mais tarde, de cisterna. Dado ser evidente um desalinhamento nos embasamentos, não é de excluir que antes deste criptopórtico tivesse havido uma outra construção com as mesmas funções⁶⁵⁹.

3.2.1. O complexo baptismal

As escavações dos anos oitenta do Séc. XX puseram a descoberto um conjunto baptismal e um corredor porticado que assenta sobre a abóbada do criptopórtico.

Este grande conjunto, de planta rectangular, continha no seu interior um baptistério octogonal implantado no centro de um tanque, ou piscina, rodeado por um deambulatório. Partindo do espaço central, abre-se a Este uma abside de planta em arco ultrapassado, cujas marcas no solo indicam a possível localização de uma mesa de altar. O pavimento da galaria porticada e o deambulatório estavam recobertos por um belo

⁶⁵⁷ BRANCO, 1997.

⁶⁵⁸ TORRES e OLIVEIRA, 1987, pp. 618-626.

⁶⁵⁹ LOPES, 2008, p. 13.

tapete de mosaicos, do qual só restam alguns fragmentos.

A pia baptismal, com um ressalto em degrau que serviria de assento, é sustentada pelo exterior por oito pequenos absidiolos. A água trazida da encosta do castelo penetrava na pia por uma canalização de chumbo e jorrava no alto de um pequeno pináculo cravado no centro.

O acesso ao tanque e à pia baptismal era feito por duas séries de três degraus, uma de cada lado. Não será de excluir que este baptistério, à semelhança de alguns exemplares conhecidos noutras partes do Mediterrâneo, fosse encimado por uma cúpula, ou baldaquino. Nas imediações foram encontrados um pequeno fuste e dois fragmentos de cornija finamente trabalhados, integráveis na arquitectura baptismal. Este baptistério tem algumas semelhanças técnicas e formais com exemplares da França mediterrânica⁶⁶⁰, do Norte da Itália⁶⁶¹ e de Cartago (na Tunísia)⁶⁶², todos datados entre o Séc. IV e o Séc. VII. Contudo, é no baptistério de Ljubljana (Emona, Eslovénia) que são mais notórias as semelhanças construtivas. Os autores que estudaram este conjunto baptismal e o pórtico anexo situam a sua cronologia por volta do Séc. V⁶⁶³. Um complexo baptismal na costa italiana da Ligúria, que também inclui elementos semelhantes ao de Mértola, é atribuível a meados do Séc. VI⁶⁶⁴.

A presença de práticas baptismais na Península Ibérica foi documentada a partir dos princípios do Séc. IV no Concílio de Elvira. Os baptistérios construídos de raiz e os que aproveitam estruturas balneares anteriores começaram a generalizar-se em finais da mesma centúria.

A organização do espaço litúrgico em torno do baptistério de Mértola assemelha-se a outros locais da mesma época. Os catecúmenos seguiriam em cortejo pelo pórtico dos mosaicos, entrando no baptistério pela porta Oeste e dirigindo-se à fonte baptismal. Já baptizados, os neófitos subiam as escadas em direcção ao altar, onde seriam recebidos pelo bispo para uma primeira comunhão. Tendo em conta que nesses tempos antigos o baptismo era celebrado apenas na Páscoa, este conjunto arquitectónico poderia também ser utilizado como *catecumeneo*, local destinado a preparar os aspirantes a cristãos.

⁶⁶⁰ GUYON, 1991, p. 71.

⁶⁶¹ PAOLI, 1998, p. 6.

⁶⁶² ENNABLI, 1997, p. 138.

⁶⁶³ CAILLET, 1993, p. 371.

⁶⁶⁴ FRONDONI, 1998, p. 3.

Em regra, o baptistério integrava-se num conjunto arquitectónico em que os diversos espaços tinham funções precisas na organização da cerimónia. Na maioria dos casos conhecidos, o baptistério situava-se ao lado de uma basílica principal, ou, quanto muito, entre duas igrejas (no caso dos grupos episcopais). Em Mértola, com os dados existentes, não podemos ainda definir com clareza o tipo de edifício a que o baptistério estava associado. Só futuras escavações arqueológicas poderão esclarecê-lo. No entanto, podemos avançar com algumas propostas de reconstituição volumétrica do complexo baptismal (fig. 6) e, dada a monumentalidade, o luxo da construção e os acabamentos, não excluimos que se tratasse de um palácio episcopal, cujas funções terá mantido entre o Séc. V e o Séc. VII⁶⁶⁵.



Fig. 6 – Proposta de reconstituição volumétrica do Baptistério de Mértola. Desenho de Carlos Alves.

3.2.2. Os mosaicos

Já nos finais do Séc. XIX, por iniciativa de Estácio da Veiga, na zona da alcáçova tinha aparecido um fragmento de mosaico representando uma tartaruga. Porém foi só em inícios de 2000 que a equipa do Campo Arqueológico de Mértola pôs a descoberto e consolidou um longo pavimento de mosaico onde se destaca um significativo conjunto de painéis decorativos. Deste conjunto musivo fazem parte várias representações figuradas, entre as quais é de realçar o episódio mitológico de Belerofonte cavalgando Pégaso para matar a Quimera (fig. 7), parcialmente conservado no deambulatório do Baptistério, e ainda dois leões afrontados (fig. 8) e várias cenas de caça, incluindo um cavaleiro empunhando um falcão, ambos visíveis no longo corredor porticado.

⁶⁶⁵ LOPES, 2008, p. 18.



Fig. 7 – Mosaico dos leões afrontados. Pórtico de Mértola. Fotografia de Virgílio Lopes.



Fig. 8 – Belerofonte em luta com a Quimera. Deambulatório do Baptistério de Mértola. Fotografia de Virgílio Lopes.

Procurando paralelos para estas representações, não podemos deixar de referir uma pequena capela perto de Hergla, na Tunísia, onde foi descoberto um mosaico em que também são representados dois leões afrontados e uma cena de caça com falcoaria. Este conjunto foi datado do Séc. VI⁶⁶⁶. Quanto à figuração de Belerofonte matando a Quimera, em território português, até agora, esta cena só era conhecida na cidade romana de Conímbriga, mas é relativamente frequente em vários locais da Espanha e da Tunísia, onde a sua cronologia também se aproxima de inícios do Séc. VI. Segundo Bairrão Oleiro, esta cena pagã de combate entre um cavaleiro e um monstro veio a

⁶⁶⁶ GHALIA, 2001, p. 67.

servir como fonte iconográfica para a cena cristã de São Jorge matando o dragão⁶⁶⁷.

Os motivos vegetalistas representados são ramagens, acantos e rosas. As primeiras, que predominam, parecem constituir uma breve indicação de paisagem. Os segundos, estilizados e repetidos nas molduras dos painéis musivos, fazem alusão ao *paradeisos*; templos e basílicas eram adornados com flores e os motivos florais representam as delícias do paraíso nos mosaicos de Roma e de Ravena⁶⁶⁸.

Motivos geométricos como a cornucópia, o nó de Salomão, os círculos e as peltas são bem conhecidos na gramática ornamental dos mosaicos do período tardo-romano e perduram nas representações musivas posteriores. Mas, mais do que as semelhanças, há que salientar as diferenças: os mosaicos de Mértola distinguem-se da linguagem musiva tardo-romana até agora conhecida no território português, pela temática e pela fina execução técnica, denotando certamente influências não só do Norte de África mas também da tipologia ravenaica, influenciada pelo gosto bizantino.

Uma análise mais atenta dos vários mosaicos do complexo baptismal de *Myrtilis* permite constatar a homogeneidade da forma, da qualidade das tesselas, da técnica de corte e do modo de assentamento. Esta uniformidade indicará uma contemporaneidade dos diversos mosaicos e a sua obediência a um programa decorativo único, baseado num coerente projecto. Não é de excluir que tenha sido a mesma equipa de mosaístas, oriundos certamente do Mediterrâneo oriental, a executar todo este trabalho. Se a falta de paralelos bem datados inviabiliza uma cronologia segura, leituras estratigráficas e traços estilísticos permitem integrar esta obra na primeira metade do Séc. VI. Nessa época, a cidade de *Myrtilis* e os seus comerciantes estavam em contacto com todos os portos do Mediterrâneo, nomeadamente com o Próximo Oriente de onde eram originários vários personagens enterrados na Basílica Paleocristã do Rossio do Carmo e no Mausoléu recentemente descoberto.

Este excepcional conjunto musivo, sem paralelo em território nacional, vem reafirmar a importância de Mértola nos finais do Império Romano e no período paleocristão (Sécs. IV a VI d.C.) e a permanência dos contactos que esta urbe tinha com o Mediterrâneo, colocando-a no centro das atenções dos investigadores da História da e da História da Arte da Antiguidade Tardia. Este período histórico, ainda mal conhecido, dados os

⁶⁶⁷ OLEIRO, 1992, p. 41.

⁶⁶⁸ CIRLOT, 1982, p. 339.

poucos locais identificados e as escassas escavações a ele referentes, tem, em Mértola, um importante conjunto de vestígios arqueológicos, entre os quais se destacam a referida Basílica Paleocristã do Rossio do Carmo, o Baptistério, a Torre do Rio e os recentemente descobertos mausoléu e basílica funerária do Cineteatro Marques Duque. Estes novos achados vêm reforçar o conjunto e contribuem, significativamente, para um melhor conhecimento de Mértola neste período, pondo em destaque a riqueza desta cidade portuária, capaz de proceder a grandes programas de obras e de desenvolver, nalgumas delas, apurados trabalhos de pavimentação, com acabamentos de refinada qualidade artística⁶⁶⁹.

No dia 25 de Março de 2009, foi inaugurado o Circuito de Visitas da Alcáçova do Castelo de Mértola. Esta obra, há muito projectada, permite a visita organizada, o acesso ao criptopórtico e a visualização correcta dos mosaicos e do baptistério. Tal intervenção motivou ainda um programa de conservação *in situ* e restauro das superfícies musivas. O projecto de valorização agora implantado facilita a circulação das pessoas e contribui para a protecção das estruturas existentes.

3.2.2.1. Basílica do Rossio do Carmo

No decurso da escavação efectuada em 1990 na nave norte da Basílica Paleocristã do Rossio do Carmo, foi possível detectar a existência de tesselas de vidro e de calcário numa das sepulturas. Na maior parte dos casos, estavam separadas do seu suporte original. Apenas um fragmento se mantinha ligado à argamassa original de assentamento e somente na parte superior de uma sepultura, situada na entrada Norte da Basílica, foi recolhido um reduzido número de tesselas *in situ*. As várias tesselas de vidro e de calcário, bem como o pequeno fragmento encontrado em camadas de revolvimento, levam a supor que várias sepulturas desta basílica poderiam ter uma cobertura em mosaico⁶⁷⁰.

3.2.2.2. Mausoléu

As obras de requalificação do Eixo Comercial de Mértola, realizadas entre Março de 2008 e Fevereiro de 2009, puseram a descoberto um conjunto importante de vestígios arqueológicos de vários períodos no espaço extra-muros da cidade.

⁶⁶⁹ LOPES, 2003, p. 172.

⁶⁷⁰ LOPES, 2003, p. 122.

Aproximadamente a 140 metros a Norte da Basílica Paleocristã do Cineteatro Marques Duque, as obras permitiram revelar um conjunto de estruturas monumentais encaixadas no terreno rochoso, pertencentes à cripta de um mausoléu da Antiguidade Tardia. Alguns indícios, como o achado de um cimácio decorado com uma banda de cruces gregas, datável do Séc. VI, indicam que, sobre ele, se elevaria um templo de dimensões consideráveis ricamente decorado.

Apenas foi possível documentar parcialmente o edifício que se prolongaria a nascente e a poente, tendo sido fortemente destruído pelas construções posteriores em ambos sectores.

Os compartimentos situados a nascente e a Sul da cripta possuíam, ao nível dos pavimentos, três sepulturas de contornos rectangulares, escavadas na rocha, com uma orientação nascente-poente. Na parte central da cripta conserva-se uma sepultura intacta coberta por uma argamassa em *opus Signinum*, semelhante aos enterramentos escavados na Basílica do Rossio do Carmo e no sítio do Cineteatro Marques Duque. Pelas dimensões, tratamento dado à cobertura, e pelo lugar de destaque que ocupa, pensamos estar em presença de um enterramento privilegiado.

A cripta foi finalmente entulhada com materiais do próprio espaço funerário (tégulas, ímbrex, revestimentos decorados com pinturas policromáticas, pequenos fragmentos de mosaicos policromos e outros materiais de construção), destacando-se um conjunto considerável de lápides funerárias datadas em torno do Séc. VI d.C., sendo três delas escritas com caracteres gregos⁶⁷¹. No que concerne aos fragmentos musivos, a informação é escassa e apenas podemos referir que são policromos e apresentam tesselas de calcário. A dimensão dos fragmentos não nos permite conhecer a respectiva gramática decorativa.

Conclusão

Os casos que abordámos, sinteticamente, inscrevem-se quer em contextos religiosos, constituindo pavimentos de templos cristãos, como no Freixo, Mértola e Montinho das Laranjeiras, quer em estruturas funerárias, como as tampas de sepulturas de S. Martinho de Dume, Frende, Covelinhas e Basílica do Rossio do Carmo em Mértola. A excepção parece ser o mosaico da Idanha, proveniente de uma possível *Villa*, que segundo J.

⁶⁷¹ LOPES e GÓMEZ, 2008, p. 279.

Maciel apresenta uma temática pagã num contexto em que o cristianismo já se havia afirmado com veemência sobre o paganismo⁶⁷².

Os mosaicos contemplados estão dispersos por todo o território português e a sua análise não nos permite estabelecer uma sequência cronológica precisa. A informação arqueológica é escassa e resume-se, na maioria dos casos, a notícias. São casos isolados, mas apresentam motivos semelhantes, como as ramagens, que ocupam o espaço livre do painel da cena de caça de Mértola e que são comparáveis com as do Montinho das Laranjeiras, onde mais uma vez o rio Guadiana serviu para veicular modas e modos de fazer. Poderemos também estabelecer algumas analogias entre o cântaro que decora a sepultura de *Eusebios* e o que decora o mosaico do Montinho das Laranjeiras. Trata-se de um elemento figurativo que teve larga utilização em tampas de sepultura peninsulares, como provam os mosaicos sepulcrais da Basílica de San Peretó (Maiorca), de Tarragona e de Logroño⁶⁷³.

Quanto aos motivos geométricos e vegetalistas, «são por via de regra os que encontramos por todo o mundo romano, mas a forma como são tratados ou agrupados assume por vezes carácter regional ou local para que se não encontram paralelos exactos e lhes confere grade originalidade»⁶⁷⁴.

No caso dos mosaicos de Mértola, as temáticas parecem acentuar uma tendência que vinha do mundo romano e se prolongou nos Sécs. seguintes, como se verifica nos banhos omeyas de Qusayr‘Amra, na Jordânia, datados de meados do Séc. VIII d. C. Porque é que estão decorados com cenas de caça? Qual poderá ser a relação entre os prazeres do banho e a caça? Uma explicação para este e outros casos poderá ser encontrada num grafito de Timgad (Argélia), onde se lê «VENARI LAVARI LVDERE RIDERE OCC [sic HOC] EST VIVERE» (ou seja, «caçar, banhar-se, divertir-se, rir-se, isso é a vida»). Se no mundo romano a caça e o banho eram diversões essenciais, não será, pois, de estranhar que apareçam associadas nos *balnea*, que eram lugares de recreio e voluptuosidade por excelência⁶⁷⁵. Mais estranho será que o cristianismo primitivo tenha adoptado estes modelos, aplicando-os em estruturas religiosas, especialmente nas áreas envolventes dos baptistérios e nas basílicas. Este caso exige um

⁶⁷² MACIEL, 2008, p. 230.

⁶⁷³ PALOL, 1967.

⁶⁷⁴ OLEIRO, 1987, p. 120.

⁶⁷⁵ ARCE, 2008, p. 86.

estudo mais aprofundado sobre a simbologia das representações animais num mundo cristão imbuído de influências greco-romanas e orientais.

Sem entrar agora em detalhes, podemos, contudo, adiantar que a reutilização de alguma gramática decorativa e de certos temas do paganismo em contextos cristãos (como se prova nos mosaicos tardios apresentados) constitui, em si, uma espécie de concórdia iconográfica, conseguida graças ao valor polissémico destas imagens e à sua fácil conformação a diferentes credos, que, porém, partilham uma idêntica matriz cultural. Assim, o vaso – objecto outrora frequentemente ligado ao dionisismo (e até ao mitraísmo) e agora associado ao cristianismo –, mantém a função litúrgica e a simbologia misteriosa; a imagem do cavaleiro matando um monstro – anteriormente identificada com a vitória do herói Belerofonte sobre a terrível Quimera e doravante convertida na vitória de São Jorge sobre o Dragão –, mantém o seu sentido de vitória do Bem contra o Mal; as cenas de caça profana – até aí integradas em arquitecturas pagãs e agora enquadradas em estruturas cristãs – continuam a aliar as funções lúdicas e alimentares à noção de domínio humano sobre a natureza selvagem, que assim se torna um *locus amœnus*, pacificado, aprazível e abundante.

Bibliografia

ALARCÃO, 1989 – Jorge de ALARCÃO. «A Cidade Romana em Portugal». in *Cidades e História*, Ciclo de Conferências promovido pelo Serviço de Belas Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, pp. 73-127.

ALMEIDA, 1972 – Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA. «Notas sobre a Alta Idade Média no Noroeste de Portugal». in *Revista da Faculdade de Letras: História*, Série I, Vol. 03, Lisboa, pp. 113-136.

ALMEIDA, 1993 – Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA. «Arte paleocristã da época das invasões». in *História da Arte em Portugal*, Vol. 2, 2º ed. Alfa, Lisboa, 1993. pp. 9-37.

ARCE, 2008 – Javier ARCE. «Musivaria y simbolismo en las villæ tardoromanas», *Las Villæ tardoromanas en el occidente del Império*, Ediciones Trea, s.l., pp. 85 – 97.

BRANCO, 1997 – M. S. C. BRANCO. *Duarte de Armas. Livro das Fortalezas*, Edição fac-simile do MS 159 da Casa Forte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 2ª ed.,

Lisboa, 1997.

CAILLET, 1993 – J-P. CAILLET. *L'Évergétisme Monumental Chrétien en Italie et à ses Marges*. École Française de Rome, N.º 175, Roma.

CIRLOT, 1982 – J. E. CIRLOT. *Dicionário de símbolos*. Barcelona.

CORTEZ, 1946 – Russell CORTEZ. «Mosaicos Romanos no Douro». Sep. *De Anais do Instituto do Vinho do Porto*. Porto.

COUTINHO, 2005 – Helder COUTINHO. *As ruínas do Montinho das Laranjeiras*, C. M. Alcoutim / CCDRAIgrve, Alcoutim.

DIAS, 2008 – Lino DIAS. «Gestão integrada na Área Arqueológica do Freixo». in *Almadan*, IIª Série, Almada, pp. 82-91.

ENNABLI, 1997 – L. ENNABLI. *Carthage Une Métropole Chrétienne du IV^{ème} à la Fin du VII^{ème} Siècle*, Éditions CNRS, Paris.

FRONDONI, 1998 – A. FRONDONI. «Riva Ligure Complesso di Culto». in *Archeologia Cristiana in Liguria*, Actas do VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova, Sarzana, Finale Figure, Alberga, Ventimiglia, pp. 3/1-3/2.

GHALIA, 2001 – T. GHALIA. «Le byzantine en Tunisie». in *Dossiers d'Archéologie*, 268, pp. 67-77.

GODOY FERNÁNDEZ, 1995 – C. GODOY FERNÁNDEZ. *Arqueologia y Liturgia. Iglesias Hispánicas*. Universitat de Barcelona. Barcelona.

GOUBER, 1946 – P. GOUBER. «Influences Byzantine sur l'Espagne Wisigothique». in *Estudes Byzantines*, Nº 4, s.l., p.111-134.

GUYON, 1991, J. GUYON – «Le baptême et ses monuments». in *Naissance des Arts Chrétiens*, Ministère de la Culture/Imprimerie Nationale Éditions, Paris.

LOPES e GÓMEZ, 2008 – Virgílio LOPES e Susana GÓMEZ. «O mausoléu da Antiguidade Tardia em Mértola». in *O Mosaico na Antiguidade Tardia*, Revista de História da Arte, Nº 6, Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, pp. 278 e 279.

LOPES, 1993 – Virgílio LOPES. «Catálogo dos Materiais Arqueológicos». in *Museu de Mértola - Basílica Paleocristã*, Campo Arqueológico de Mértola, Mértola, pp. 66-100.

LOPES, 2003 – Virgílio LOPES. *Mértola na Antiguidade Tardia. A topografia histórica da cidade e do seu território nos alvares do cristianismo*. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola.

LOPES, 2008 – Virgílio LOPES. «O edifício religioso da Antiguidade Tardia». in *Alcáçova do castelo de Mértola 1978-2008: trinta anos de arqueologia*. Coord. ed. Susana Gómez, Câmara Municipal de Mértola, Mértola, pp. 10-21.

MACIAS, 1996 – Santiago MACIAS. *Mértola Islâmica. Estudo Histórico-Arqueológico do Bairro da Alcáçova*. Campo Arqueológico de Mértola, Mértola.

MACIAS, 2006 – Santiago MACIAS. *Mértola – o último porto do Mediterrâneo*, Campo Arqueológico de Mértola, Mértola.

MACIEL, 2008 – Justino MACIEL. «A propósito de um mosaico egitaniense». in *Revista de História da Arte*, N.º 6, Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, pp. 228-237.

MAIA, 1996 – Maria MAIA e Manuel MAIA. «Os *castella* do Sul de Portugal e a Mineração da Prata nos Primórdios do Império». in *Mineração do Baixo Alentejo*. Coord. M. Rego, Câmara Municipal de Castro Verde, Castro Verde, pp. 61-81.

OLEIRO, 1986 – João Manuel Bairrão OLEIRO. «Mosaico romano». in *História da Arte em Portugal*. Vol. 1, Alfa, Lisboa, pp. 111-127.

OLEIRO, 1992 – João Manuel Bairrão OLEIRO. *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal. I - Conuentus Scallabitanus. Conimbriga, Casa dos Repuxos*, IPM-MMC. Lisboa.

OLIVEIRA e OLIVEIRA, 1996 – J. T. de OLIVEIRA e V. OLIVEIRA. «Síntese da geologia da faixa piritosa em Portugal e das principais minerações associadas». in *Mineração do Baixo Alentejo*. Coord. M. Rego, Câmara Municipal de Castro Verde, Castro Verde, pp. 8- 28.

RAYNAUD, 2009 – M. P. RAYNAUD. *Corpus of the Mosaics of Turkey. Xanthos. The*

East Basílica. Vol. 1, Part. 1, Uludag University Press, Isatmbul.

TORRES e OLIVEIRA, 1987 – Cláudio TORRES e José C. OLIVEIRA. «O Criptoórtico-cisterna da Alcáçova de Mértola». in *Actas do II Congresso de Arqueologia Medieval Española*. Tomo II, Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 618-626.

VEIGA, 1983 – Estácio da VEIGA. *Memórias das Antiguidades de Mértola*. Ed. facsimilada de 1880, Imprensa Nacional/Câmara Municipal de Mértola, Lisboa.

Os mosaicos da *ecclesia* de Tongobriga, paróquia da diocese portugalense no século VI

António Manuel de Carvalho LIMA*

Enquadrados nas transformações vividas na Antiguidade Tardia pela cidade romana de Tongobriga, os mosaicos geométricos identificados sob a igreja de Santa Maria do Freixo e respectivo adro são descritos, analisados e interpretados à luz da arquitectura que os enforma, das funções que teriam sido atribuídas aos espaços que os receberam e da finalidade perseguida pelos promotores da sua construção; numa época em que a falta de qualidade arquitectónica omnipresente no resto do povoado deveria contrastar fortemente com o deslumbramento provocado pelo forte colorido e densidade decorativa do pavimento musivo.

Palavras-Chave

Paroquial Suevo; urbanismo altimedieval; mosaico geométrico; arquitectura paleocristã.

Embora a pequena aldeia de Freixo (freguesia de Freixo, concelho de Marco de Canaveses, distrito do Porto) seja mais conhecida, no meio arqueológico, pelas monumentais ruínas romanas que justificaram a sua classificação como Monumento Nacional⁶⁷⁶, não é de todo desconhecida entre os investigadores que se dedicam ao estudo da Alta Idade Média no noroeste peninsular, a inclusão de uma *ecclesia* de *Tongobria* entre as paróquias da diocese portugalense nos finais do séc. VI, conforme o chamado *Parochiale* Suevo, cuja datação crítica se situa entre 572 e 582/585⁶⁷⁷. É com esta *ecclesia* que relacionamos alguns dos restos arquitectónicos bem como os pavimentos de mosaico policromo identificados no decurso da intervenção arqueológica realizada no adro e igreja de Santa Maria do Freixo.

* Direcção Regional de Cultura do Norte / Secretaria de Estado da Cultura; Investigador do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória; amclima@hotmail.com. Cumprenos deixar aqui uma palavra de agradecimento ao Dr. Manuel Real, ao Prof. Doutor M. Justino Maciel e ao Dr. Virgílio Lopes pela forma como incentivaram este trabalho. E ao Dr. Jorge Araújo e a António Freitas, da Direcção Regional de Cultura do Norte, pelo apoio prestado.

⁶⁷⁶ Decreto nº 1/86, publicado no Diário da República, Iª Série, nº 2, de 3 de Janeiro. Cfr. Dias, Lino Tavares – *Tongobriga*, Lisboa, IPPAR, 1997.

⁶⁷⁷ DAVID, 1947, pp. 30-40.

***Tongobriga* na “Antiguidade Tardia” e “Alta Idade Média”.**

A ocupação do sítio a que, em época romana, se chamou *Tongobriga*, ter-se-á iniciado em torno dos inícios da era cristã, muito provavelmente ainda durante a segunda metade do séc. I a.C.. Dos resultados da investigação arqueológica permanente que aqui se desenvolve desde 1980⁶⁷⁸ pode depreender-se que o povoado que o séc. II d.C. consagrou como *ciuitas* terá sido palco de uma intensa actividade de construção de novos edifícios e/ou renovação / remodelação sucessiva das construções pré - existentes durante cerca de três centúrias, até que, em finais do séc. IV ou já nos inícios do séc. V, cessam esses testemunhos de vitalidade e capacidade de renovação, o que não significa propriamente abandono.

Nas áreas habitacionais, ocorrem materiais que apontam claramente para uma ocupação datável do séc. VI⁶⁷⁹. Desta época não parece, porém, haver construção de raiz mas tão só reformulação de construções pré-existentes através da alteração das plantas originais das habitações, compartimentando os seus espaços, obstruindo eixos internos e abrindo outros para o exterior, num processo muito semelhante ao observado noutras cidades romanas, como *Conimbriga*⁶⁸⁰. Nas termas localizadas junto ao *forum*, já no contexto do seu abandono, ocorrem materiais ainda mais tardios, entre os quais se destacam alguns fragmentos de *terra sigillata* clara D, cuja cronologia de fabrico se situa entre 560 / 580 e 620 d.C.⁶⁸¹

Tudo parece apontar para que nos tempos que se seguiram à queda do Império se tenha assistido a dois fenómenos aparentemente coevos:

Por um lado, e por aquilo que se conservou no registo arqueológico, o centro monumental da *civitas*, extra-muros, não mais terá recebido qualquer investimento, de renovação / remodelação, nem mesmo, tampouco, de mera conservação e/ou manutenção. E terá mesmo perdido a centralidade de que usufruiu nos tempos áureos de *Tongobriga*, nos sécs. II e III. Quando muito, alguns edifícios poderão ter continuado a ser usados – nomeadamente o edifício termal, cuja abóbada de cobertura só ruiu após 1247 – mas mesmo esses com uma finalidade eventualmente diversa daquela que

⁶⁷⁸ DIAS, 1997.

⁶⁷⁹Vvg. as observações estratigráficas descritas em DIAS, 1997, pp. 94-95.

⁶⁸⁰ Cfr. CORREIA e DE MAN, 2010, p. 302.

⁶⁸¹ DIAS, 1997, p. 60.

motivou a sua construção; por outro lado, ter-se-á reduzido substancialmente o espaço habitado. Nem mesmo no séc. II se observa construção de cariz habitacional fora do perímetro amuralhado, o qual sempre delimitou o espaço habitado. Mas os materiais posteriores aos inícios do séc. V (ou seja, após a fase 7, de acordo com a cronologia publicada por Lino Tavares Dias⁶⁸²) cingem-se a um espaço ainda mais restrito, no núcleo central daquele perímetro, em torno da actual igreja de Santa Maria.

De acordo com as fontes documentais do séc. VI, esta alteração estrutural em *Tongobriga* – que devolve ao centro geográfico e topográfico do perímetro amuralhado a centralidade económica e religiosa (por conseguinte, também política) que ela havia perdido com a construção do núcleo monumental da cidade romana – tem a sua expressão máxima na construção de um templo cristão na área onde hoje se situa a igreja paroquial, dedicada a Santa Maria.

A existência desse templo era uma condição *sine qua non* de uma nova centralidade para a velha *Tongobriga*: a de sede de uma das paróquias da diocese de *Portucale*, conforme nos relata o célebre *Parochiale* suevo⁶⁸³.

Por outro lado, num processo que é habitualmente associado a esta mesma transição para a época a que se convencionou chamar “Antiguidade Tardia”, é perceptível nos aglomerados urbanos tardo-romanos uma modificação na forma como se encara a morte, e, por consequência, também nas formas, nos materiais e na localização dos enterramentos. Este processo é passível de ser analisado através de diferentes vectores cuja modificação não é simultânea nem decorre a ritmos idênticos. Não está sequer provado que todos eles tenham a ver directamente com a divulgação das convicções cristãs. Entre os vectores de evolução mais precoce, refira-se o desaparecimento dos rituais de cremação e o carácter exclusivo da inumação, o que antecede em mais de um século o fim do Império. Porém, no que toca às mudanças na estrutura e forma das sepulturas e ao desaparecimento da presença de espólio votivo nas mesmas, já o processo de mudança é bem mais lento e, quanto à total ausência de espólio, bem mais tardio, penetrando bem dentro da Alta Idade Média.

Há dois outros vectores em que a afirmação do Cristianismo se manifesta de forma bem mais evidente no registo arqueológico: a integração dos cemitérios no espaço habitado,

⁶⁸² DIAS, 1997, p. 22.

⁶⁸³ DAVID, 1947, p. 34.

por aproximação dos enterramentos aos templos cristãos entretanto construídos (*tumulatio apud ecclesia*) bem como a generalização da orientação E – W dos sepulcros, em estreito paralelismo com a orientação dos próprios templos.

Porém, no caso específico de *Tongobriga*, até há bem pouco tempo não dispúnhamos de qualquer elemento que nos permitisse perceber este processo ao longo de quase meio milénio, entre, por um lado, a datação atribuída às mais recentes sepulturas situadas extramuros ao longo de toda a encosta nascente da colina onde se situava o povoado⁶⁸⁴; e, por outro lado, as primeiras sepulturas escavadas na rocha desde há muito conhecidas em torno da igreja paroquial, para as quais propomos uma datação a partir dos finais do séc. IX ou já mesmo do séc. X.

Documentalmente, após a referência do *Parochiale à ecclesia de Tongobria*, haveria de tardar cerca de meio milénio até que surgisse nova referência ao povoamento desta área⁶⁸⁵ e ainda mais uma centúria até termos prova de que o nome de *Tongobriga* havia caído em desuso: passara a designar-se Freixo e possuía uma igreja dedicada a Santa Maria⁶⁸⁶.

Da *ecclesia* de *Tongobriga*, paróquia da diocese portugalense no século VI à igreja paroquial de Santa Maria do Freixo

Todos os dados apontam para que o edifício da actual igreja de Santa Maria de Freixo se encontre integralmente construído dentro do espaço ocupado pelo primitivo templo cristão, sendo por isso mais pequeno do que o original, quer em comprimento, quer em largura.

Para além das obras que suscitaram a intervenção arqueológica que permitiu a revelação dos pavimentos musivos, a actual igreja de Santa Maria do Freixo sofreu profundas reformas há pouco mais de 40 anos. Trata-se de um edifício muito simples, de uma só nave e capela-mor com ligeiro desvio axial, às quais foram acrescentados, a Sul, uma sacristia e um campanário cuja escadaria servia também de único acesso ao coro alto (Fig. 1). Já antes destas penúltimas obras, a igreja não apresentaria uma fábrica muito antiga. Embora saibamos, por via documental, da existência de um templo neste local na

⁶⁸⁴ DIAS, 1997, pp. 117-126.

⁶⁸⁵ PMH, DC 474, de 1068; cfr. LIMA, 1999.

⁶⁸⁶ DMP, DR, 523, ref. 43.

primeira metade do séc. XII⁶⁸⁷; e apesar de o contexto histórico e o cemitério adjacente nos revelarem que esse templo remontaria provavelmente aos finais do séc. IX ou já aos inícios do séc. X⁶⁸⁸; o edifício terá sido completamente refeito em época moderna, assente sobre uma sapata da qual, interiormente, sobressaíam alguns grandes blocos certamente destinados a servirem de apoio ao soalho de madeira.



Fig. 1 – Freixo, Marco de Canaveses. Igreja de Santa Maria.

Uma descrição da igreja de Santa Maria do Freixo, datada de 1743⁶⁸⁹, revela-nos que o primitivo templo cristão terá em grande parte resistido – pelo menos em planta – até meados do séc. XVIII. Para além de ter permanecido o alinhamento que desde o primitivo templo separava a *aula* / nave do *chorus* / capela-mor, a igreja setecentista ainda teria por fachada principal uma das paredes do primitivo templo, que só terá sido demolido nos finais do séc. XVIII ou, mais provavelmente, já no séc. XIX.

A planta do edifício pavimentado a mosaico

Vários factores nos levam a interpretar o edifício pavimentado a mosaico que foi identificado sob a igreja de Santa Maria do Freixo e seu adro como o templo que serviu de sede à paróquia sueva de *Tongobria*. Esta interpretação só é compreensível se

⁶⁸⁷ AZEVEDO, *Op. Cit.*

⁶⁸⁸ Encontra-se já entregue para publicação um artigo da nossa autoria onde se procede ao estudo das sepulturas identificadas no decurso da escavação arqueológica realizada na igreja de Santa Maria do Freixo e respectivo adro (LIMA, no prelo).

⁶⁸⁹ Arquivo Distrital do Porto – Fundos Monásticos – Convento de São Bento de Ave Maria do Porto – *Tombo 3º de Tuías e Vila Pouca de Aguiar* (0187), fls. 24 – 27v.

começarmos por definir a sua planta, e de tentarmos perceber como é que o mesmo se relaciona com a ocupação e uso dos espaços circundantes

Trata-se de um longo edifício – em comprimento, muito maior do que qualquer outro dos que já foram exumados dentro do perímetro amuralhado da *Tongobriga* romana – o qual teria pelo menos três compartimentos ou espaços cobertos, pavimentados a mosaico, contíguos, comunicantes entre si e alinhados E - W (Figura 2, Espaços A, B e C).

Dois desses espaços (idem, espaços A e C), possíveis *aulæ*, formariam um rectângulo com 24,2 metros = 110 *palmus* de comprimento total (11 metros = 50 *palmus* no espaço A e 13,2 metros = 60 *palmus* no espaço C)⁶⁹⁰ por 37 *palmus* (= 8,14 metros) de largura constante.

A nascente, existe ainda um terceiro espaço pavimentado a mosaico (Figura 2, espaço B), que interpretamos como sendo a cabeceira do templo paleocristão. Infelizmente, a pequena área que aí foi escavada foi intensamente utilizada como espaço cemiterial, e a zona do altar-mor não foi intervencionada. Por certos, temos o seu limite ocidental, que revelou uma perenidade notável ao ainda hoje corresponder ao arco triunfal, que assinala a passagem entre a nave e a capela-mor da igreja. Dessa passagem, possuímos ainda a soleira original e grande parte da base da parede onde a mesma se inseria. Ficamos sem saber a configuração, interna e externa, bem como a profundidade total do *chorus*. Podemos, porém estimar a sua largura interior mínima em cerca de 4,5 metros, a qual, acrescida da espessura estimada das suas paredes (0,5m + 0,5m), perfaz metade da largura da nave primitiva, o que corresponde à preocupação pela obtenção de proporções perfeitas que são tão características das construções romanas e que se prolonga na Alta Idade Média⁶⁹¹. Quanto à sua profundidade, não poderia nunca ser inferior a 3,9 metros, atendendo ao limite nascente do muro detectado sob a parede Sul da capela-mor, limite esse que poderia – meramente a título de hipótese – corresponder ao arranque de uma eventual abside de fecho do *chorus*, algo que só uma intervenção posterior na área que ficou por escavar poderá esclarecer.

⁶⁹⁰ Enquanto o espaço A é um rectângulo – e por isso os 11 metros de comprimento são regulares ao longo de toda a sua largura – o espaço B é um trapézio rectângulo, cujo eixo maior oscila entre os 12,92 metros (a Norte) e os 13,53 metros (a Sul), com 13,22 metros no seu eixo central. Esta última medida serviu de base à indicação dos 60 *palmus* (= 13,2 metros) como largura deste espaço.

⁶⁹¹ ARIAS PARAMO, 2008.

Sabemos que as basílicas paleocristãs não se cingiam aos espaços litúrgicos propriamente ditos. Havia, regra geral, salas anexas de utilização secular, sem funções litúrgicas, mas que formam parte do mesmo conjunto arquitectónico⁶⁹². E mesmo tratando exclusivamente de espaços litúrgicos, estes não se limitavam certamente aos que já ficaram descritos. Entre os mais importantes que urge também identificar, contam-se o baptistério e o cemitério.

Relativamente ao cemitério contemporâneo do templo paleocristão, do qual se identificaram apenas três sepulturas, não temos quaisquer indícios de enterramentos no interior dos espaços cobertos da basílica, o que condiz com a existência de um pavimento musivo, que não se coaduna com tal prática. O primeiro cemitério cristão de *Tongobriga* situar-se-ia a Sul do edifício de culto (desconhecemos se se estenderia para outras áreas em torno do templo) e implicou a desactivação de uma *domus* romana bem como de um dos caminhos com que se estruturava a malha urbana do povoado em época imperial.

Resulta também claro da distribuição espacial das sepulturas escavadas na rocha, altomedievais, bem como dos sepulcros estruturados com pedras avulsas, atribuíveis à Baixa Idade Média e aos inícios da época moderna, que a sua localização continuava a ser condicionada pelos alinhamentos e estruturas romanas e da Alta Idade Média. Para o caso em apreço, importa-nos salientar que não obstante a sobreocupação de alguns espaços contíguos, aqueles dois tipos de sepulturas estão totalmente ausentes de um amplo espaço de 64 m² (aproximadamente 16 x 16 metros), correspondente ao antigo *compluuium* de uma *domus* romana. Já o espaço interno dos diferentes *cubiculae* que se situavam em redor do *compluuium* foram amplamente usados para enterramentos e até mesmo a antiga rua, de época romana, para a qual a *domus* possuía abertura, passou a ser usada para os mesmos fins.

Tudo isto aponta para que, desde os primeiros enterramentos cristãos *apud ecclesia* até à época moderna, e de forma aparentemente ininterrupta, o espaço do antigo *impluuium* tenha continuado a ser usado para outros fins que inviabilizavam o seu uso como cemitério. O que é compatível com a sua interpretação como possível baptistério, paleocristão e da “Reconquista” (Fig. 2, espaço D). Para esta última época apontamos a cronologia de uma pia baptismal, já bastante destruída, identificada no topo Norte deste

⁶⁹² GODOY FERNÁNDEZ, 1995.

compartimento e adossada à parede que o separava da *aula* poente (espaço B). Esta possível pia baptismal é, em nosso entender, a par do mosaico, a peça mais significativa do conjunto arquitectónico altomedieval posto a descoberto com esta intervenção arqueológica.

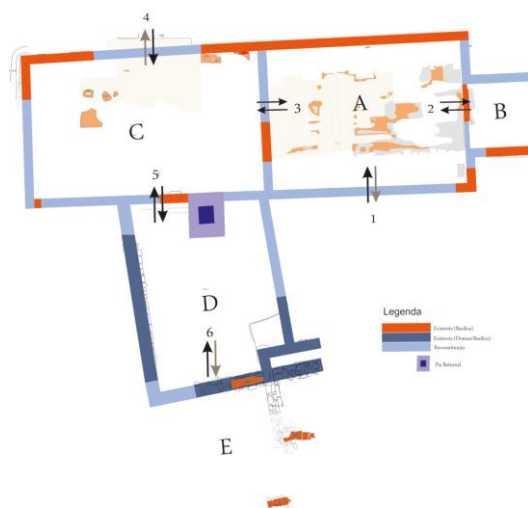


Fig. 2 – Edificações identificadas sob o adro e igreja de Santa Maria do Freixo: espaços (A a E), seus acessos e possíveis eixos de circulação entre eles (1 a 6)

A organização do espaço interior do templo: áreas funcionais e eixos de circulação

Mesmo no contexto de um possível aproveitamento / reutilização de estruturas pré-existentes, a adaptação de um local às necessidades funcionais da liturgia cristã obrigava a uma organização complexa do espaço, a qual, porém, não se reflecte obrigatoriamente na planta dos edifícios. Com efeito, como nos lembra Isaac Sastre de Diego⁶⁹³, amplos espaços integrados em plantas extremamente simples poderiam ter uma complexa compartimentação e organização interna conseguida através de elementos móveis, que podem entretanto ter desaparecido.

No caso do templo paleocristão de *Tongobriga*, e na ausência de outros elementos arquitectónicos que nos permitam aferir essa organização do seu espaço interior, restam-nos duas outras vias para uma aproximação, ainda que ligeira, à forma como o edifício de culto se terá organizado internamente: em primeiro lugar, salienta-se a presença, ainda *in situ*, de um silhar quadrangular que serviu de base para uma coluna com 2 *palmas* (= 44 cm.) de diâmetro, próximo do canto NE da nave da igreja actual, sinal de

⁶⁹³ SASTRE DE DIEGO, 2010, p. 59.

que o espaço interior da mesma poderia estar ritmado por um conjunto de colunas cujo número não conseguimos determinar.

Certo é que esta base de coluna está encostada à estrutura altomedieval em que assenta o actual arco triunfal e a ela encosta o pavimento de mosaico, o que não deixa dúvidas quanto ao uso coevo de ambos no âmbito de um mesmo programa arquitectónico. Porém, esta base situa-se a escassos 1,32 metros da parede Norte do templo, demasiado pouco para que ela possa marcar a existência de uma nave lateral. A existência de uma base similar no lado oposto e a uma distância semelhante da parede Sul é possível e o facto de o local coincidir com a parede Sul da igreja actual torna-a ainda mais plausível, sabendo-se o quanto os alinhamentos antigos marcaram os mais recentes. Assim sendo, a proporção entre cada um dos espaços laterais da nave (1,32 m. = 6 *palmus*) e o vão entre colunas (4,62 m. = 21 *palmus*) será exactamente de 1 para 3,5. Acrescida a largura das colunas, atingimos os 37 *palmus* já indicados para a largura da *aula*. Ao que tudo indica, o *palmus* terá sido a unidade de medida base usada para delinear a planta do templo.

Quanto aos eixos de circulação, nada nos indica que este edifício possuísse uma entrada na sua fachada ocidental, ao contrário do que sucede com o templo actual, cuja entrada principal se situa, como é vulgar, desse lado. Como veremos mais adiante, a própria organização decorativa do pavimento musivo reforça a importância da entrada Sul na nave do templo como sendo o acesso principal, pelo que é por ela que iniciaremos a análise da organização do espaço interior do mesmo.

Pelo espaço que hoje é conhecido como Largo do Cruzeiro ter-se-ia acesso (Fig. 2, Abertura 1) ao eixo central da nave (*idem*, espaço A). Terá sido aliás a manutenção deste eixo de entrada como corredor de circulação que permitiu a preservação de grandes parcelas de mosaico. A partir daqui, poder-se-ia ter acesso ao *chorus* (*idem*, espaço B), situado a Este, por uma passagem perpetuada, ao longo de todos estes sécs., pelo arco triunfal da igreja (*idem*, Abertura 2). O acesso ao espaço litúrgico mais nobre e mais reservado, onde se situaria o altar, implicava uma subida de cerca de 15 cm correspondentes a um degrau que ainda se conserva *in situ*. Não se detectaram indícios de aberturas para o exterior na capela-mor, o que já era de esperar, nem tão pouco na parede Norte da nave.

Uma outra passagem existiria certamente a Ocidente (Fig. 2, Abertura 3), dando acesso ao espaço fechado e pavimentado a mosaico que existiu onde hoje se situa o adro da igreja (*idem*, espaço C). Dessa passagem, porém, não restam soleiras nem degraus como na capela-mor, os quais foram certamente destruídos pela ampliação moderna da igreja. A confirmar-se a existência desta passagem interna, ela obrigaria a vencer um desnível de cerca de 45 cm., o equivalente, portanto, a três degraus semelhantes ao que separa a nave do *chorus*. Os três espaços (Fig. 2, A, B e C) que melhor conhecemos dentro do conjunto paleocristão de *Tongobriga* teriam assim, todos eles, diferentes cotas de utilização, sendo que o mais baixo corresponde à actual nave da igreja, por onde se faria a entrada para o templo.

Uma vez situados na zona do actual adro ocidental da igreja, as incógnitas adensam-se por vários motivos. Trata-se, sem qualquer margem para dúvidas, de um espaço que integrava o conjunto primitivo, e que era fechado e coberto, ao contrário do que passou a acontecer pelo menos desde a época da “Reconquista”. Provam-no, em especial, os fragmentos de um pavimento musivo que teria uma composição geométrica similar ao da nave. Por outro lado, seria por aqui que os recém-baptizados teriam acesso aos restantes espaços litúrgicos. Este espaço, identificado na Fig. 2 com a letra C, estaria, como vimos, ligado à *aula* central por uma passagem interior. Do lado oposto, isto é, a Ocidente, não revela porém quaisquer sinais de abertura. O mesmo já não acontece a Norte, onde ela poderá efectivamente ter existido, e a Sul, por onde se poderia fazer o acesso ao espaço que interpretamos como possível baptistério (*idem*, espaço D).

Os mosaicos do adro e igreja de Santa Maria do Freixo

O elemento patrimonial mais relevante de todo o conjunto de vestígios arqueológicos exumados durante a intervenção arqueológica no adro e igreja de Santa Maria do Freixo é sem dúvida o conjunto de pavimentos de mosaico que cobririam originalmente pelo menos três compartimentos distintos (Fig. 2, A, B e C), os quais, embora muito destruídos, sobretudo pelos sucessivos enterramentos que sobre ele se realizaram ao longo de cerca de um milénio, se encontraram ainda conservados em partes significativas, em especial no terço superior da nave da igreja (Fig. 3). A sua raridade relativa, quer a nível regional, quer a nível local – trata-se do único pavimento musivo até hoje detectado *in situ* em *Tongobriga* – reforçam o valor deste mosaico como uma peça excepcional.



Fig. 3 – Panorâmica geral dos mosaicos do interior da nave da igreja de Santa Maria do Freixo no final da intervenção arqueológica.

Porém, devemos ter bem presente o facto de estarmos a lidar com uma parcela muito pequena do que terão sido os pavimentos originais. Para se ter uma ideia, mesmo que aproximada, do que terá sido a área pavimentada a mosaico, do que chegou aos nossos dias e do que já foi exumado através da escavação arqueológica, atente-se ao que se sintetiza na tabela seguinte:

ESPAÇO (<i>cfr.</i> figura 2)	Área estimada (m ²)	total	Área escavada (m ²)	total	Área total de mosaico preservado na área escavada (m ²)	Área de mosaico preservado sobre a área total estimada (%)
A	90		62,3		8,89	9,88
B	> 17,5		12,4		0,8	
C	105		92,2		0,12	0,11
TOTAL	> 212,5		166,9		9,81	

Como se pode observar, de uma área total estimada superior a 212,5 m², não chega a 10 m² a área total de mosaico de que dispomos actualmente. E, se no caso do espaço A os vestígios nos permitem tecer algumas considerações sobre a composição, organização, padrões e temáticas patentes no mosaico, no caso dos espaços B e C isso revela-se muito mais complicado.

Para a análise formal dos mosaicos, baseámo-nos nos campos descritivos da ficha usada por Cristina Fernandes de Oliveira para a publicação dos mosaicos da *Villa* romana de Rio Maior⁶⁹⁴, a qual, por sua vez, se baseia na ficha usada para os mosaicos de Torre de Palma⁶⁹⁵. Esta mesma análise tem por base o desenho de todas as parcelas de mosaico conservadas cujo original foi realizado por decalque à escala natural sobre folhas de *pvc* directamente aplicadas sobre o mosaico (Fig. 4),

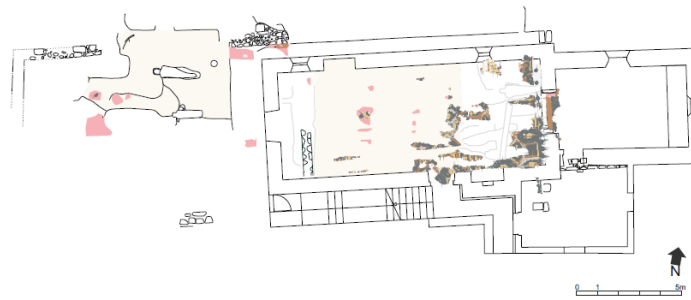


Fig. 4 – Mosaicos da igreja e adro de Santa Maria do Freixo (Desenho original tessela a tessela, Escala 1:1)

Espaço A

Espaço pavimentado a mosaico policromo em calcário. Composição ortogonal de octógonos irregulares, secantes e adjacentes, determinando quadrados e hexágonos oblongos⁶⁹⁶ (Fig. 5).

⁶⁹⁴ OLIVEIRA, 2003, pp. 35-37.

⁶⁹⁵ LANCHÁ e ANDRÉ, 2000.

⁶⁹⁶ BALMELLE *et al.* 1985, pl. 169-170, pp. 260-261.

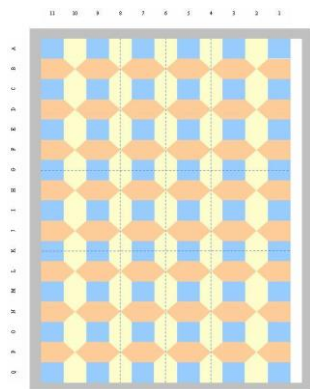


Fig. 5 – Proposta de reconstituição esquemática da composição ortogonal do mosaico do espaço A.

Este espaço, identificado na figura 2 com a letra A, corresponde à quase totalidade da nave da igreja actual. No seu eixo Norte - Sul, este espaço é maior do que a nave, abrangendo parte da viela da igreja (a Norte), torre sineira e respectivas escadas de acesso, patamar de acesso à porta lateral Sul da Igreja e à Sacristia e o ângulo NE da própria Sacristia (a Sul).

Este painel de mosaico teria originalmente 50 *palmus* (= 11,00 m.) de comprimento (eixo Este–Oeste) por 37 *palmus* (= 8,14 m.) de largura (eixo Norte–Sul)

A área total de mosaico preservado neste espaço equivale a 9,88% da área total estimada do pavimento original deste espaço, o que corresponde a 8,9 m² de mosaico posto a descoberto. É óbvia a associação entre as parcelas mais conservadas de mosaico e as áreas onde havia menor densidade de enterramentos. Como áreas onde o mosaico melhor se conservou, salientem-se os espaços marginais, junto às paredes do templo actual, onde a pá destinada a abrir as valas para os novos enterramentos não deveria chegar tão facilmente; os cantos NE e SE da nave, onde a presença de altares colaterais deverá ter impedido a realização de sepulturas; e ainda dois eixos, perpendiculares entre si, de acesso à nave pela entrada Sul, e de circulação entre a fachada ocidental e a capela-mor, os quais não deveriam ser usados para enterramento – o que aconteceria certamente no resto da nave; pelo que só marginalmente – e muito tardiamente – terão sido afectados pela abertura de sepulturas. A excepção a esta regra é a do terço inferior da nave, que foi seriamente afectado pelas obras a que a igreja foi sujeita em épocas moderna e contemporânea e que, no séc. XIX e já em pleno séc. XX foi eleito como espaço destinado a acumular as ossadas que deveriam estar caoticamente espalhadas por todo o subsolo do templo.

Para além da constatação de que grande parte do pavimento de mosaico assenta sobre uma superfície granítica que havia sido previamente alisada, foi possível documentar a própria estratigrafia do pavimento num local onde a mesma havia sido cortada por uma sepultura escavada na rocha (Fig. 6). Pelo menos três camadas distintas foram propositadamente colocadas para constituírem a base sobre a qual se assentou o *opus tessellatum*. Quanto à fina camada de terras negras que se sobrepõe directamente ao afloramento granítico poderá indiciar que a superfície lisa que ela cobre já existiria e faria parte de uma construção anterior e já abandonada, cuja cobertura vegetal rasteira poderá ter sido queimada antes de receber o mosaico.

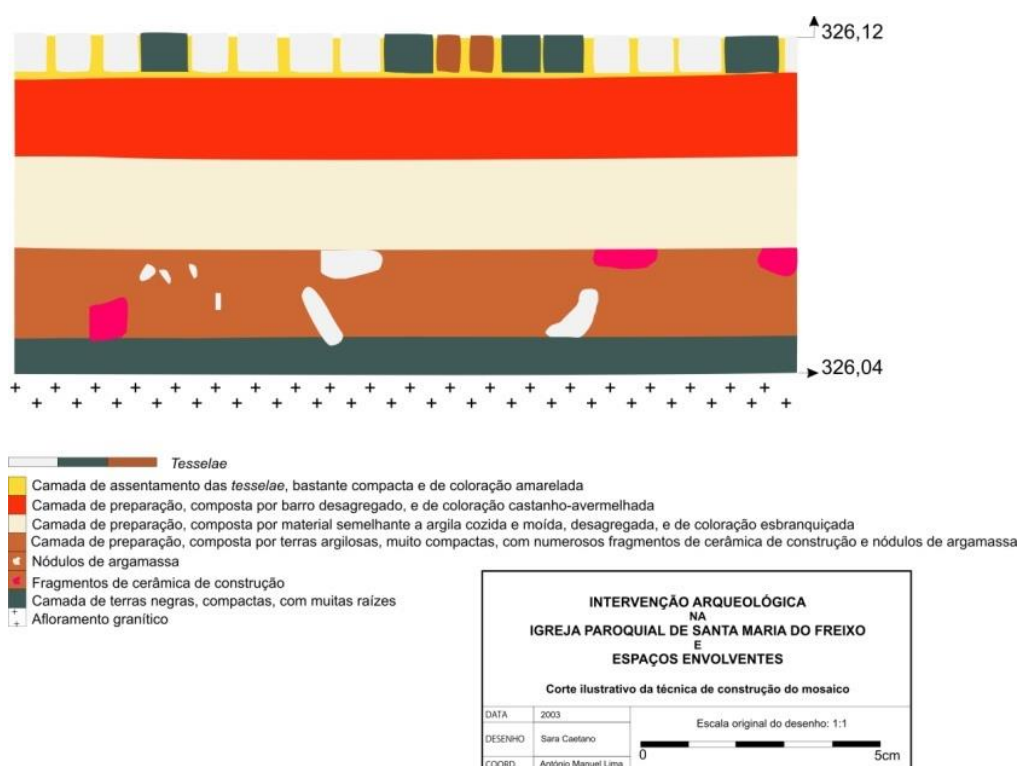


Fig. 6 – Corte estratigráfico ilustrativo da técnica de construção do mosaico, obtido na nave da igreja de Santa Maria do Freixo.

Identificamos tesselas de cinco cores base com algumas variantes, as quais, de acordo com a tabela de Munsell⁶⁹⁷, têm as seguintes designações: três tons de vermelho: Vermelho Amarelo (5 YR 5/6), Vermelho Pálido (7,5 YR 3/3) e Vermelho (2,5 YR 4/6); Amarelo Azeitona (5 Y 6/7); Verde Azeitona (5 Y 5/4); Branco (2,5 Y 8/0); Cinza Escuro (7,5 R 4/0). Ao contrário dos outros dois espaços, onde terão sido empregues tesselas de cerâmica, neste apenas terão sido usadas tesselas de calcário.

⁶⁹⁷ MUNSELL, 1994.

Na globalidade, o pavimento musivo descoberto na actual nave da igreja de Santa Maria revela uma densidade média de tesselas por dm^2 que ronda as 70 unidades. Porém, este número pouco nos diz, atendendo a que as variações são enormes. Estas variações reflectem, naturalmente, a maior ou menor complexidade dos motivos que se pretendia compor em cada uma das áreas, e é óbvio que figuras mais complexas exigem maior quantidade de tesselas para uma melhor definição dos seus contornos. Porém, quando à menor densidade estão associados um maior espaçamento entre tesselas, uma maior irregularidade na sua colocação e também na própria forma e tamanho das mesmas, essas variações de densidade ganham outros significados, estando provavelmente associadas a diferenças na experiência e/ou habilidade dos vários artistas que trabalharam na colocação do pavimento e poderão também reflectir a própria estratégia de execução, sendo que as distorções poderão estar relacionadas com a constatação, pelo próprio artista, de desvios relativamente à orientação e ao espaço necessário para compor o desenho pretendido de acordo com o seu plano inicial.

Da análise dessas variações, é por isso possível retirar várias ilações: no eixo Norte–Sul, nota-se uma grande regularidade até ao meio da nave, com uma densidade média entre as 75 e as 90 tesselas por dm^2 , densidade essa que começa a decrescer a partir daí, em simultâneo com a redução progressiva da faixa de “florzinhas em cruz” e com a introdução de alterações no próprio desenho da faixa, criando-se uma composição mais densa como que a tentar disfarçar – ingloriamente, diga-se – a distorção e a assimetria. No canto Sudeste da nave, já só se usam cerca de 40 tesselas por dm^2 , com peças de tamanho e forma muito irregulares e espaçamentos consideráveis; no eixo Este – Oeste, iniciando-se a análise nesse mesmo canto, onde se chegam a usar apenas 37 tesselas por dm^2 , revela-se, logo nas primeiras figuras geométricas, uma subida rápida e considerável na densidade do pavimento, para valores que atingem um patamar estável de 80 a 90 tesselas por dm^2 . Simultaneamente, quanto mais nos aproximamos do centro da nave, mais se revela uma notável regularidade e disciplina na colocação das peças, dando origem a figuras geométricas muito bem delineadas e formas bem definidas.

Refira-se, porém, que quase nada sabemos do que se passava na metade inferior da nave e, mesmo na metade superior, as lacunas são significativas, quanto baste para que se encarem estas análises com a devida precaução. A reduzida extensão de mosaico conservado em nada ajuda à definição da forma como o mesmo foi executado. Porém, a conservação de uma faixa de mosaico mais ou menos contínua junto ao arco da capela-

mor e de consideráveis parcelas ao longo da parede S permitem constatar que a qualidade da obra – quer no que diz respeito à regularidade e tamanho das tesselas e respectivos espaçamentos, quer relativamente às dimensões e ortogonalidade dos elementos da composição – decresce claramente de Norte para Sul e de Oeste para Este, o que parece indiciar que a construção do pavimento se iniciou no ponto mais longínquo da entrada (extremo Norte do compartimento) e se foi aproximando desta até à sua conclusão junto à parede Sul e em especial no canto Sudeste.

Esta situação é particularmente notória na distorção e na redução do tamanho de alguns dos elementos que compõem o pavimento, nomeadamente a faixa de florzinhas em cruz⁶⁹⁸ onde, para além da mudança na densidade da decoração, se observa uma redução para cerca de metade do seu tamanho entre o extremo Norte e o extremo Sul da nave; e ainda dos hexágonos paralelos à parede Sul cujas dimensões (em particular a largura) têm também variações enormes. Embora a reduzidíssima área de mosaico conservado não permita afirmá-lo com total segurança, os fragmentos de figuras geométricas que se observam nas bandas M, N e O (cfr. Fig. 5) parecem também apontar para distorções substanciais na dimensão desses elementos relativamente aos situados no outro extremo da nave.

Da periferia para o centro, este painel é composto pelos seguintes elementos:

Faixa branca (41,2 cm. de largura máxima, a Norte; 22,75 cm. de largura mínima, a Sul, medidas ao longo da parede Este do compartimento) com linha de florzinhas pretas em cruz diagonal, não contíguas e com distanciamentos irregulares, maiores na metade Norte (44 cm.), menores na metade Sul (entre 13 e 24 cm.) onde a linha única de florzinhas se transforma pontualmente em linha dupla. Desta faixa, só temos testemunho na parede Este e no arranque da parede Sul, deduzindo-se a sua existência também ao longo das paredes Norte e Oeste. Segue-se um filete simples cinza escuro e um outro quádruplo branco.

Ao longo da parede Sul – e aparentemente só aí, já que a Este ele não existe, e a Norte e a Oeste a medição do espaço disponível não parece permitir a sua existência – existe uma segunda banda, contornada por duplo filete cinza escuro e com preenchimento a

⁶⁹⁸ BALMELLE *et al.*, 1985, p. 30, 4j.

branco na reduzida superfície que é visível. Nesta segunda banda, desconhecemos se existiriam quaisquer motivos – geométricos ou de carácter vegetalista.

Toda esta moldura enquadra uma composição ortogonal de octógonos irregulares, secantes e adjacentes, determinando quadrados e hexágonos oblongos. Junto às paredes, a última fiada de hexágonos é transformada em pentágonos por supressão de um dos triângulos de topo, de forma a conseguir um remate linear para todo o conjunto, o qual é formado, na totalidade, pelos seguintes elementos:

- No sentido Este – Oeste, 5 bandas de 1 pentágono + 7 hexágonos + 1 pentágono (Figura 5, colunas 2, 4, 6, 8 e 10), preenchidos com motivos vegetalistas. Perpendicularmente a estas, no sentido Norte – Sul, 8 bandas de 1 pentágono + 4 hexágonos + 1 pentágono (*idem*, B, D, F, H, J, L, N e P), preenchidos com motivos semelhantes.

Dos 26 pentágonos que constituiriam o remate linear da composição geométrica (5 x 2 no sentido E – W mais 8 x 2 no sentido N – S), temos vestígios de apenas oito: cinco ao longo da parede Este (A2, A4, A6, A8 e A10) e três ao longo da parede Sul (B1, F1 e H1); dos 67 hexágonos originais (5 x 7 no sentido E – W mais 8 x 4 no sentido N – S) temos vestígios de apenas 26, onze no sentido E – W (C2, C4, C10, E2, E6, G2, G4, G6, I2, I4 e M6) e outros quinze no sentido N – S (B3, B5, B7, D3, D5, D7, D9, F3, F5, F7, H3, J3, J5, N3 e N5).

Hexágonos e pentágonos possuem fundo em cinza escuro contornado por triplo filete branco com moldura que varia de caso para caso. São internamente decorados com florões com uma corola, compósitos, longuiformes, com um botão central circular do qual emergem quatro conjuntos de elementos não contíguos: dois elementos, opostos, são cálices de flores de lótus, trífidas; os outros dois, também opostos, apontando para os vértices do hexágono, são em cálice com pétala fusiforme e folhas em colchete (Fig. 7). Aparentemente apenas por uma questão de economia de espaço, os florões que preenchem os hexágonos que compõem as bandas N – S são mais compactados do que os perpendiculares a eles. Essa compactação do motivo leva a que as pétalas e as folhas, nestes casos (B3, D5, D7 e F3), se tenham fundido num só elemento desde a base do cálice, criando-se duas novas flores de lótus.



Fig. 7 – Pormenor de um dos florões que preenchem os hexágonos e pentágonos do mosaico do espaço A e também, provavelmente, do espaço C.

As bandas de hexágonos H e J, ou seja, aquelas que marcam o eixo central de entrada na nave, a qual, por sua vez, está no enfiamento de um eixo viário importante, parecem realçar essa importância através do uso de motivos diferentes no preenchimento dos hexágonos. Com efeito, embora em J5, a reduzida área conservada não permita identificar o seu preenchimento, em H3 e J3 os motivos que preenchem os hexágonos divergem de todos os restantes, talvez propositadamente para realçar o referido eixo de entrada: em H3 temos um motivo desconhecido munido de um quádruplo denteado num dos lados. Em J3, trata-se aparentemente do que resta de uma ramagem da qual emana um conjunto de folhas estilizadas em forma de peltas.

Embora haja algumas constantes de elemento para elemento, os florões que decoram este pavimento apresentam variantes substanciais nos pormenores de acabamento, nomeadamente nos centros, nas molduras das figuras geométricas e nas cores usadas: na fila 2 (A2, C2, E2 e G2) o botão central é sempre branco com bordo vermelho, a base das flores de lótus e das pétalas é sempre verde, e a base das folhas em colchete é sempre amarela; na fila 4, o único elemento cuja conservação permite esta análise mantém as mesmas cores usadas na base das flores, pétalas e folhas mas diverge no botão central, cujo círculo tem bordo amarelo, com uma pequena florzinha em cruz inscrita; a julgar pelo que resta de G6, esta fila parece manter as mesmas cores e recuperar o bordo vermelho do botão central; por fim, na fila 8, só resta, muito destruído, o pentágono inicial, que nos dá conta de mudanças no botão central e na policromia: botão branco simples, sem rebordo colorido, pétala sem base colorida e folhas de base vermelha.

Em quase todos os hexágonos e pentágonos, existem ainda pequenos elementos avulsos, inscritos sobre o fundo negro, em contacto ou não com as extremidades das folhas. Assim, A2 revela uma cruz simples, branca, embora o objectivo pudesse ser a criação de três cruces, das quais duas resultaram apenas em pequenas figuras indefinidas. Assim o dá a entender A4 que apresenta três cruces idênticas com uma disposição similar. Em A6 conservaram-se apenas duas cruces idênticas mas inscritas sobre fundo colorido, um amarelo e outro branco. A8 revela apenas dois círculos simples preenchidos a branco. Em C2 conservaram-se duas cruces simples, brancas, e vestígios de uma terceira cruz. Em G2 existem três círculos, dois preenchidos a amarelo e um terceiro similar ao botão central do florão, branco com rebordo vermelho. G4 retoma as três cruces simples de tesselas brancas. Da fila G para Oeste, por causa da destruição da maior parte do mosaico ou pela intensa degradação das partes conservadas, não se identificaram outros elementos deste género.

No que diz respeito às molduras destas figuras geométricas, identificamos cinco tipos diferentes, com variantes ao nível do tratamento cromático em dois deles: 1) A banda de quadrados adjacentes com 4x4 tesselas, alternados a cinza escuro e a branco está presente nos pentágonos A4 e A6 e nos hexágonos D7, D9, C2 e G2; 2) A dupla banda desencontrada de quadrados adjacentes com 4x4 tesselas, alternados a cinza escuro e a branco (nos cinco primeiros casos) ou a amarelo e branco (nos dois últimos) está presente no pentágono A10 e nos hexágonos C10, F7, J3, N3, N5 e M6; 3) A banda de duplo denticulado (3x3 ou 3x4 tesselas) bordejado por filete branco no denticulado interior e filete colorido no denticulado exterior está presente nos pentágonos A2 (branco / verde) e A8 (branco / vermelho) e nos hexágonos E6, G4, I2, I4 (todos a branco / vermelho) e G6 (branco / verde). No caso do hexágono I4, muito destruído, este tipo de moldura parece conviver, na mesma figura, com a do tipo seguinte; 4) A banda composta por segmentos alongados de meandro colorido, alternadamente amarelo / vermelho / verde, sobre fundo branco, os quais se cruzam formando vértices internamente preenchidos por triângulos cinza escuro, presente em sete hexágonos (B3, B5, B7, D5, E2 e F3 e F5); 5) O filete denticulado simples em grupos de quatro tesselas (2x2) está presente num único motivo: o pentágono H1.

Hexágonos e pentágonos, em conjunto, definem um total de 54 (6 x 9) campos quadrangulares dos quais conhecemos apenas, total ou parcialmente, 14 (A1, A3, A5, A7, A9, C9, E3, E5, G1, G3, G5, G7, I3 e O3).

Destes 14 campos quadrangulares, só em 9 é perceptível o motivo que neles está representado (A3, A9, C9, E3, G3, G5, G7, I3 e O3). Nestes 9, temos pelo menos 7 motivos diferentes. Há um motivo que se repete com toda a certeza (C9 / O3) e outro cuja repetição, se bem que possível, não é totalmente certa, dado o estado de destruição em que ambos se encontram (G5 / G7). O que em nada ajuda ao estabelecimento de padrões e à reconstituição das extensas áreas de mosaico que se perderam. Esses sete motivos são:

Em A3 (Fig. 8): Tabuleiro de xadrez, composto por quadrados adjacentes, alternadamente cinza escuro e branco, com preenchimento muito irregular e algumas falhas. O tabuleiro é formado por um quadrado com 20 tesselas de lado, bordejado, sucessivamente, por um filete simples cinza escuro, um filete simples branco e um filete denticulado de elementos irregularmente quadrados (na sua maioria de 2x2 tesselas mas também os há de 3x3 e, num caso, de 1x1). A moldura exterior deste tabuleiro é similar à de quase todos os outros campos quadrangulares (cfr. abaixo, tipo 1).



Fig. 8 – Tabuleiro de xadrez (campo quadrangular A3). Nave da igreja.

Em A9: Quadrilóbulo entrelaçado⁶⁹⁹. Sobre fundo branco, figura quadrilobada, entrelaçada, com todos os lóbulos com preenchimento a branco e delimitados por filete cinza escuro. Dois dos lóbulos, opostos, possuem também um filete vermelho – simples num lado, duplo no outro. O quadrilóbulo está no centro de um quadrilátero cinza escuro, em cujos vértices e ao centro de cada um dos seus lados foram desenhados triângulos com três tesselas de lado, respectivamente em xadrez e a cheio, criando uma

⁶⁹⁹ BLANCHARD *et al.* 1973, p. 25, nº 61.

projecção da figura trilobada para o exterior. A moldura deste campo é idêntica à que está presente em I3 (cfr. abaixo, tipo 2).

Em C9 / O3: Nó de Salomão⁷⁰⁰. Constituído por dois colchetes fechados, dispostos em ângulo recto e entrelaçados. Os colchetes são delineados por um contorno de filete simples cinza escuro no interior e outro filete idêntico no exterior. Internamente são preenchidos por um filete simples branco e por um filete duplo colorido, vermelho num caso, amarelo no outro (em C9). Em O3, a composição parece ser idêntica mas não é possível determinar a cor dos filetes duplos coloridos. Ainda em C9, é possível observar que das extremidades dos colchetes saem quatro linhas diagonais simples, a cinza escuro, as quais, sobre fundo branco, ligam aos quatro vértices de um quadrado delineado por filete simples igualmente a cinza escuro. A moldura exterior deste campo é similar à da maioria dos campos quadrangulares (cfr. abaixo, tipo 1).

Em E3: Entrelaçado⁷⁰¹. Trança constituída por dois colchetes alongados, fechados, dispostos em ângulo recto e entrelaçados, semelhantes aos presentes no Nó de Salomão. Acresce a estes um terceiro colchete fechado, quadrangular, que enquadra o núcleo central dos restantes colchetes. Estes colchetes são delineados por um contorno de filete simples cinza escuro no interior e outro filete idêntico no exterior. Internamente são preenchidos por um filete simples branco e por um filete duplo colorido: no caso dos colchetes alongados, vermelho num caso, verde no outro; no caso do colchete quadrangular, o filete colorido é amarelo. A moldura exterior deste campo é similar à da maioria dos campos quadrangulares (cfr. abaixo, tipo 1).

Em G3: Campo que contém uma figura geométrica da qual resta apenas um dos lóbulos ou um colchete, delineado por uma sucessão de quatro filetes, sucessivamente cinza escuro, vermelho, branco e novamente cinza escuro, todos simples à excepção do branco que é duplo, em torno de um centro preenchido por tesselas brancas. Esta figura avança sobre o quadrilátero que a enquadra, o qual é delimitado por filetes simples a cinza escuro e preenchido por dois outros, um amarelo, simples, e outro branco, duplo.

Em G5 / G7: É comum a estes dois campos a presença de uma banda de ondas policromas delineadas a cinza escuro, as quais bordejam um campo central quadrangular. Em G5, as ondas dos vértices têm preenchimento branco / vermelho

⁷⁰⁰ BLANCHARD *et al.* 1973, p. 24, nº 54.

⁷⁰¹ BLANCHARD *et al.* 1973, p. 25, nº 58.

enquanto as dos lados têm, alternadamente, branco / amarelo e branco / verde. Em G7, onde se conservaram apenas duas ondas em dois vértices, o jogo de cores poderia ser o mesmo mas só podemos atestar a presença do preenchimento amarelo no arranque de uma das ondas laterais. Do campo central quadrangular, nada se observa em G7. Mas em G5 ainda se conservou uma pequena parte dele, delimitado a cinza escuro e preenchido por linhas diagonais que formam as sequências cinza / branco / amarelo e cinza / branco / vermelho (e novamente cinza / branco / amarelo?)

Em I3: Neste campo, do qual se conserva apenas metade, encontra-se representada uma figura aparentemente quadrilobada da qual se observam ainda três lóbulos. A tratar-se da mesma figura que surge representada em A9, a sua orientação é diferente, e apresenta, tal como o nó de Salomão presente em C9, as mesmas linhas diagonais simples, a cinza escuro sobre fundo branco, a unir a figura aos vértices do quadrilátero que a enquadra. A moldura exterior deste campo é idêntica à que está presente em A9.

No que diz respeito às molduras dos campos quadrangulares, identificamos quatro tipos diferentes: 1) É a mais comum, presente em 8 dos 13 campos em que foi possível identificá-la (A3, A5, A7, C9, E3, E5, G3 e O3). Dentro de um quadrado delimitado por um filete cinza escuro, dois lados opostos recebem um filete amarelo simples ou duplo e um outro branco, sempre duplo. Os dois lados restantes possuem a mesma sequência, substituindo o amarelo pelo vermelho. Fecham internamente a moldura dois outros filetes, um branco, triplo, e um outro cinza escuro, simples; 2) Está presente em dois outros campos (A9 e I3) e distingue-se da anterior pelo facto de o branco, o amarelo e o vermelho, em filete triplo, ocuparem alternadamente metade de cada um dos lados do quadrado que delimita o campo central, quadrado esse que tem sempre os vértices preenchidos a cinza escuro; 3) Está presente em dois outros campos (G5 e G7): trata-se da banda de ondas policromas delineadas a cinza escuro, já descritas a propósito dos campos em questão; 4) Na moldura do campo G1 identificamos um tipo não presente em qualquer outro campo quadrangular mas muito comum nos hexágonos: a banda composta por segmentos alongados de meandro colorido, alternadamente amarelo / vermelho (e provavelmente também verde), sobre fundo branco, os quais se cruzam formando vértices internamente preenchidos por triângulos cinza escuro.

Espaço B

A reduzidíssima área conservada não permite reconstituir o tema presente neste compartimento. E dado que este espaço não foi totalmente escavado nem definido, podemos apenas estimar as suas dimensões. A sua profundidade não seria nunca inferior a 3,9 m. A sua largura teria, no mínimo, 4,5 m.

Na área escavada, conservou-se apenas uma pequena parcela de pavimento encostado à soleira de passagem entre a nave e a capela-mor, sob o actual arco triunfal. No total, conservaram-se apenas cerca de 8 dm² de pavimento musivo.

Para além de tesselas brancas e cinza escuro, idênticas às usadas no espaço A, foram usadas tesselas de barro, tal como no compartimento C.

Apesar da reduzida amostra, é possível constatar que a densidade média de tesselas de calcário por dm² é similar à verificada no espaço A (cerca de 70). No que diz respeito às tesselas de barro, nota-se uma irregularidade muito maior – no seu tamanho, na sua forma, na sua disposição e no espaçamento entre elas – o que se reflecte em diferenças consideráveis na densidade, com uma média que ronda as 16,7.

A reduzida área conservada não permite tecer considerações sobre a estratégia de execução. Porém, parece claro que as tesselas de barro foram colocadas por mãos bem menos hábeis e experientes do que as de calcário.

Encostando à soleira que servia de degrau na passagem entre os espaços A e B, é possível observar uma banda de tesselas de cerâmica seguida de uma dupla banda desencontrada de quadrados adjacentes, alternados a cinza escuro e a branco (5x4, 5x5, 5x6 ou 6x6 tesselas de lado) e de uma outra simples, a branco (Fig. 9).



Fig. 9 – Remate da composição que preenchia o espaço B, junto ao degrau de passagem para os espaços A e B (*aula / chorus*).

O que se observa a seguir poderá ser já o início de uma figura geométrica de que desconhecemos o preenchimento. Teria uma moldura similar à de alguns hexágonos e pentágonos do espaço A, com uma dupla banda desencontrada de quadrados adjacentes, alternados a cinza escuro e a branco.

Chamamos ainda a atenção para a presença de tesselas de barro ainda *in situ* fora da banda lateral do pavimento, já integradas na área correspondente ao preenchimento figurativo do mosaico. Embora em reduzido número, estas tesselas de barro estão ainda estruturadas e parecem revelar, num caso e noutro, linhas curvas eventualmente correspondentes a figuras geométricas que fariam parte de uma decoração onde também entravam tesselas de calcário. De qualquer das formas, elas revelam que as tesselas de barro não eram usadas apenas para formar a moldura exterior do pavimento musivo.

Espaço C

Um pequeno fragmento, identificado em pleno adro e quase à cota da superfície actual do mesmo, parece apontar para um motivo similar ao que preenche os hexágonos / pentágonos do espaço A pelo que pomos a hipótese de se tratar de uma composição idêntica. Teria a mesma largura do espaço A (37 *palmus* = 8,14 metros) por cerca de 60 *palmus* (13,2 metros) de eixo E – W.

A área já intervencionada neste espaço corresponde à quase totalidade do mesmo (mais de 92 %) pelo que não é de esperar que futuras intervenções possam revelar muito mais

dos que os parcos 12 cm² já exumados, distribuídos por três pequenos fragmentos, dois situados junto às paredes da actual igreja e o restante em pleno adro. Acresce que as áreas ainda por intervencionar correspondem quase exclusivamente ao espaço ocupado pelas paredes do templo moderno e respectiva torre sineira, os quais, nesta área, não deverão ter poupado antigos pavimentos.

Para além de tesselas brancas e cinza escuro, idênticas às usadas no compartimento A, foram usadas tesselas de barro, tal como no compartimento B. A reduzida área conservada, a par da falta de solidez dos fragmentos de pavimento ainda encontrados *in situ* não aconselham a que se valorize a densidade que é possível medir nos espaços existentes.

Num fragmento, observa-se a faixa de tesselas de cerâmica que, à semelhança do espaço B, faria o remate exterior da composição. Num outro fragmento, são apenas visíveis cerca de 20 tesselas brancas, as quais, pela sua posição relativa, poderiam pertencer a uma das bandas que se observam igualmente no espaço B. Já o fragmento identificado em pleno adro, embora muito pequeno, revela-nos claramente o que resta de um florão similar aos que preenchem os pentágonos e hexágonos que integram a composição presente no espaço A.

A confirmar-se esta hipótese, este espaço poderia ostentar uma composição ortogonal muito semelhante à que se observa na nave da igreja, adaptando-a ao comprimento maior do espaço disponível. No total, o compartimento teria então, no sentido Este – Oeste, 5 bandas de 1 pentágono + 9 hexágonos + 1 pentágono; perpendicularmente a estas, no sentido Norte – Sul, 8 bandas de 1 pentágono + 4 hexágonos + 1 pentágono.

Das estruturas, pavimentos e materiais aos espaços, tempos e funções: algumas aproximações

Para podermos questionar as ruínas, temos de assumir, desde logo, uma evidência: não temos, até ao momento, nenhum mobiliário – de uso quotidiano, de carácter litúrgico ou outro – que nos permita inferir, com segurança, a(s) função(ões) do(s) edifício(s) que a intervenção arqueológica pôs a descoberto. E nenhum elemento de escultura decorativa pode ser com absoluta segurança atribuído ao templo, ou a um dos templos, nem sequer a qualquer outro edifício em concreto. Liga-os ao sítio da igreja a circunstância de terem

surgido todos nas imediações dela, já fora do seu contexto original, o que também pode apenas significar que foram trazidos para o centro da aldeia, nada mais.

Para tentarmos, pois, uma primeira interpretação – cronológica e funcional - do conjunto de ruínas que exumamos, restam-nos alguns dados de natureza estratigráfica e sobretudo o facto de essas mesmas ruínas, em tempos distintos, terem partilhado, no todo ou em parte, os mesmos espaços.

Deduzir o(s) tempo(s) a partir do(s) espaço(s)

É o centro do perímetro amuralhado que sempre constituiu o único espaço habitado desde a *Tongobriga* dos inícios da era cristã até quase aos nossos dias; é também um sítio topograficamente destacado, com um amplo espaço útil que fez do “rossio da igreja” uma área de eleição no contexto do povoado, da cidade, da paróquia e da aldeia: eis como podemos definir em poucas palavras o sítio da igreja de Santa Maria.

Como não poderia deixar de acontecer, perante tais características, o seu aro apresenta uma extraordinária densidade de contínua ocupação ao longo de dois mil anos, o que levou a que até nós chegassem apenas retalhos dos sucessivos usos que lhe foram dados. São esses retalhos que nos cumpre agora ligar e interpretar, dando-lhes o sentido possível.

Não sendo certamente o primeiro a ser construído no espaço em análise, o conjunto arquitectónico que designamos por “*domus* a Sul da Igreja” é o primeiro edifício cuja planta conhecemos razoavelmente bem, construído, com toda a probabilidade, ainda durante o séc. I d.C. A relevância desta *domus* para a interpretação dos três grandes compartimentos pavimentados a mosaico, não reside, porém, na época da sua construção, mas sim no espaço por ela ocupado e no momento em que deixou de ser usada e em que terá sido, parcialmente, desmantelada.

Os materiais provenientes de contexto estratigráfico fechado, relativos ao último momento de uso desta *domus* enquanto tal, não ultrapassam a segunda metade do séc. IV ou primeira metade do séc. V. Tomando estas últimas cronologias como *terminus post quem* para o abandono da *domus*, temos que o edifício pavimentado a mosaico, o qual ocupa a parte Norte do seu espaço, terá que ser sempre posterior a esta, não anterior, portanto, ao séc. V.

Embora parcialmente desmantelada a *domus*, parte dos seus muros mantiveram-se com toda a certeza, pelo menos até à Baixa Idade Média, quando eles ainda marcavam a divisão entre os espaços que eram usados como cemitério e aqueles que não o eram.

A mesma cronologia (segunda metade do séc. IV / séc. V) têm as sepulturas mais tardias entre as que compõem a extensa necrópole “fora de portas”⁷⁰², as quais nos apontam igualmente um *terminus post quem* para as mais antigas sepulturas identificadas na área da igreja. Do ponto de vista tipológico, esta cronologia faz todo o sentido para as sepulturas 68, 123 e 125⁷⁰³.

A implantação do edifício que jaz sob a igreja paroquial do Freixo levanta ainda um outro problema: o da perenidade da malha urbana que terá orientado o desenvolvimento das novas construções em *Tongobriga* pelo menos a partir do séc. II. Esse reticulado, cuja medida-padrão seria o *actus quadratus*, faz do exacto local onde se localiza este edifício a possível intersecção de dois eixos (*cardus e decumanus maximus?*)⁷⁰⁴. O que significa que a edificação desse local implicou uma de duas alterações estruturais: ou uma ruptura com a estratégia anterior de edificação urbana, ou, pelo menos, a modificação da sua fisionomia na área do núcleo central do espaço habitado, o que seria condicente com a sua promoção a centro cívico da povoação, em detrimento da zona do *forum* romano que durante menos de três séculos assumiu essas funções.

Este fenómeno, de cessação da capacidade (e/ou da vontade) de investimento na zona do *forum* é apontada para a segunda metade do séc. V⁷⁰⁵, o que vem ao encontro dos restantes indicadores cronológicos que temos vindo a coligir. Ainda mais tardios, já da segunda metade do séc. VI, são os indicadores cronológicos da cessação da utilização das termas enquanto tais⁷⁰⁶.

Em suma, a mera análise formal da implantação do edifício / templo identificado sob a igreja de Santa Maria do Freixo, bem como a análise da sua relação com as construções circundantes, e ainda a mudança das estratégias de poder que representa a construção, neste local, de um edifício de prestígio, obra evidente de uma elite local, apontam para que os três espaços contíguos e pavimentados a mosaico sejam parte integrante de uma

⁷⁰² DIAS, 1997, p. 221.

⁷⁰³ LIMA, 2003; LIMA, no prelo.

⁷⁰⁴ ROCHA, 2011.

⁷⁰⁵ DIAS, 1997, p. 23.

⁷⁰⁶ DIAS, 1997, p. 60.

intervenção urbana da segunda metade do séc. V ou mesmo já do séc. VI. Mas esta análise espacial não é, de forma alguma, a nossa única fonte de indicadores cronológicos.

Deduzir a(s) função(ões) a partir dos espaços e dos tempos

O edifício pavimentado a mosaico polícromo que identificamos sob a igreja de Santa Maria de Freixo e seu adro, em pleno centro topográfico da *Tongobria* sueva – uma vez secundarizado o centro cívico e monumental da *Tongobriga* dos romanos – suscita-nos inúmeras questões que ultrapassam muito o restrito âmbito deste pequeno artigo. Porém, a compreensão do próprio mosaico e do edifício que mereceu esta peça – a qual, no contexto local e regional, é verdadeiramente de excepção - exige que aqui se abordem algumas dessas questões, em especial as que se relacionam com a interpretação funcional e o enquadramento sociocultural e cronológico desse mesmo edifício.

Devemos antes de mais questionar se estaremos efectivamente perante um edifício destinado ao culto, e, em caso afirmativo, se há algum tipo de indícios que apontem para o tipo de culto, pagão ou cristão. É certo que a própria posição central do espaço hoje ocupado pela igreja paroquial, relativamente ao espaço habitado de *Tongobriga*, é, por si só, apetecível para qualquer demonstração de poder. Um lugar ao qual elite local alguma, política e/ou religiosa, poderia ficar indiferente.

Neste sentido, vários indícios parecem apontar para que, já em época romana, na área da actual igreja, houvesse um lugar de culto. No séc. XVII foi aqui encontrada uma ara dedicada a Júpiter⁷⁰⁷, que durante muito tempo esteve a servir de pedestal ao cruzeiro junto da igreja. Uma outra ara a Júpiter foi retirada dos muros que delimitavam o adro antes do início das escavações⁷⁰⁸. E foi nesta área que Francisco Martins Sarmiento identificou, em 1882, a célebre ara dedicada ao *Genio Tongobricense*⁷⁰⁹. Templo público ou oratório privado - não o sabemos - é possível que corresponda ao uso do espaço da igreja desde o séc. I d.C., o qual nos é dado a conhecer por vários vestígios dos quais salientamos o trabalho de regularização da rocha granítica que veio a servir de base à construção do mosaico e que é claramente uma obra anterior a este. Não é de excluir a hipótese de o edifício com pavimento de mosaico policromo que lhe sucedeu

⁷⁰⁷ CRAESBEECK, 1992, pp. 59-60.

⁷⁰⁸ RODRÍGUEZ COLMENERO, 2000, pp. 398-399.

⁷⁰⁹ SARMENTO, 1887, pp. 236-237.

tenha dado sequência ao uso deste espaço privilegiado como lugar de culto, repetindo o que vem sendo constatado em muitos locais onde os primeiros templos cristãos resultam da transformação de locais de culto pagão⁷¹⁰.

Seja como for, devemos deixar aqui bem claro que não só todas as referidas inscrições votivas foram encontradas já fora do seu contexto original – sendo possível que tenham sido transportadas de outros locais no interior de *Tongobriga* – como não tivemos sequer oportunidade de identificar qualquer evidência arqueológica de que o edifício em questão tenha servido de palco para cerimónias litúrgicas. Essas evidências seriam a única prova incontestável da sua utilização como templo mas a impossibilidade de intervir na área do seu provável altar retirou-nos a possibilidade de o verificar arqueologicamente.

É verdade que os templos cristãos cumprem outras funções que também podem ser – e foram – verificadas no registo arqueológico, tais como as funções baptismais e funerárias. Temos, de facto, evidências de ambas no caso de *Tongobriga*. Porém, a pia baptismal mais antiga identificada a SW da actual igreja paroquial (Fig. 2, espaço D), embora a julguemos ainda altimedieval, é claramente mais tardia, quer pelo seu tamanho e estrutura, quer pelo ritual de aspersão a que corresponde, não podendo ser cronologicamente associada a uma *ecclesia* de época sueva.

Quanto às sepulturas que atestam as funções funerárias desta área (Fig. 2, espaço E) desde tempos altimedievais, podem, do ponto de vista da sua orientação e da sua tipologia, enquadrar-se perfeitamente com a cronologia da *Diuisio Theodemiri*, ou, até mesmo, ser algo anteriores a esta.

O uso de mosaico para pavimentar os espaços cobertos do templo revela não ser intenção dos seus construtores a tumulação no interior, a não ser que o fosse em peças exentas. Só para os sécs. IX / X temos testemunho da destruição do pavimento musivo pela abertura de sepulturas rupestres antropomórficas no interior da nave da actual igreja paroquial.

Por outro lado, o espaço de cerca de 10 metros que separa o templo da área funerária atribuível a época paleocristã pode ter várias interpretações. O uso mais intenso deste espaço intermédio pelas sucessivas tumulações posteriores facilmente explicaria esta

⁷¹⁰ LÓPEZ QUIROGA e MARTÍNEZ TEJERA, 2006.

ausência. No limite, poder-se-ia pensar ainda na hipótese de o templo original ainda não ter sido detectado, podendo situar-se em área não escavada, a Sul da actual igreja e mais próximo das sepulturas que lhe seriam coevas. Preferimos, porém a hipótese de estarmos perante um espaço que teria sido destinado a outras funções litúrgicas, entre as quais avulta a de baptistério. Esta última hipótese ganha especial consistência com o facto de aí se situar uma pia baptismal que atribuímos à época da “Reconquista” e que nesse amplo espaço já se havia situado o *impluuium* de uma *domus* romana, numa sequência cronológica de uso sistematicamente ligado à água que já foi observada noutros locais, como a *domus* de *Tancinus*, em *Conimbriga*⁷¹¹ e também, eventualmente, em Santa Marinha da Costa⁷¹².

Conclusão

a) Da arquitectura e do contexto histórico

É certo que estamos muito limitados para proceder a estudos comparativos de cariz arquitectónico pois, infelizmente, não dispomos de dados sobre a configuração da cabeceira do edifício que interpretamos como templo paleocristão de *Tongobriga*. Porém, o cruzamento dos dados relativos a outros edifícios que teriam surgido em contextos histórico-geográficos similares a este, com os de outras edificações que têm afinidades arquitectónicas com ele, podem ajudar-nos a esclarecer a questão.

O conhecimento das edificações cristãs no período suevo tem vindo a ser substancialmente ampliado⁷¹³. E a confirmar-se a identificação, em Santa Maria do Freixo / *Tongobriga* (*Tongobria*) de um templo cristão datável dos sécs. V / VI, associado a uma das dezasseis *ecclesias que in uicino sunt* no seio da diocese portugalense, tratar-se-á do quinto edifício a ser revelado pela arqueologia entre todos os que são referidos pelo *Parochiale Sueuorum*.

Porém, em nenhum dos restantes quatro (Braga / *Bracara*, Cantonha / *Carantonis*, Dume / *Dumio* e Meinedo / *Magnetum*) temos indícios de um edifício com uma planta similar à de *Tongobriga*. Em boa verdade, todos eles beneficiaram de circunstâncias históricas especiais que, por si só, justificariam um maior investimento nas respectivas

⁷¹¹ MACIEL e COELHO, 1992.

⁷¹² REAL, 1985.

⁷¹³ Cfr. REAL, 2000, pp. 24-32.

construções, para além de uma mais do que óbvia necessidade e capacidade de renovação/remodelação dos edifícios: Braga, Dume e Meinedo tinham sido, eram e/ou vieram a ser sedes de bispado, e sobre o templo de Santa Marinha da Costa instalou-se nada menos do que a sede palatina dos condes de *Portucale*.

No caso de Braga⁷¹⁴, tudo aponta para que a um edifício público romano, interpretado como possível *macellum*, tenha sucedido, em data posterior ao séc. IV, um amplo edifício de planta rectangular com três naves, interpretado como um primeiro templo, cuja planta se integra perfeitamente no modelo basilical paleocristão. Este edifício manter-se-ia sem alterações significativas até aos sécs. X–XI e só terá sido demolido para dar lugar à catedral iniciada com o bispo D. Pedro. Nos arredores de Braga, mais concretamente na acrópole da Falperra – que, apesar de não se ter (ainda) identificado com nenhuma das paróquias suevas, terá tido um papel muito importante nos sécs. V–VI – assistir-se-ia também à construção de uma outra basílica de três naves⁷¹⁵.

Em Dume⁷¹⁶, sob o adro e actual igreja paroquial, foi identificado um edifício com 33x21 metros de largura máxima, de planta em cruz latina orientada Oeste–Este, com cabeceira trilobada e uma só nave rectangular. Este edifício, correspondente à transformação de uma *Villa* romana em mosteiro, foi interpretado como sendo a basílica mandada construir em meados do séc. VI pelo rei suevo Charrarico.

Em Meinedo⁷¹⁷, não obstante o facto de a intervenção arqueológica realizada ter sido bem mais limitada do que as anteriores, foi identificado um templo que, ao que tudo indica, teria uma planta similar à de Dume: sob o templo românico e sob a moderna capela de Santo Tirso foi possível definir uma só nave rectangular de orientação Este – Oeste, e uma das absides laterais que poderiam fazer parte de uma cabeceira trilobada.

Em Santa Marinha da Costa, identificada como sede da antiga paróquia sueva de *Carantonis* (hoje Cantonha), o mais antigo dos templos parece corresponder a um pequeno oratório de cabeceira rectangular, já reduzido ao alicerce ou aos seus negativos talhados na rocha de base. Apesar de ser o menos bem conhecido entre estes, o templo paleocristão de *Carantonis* é o que se poderá aproximar mais, em planta, do de

⁷¹⁴ FONTES, LEMOS e CRUZ, 1997.

⁷¹⁵ SOUSA, 1970.

⁷¹⁶ FONTES, 2009.

⁷¹⁷ RODRIGUES, 1994.

Tongobriga, tanto mais que vários indícios apontam para que ele tivesse também uma só nave com cerca de 8 metros de largura⁷¹⁸.

Fora deste conjunto restrito de paralelos, mais históricos que arquitectónicos ou artísticos, recolhidos dentro do mesmo contexto cronológico, político e geográfico, não podemos deixar de assinalar outros templos cuja tipologia poderá ter similaridades com o de *Tongobriga*.

A planta rectangular simples, de uma só nave, aproxima-nos de templos como o de Ibahernando (Cáceres) ou São Pedro de Mérida, ambos datáveis do séc. VI⁷¹⁹. Já a disposição de duas *aulæ* com baptistério anexo recorda mais a planta de Santa Cruz de Burguillos del Cerro, em Badajoz, estudado por Miguel Alba Calzada e datável dos sécs. VI ou VII⁷²⁰; e mais ainda, também pelas dimensões, que são similares, a da Neapolis de Ampurias, em Gerona, cuja configuração final datará já do séc. VII⁷²¹. Nesta última, a *aula* mais ocidental é interpretada como um nártex adicionado ao templo na sua última fase. Porém, em *Tongobriga*, a *aula* ocidental tem a particularidade de ser maior do que a central, facto que pode ser considerado “pouco ortodoxo” – quiçá condicionada pela construção pré-existente e aproveitando o seu espaço – e a presença de um pavimento musivo de composição aparentemente idêntica em ambos os espaços pode ser tomado como um indício de que seriam coevos, fazendo parte de um mesmo programa arquitectónico.

Embora seja aparentemente um elemento isolado, julgamos ser de valorizar a base de coluna que foi identificada ainda *in situ* no topo oriental da *aula* central (Fig. 10). É quase certo que haveria uma outra base, simétrica a esta, no lado Sul. Quanto à possibilidade de essa base ser apenas a primeira de uma das colunatas que marcariam a passagem para possíveis naves laterais, não temos mais elementos que, de momento, possam corroborar tal hipótese. Mas apesar de haver exemplos de naves laterais muito estreitas em templos mais tardios (vg. Santa Lucía del Trampal, em Alcuéscar, Cáceres⁷²²), os 132 cm. de largura que restariam para cada uma dessas naves laterais parecem manifestamente pouco. Se a base de coluna fizer apenas parte de um eventual

⁷¹⁸ REAL, 1985.

⁷¹⁹ MATEOS CRUZ e CABALLERO ZOREDA, 2003, pp. 63 e 73. Respectivamente abordados por Enrique Cerrillo Martín de Cáceres (p. 63) e Achim Arbeiter (p. 73).

⁷²⁰ *idem*, p. 25.

⁷²¹ PALOL, 1967, p. 33.

⁷²² MATEOS CRUZ e CABALLERO ZOREDA, 2003, pp. 15-20.

reforço do arco ou for parte integrante de outra estrutura que não uma colunata longitudinal, estaremos mais próximos de plantas como a de San Miguel de los Fresnos, em Badajoz, datável do séc. VII⁷²³.



Fig. 10 – Pormenor do canto Nordeste da nave da igreja onde se observa o pavimento musivo (grande plano de uma figura quadrilobada, florão e faixa de “florzinhas em cruz”) encostando a uma base de coluna contemporânea do mosaico.

b) Dos mosaicos

Não será só pela composição ortogonal em que se organiza o mosaico de *Tongobriga* que iremos obter dados que permitam afinar contactos comerciais e influências culturais, ou aferir eventuais filiações artísticas ou cronologias, dada a relativa frequência com que essa organização decorativa surge, em horizontes geográficos e cronológicos muito distintos: na sua versão mais simples e bicromática, já surge em Pompeia e remonta às origens do *opus tessellatum*⁷²⁴, ocorre em versões mais elaboradas pelo menos desde o séc. II em mosaicos de contextos habitacionais romanos da *Hispania*⁷²⁵ e ainda continua a surgir em painéis de Ravenna, datáveis de meados do séc. VI⁷²⁶.

Porém, os mosaicos de *Tongobriga* apontam claramente mais afinidades com o grupo mais tardio de todo este conjunto de paralelos, uma vez que se integra plenamente numa fase já muito evolucionada de um processo que se desenvolve a partir do séc. III, durante o qual as figuras geométricas que preenchem os quadrados se diversificam cada

⁷²³ *cf.* Achim Arbeiter *in idem*, pp. 49-52.

⁷²⁴ OLIVEIRA, 2010, pp. 399 e ss.

⁷²⁵ *idem, ibidem*; LOPEZ MONTEAGUDO, 2002, nota 43 e lâm. 5.

⁷²⁶ R. Farioli Campanati, *apud* OLIVEIRA, 2010, Vol. I, p. 401.

vez mais e os hexágonos tendem a aumentar de tamanho até igualarem o lado do quadrado, o que lhes permite receberem decoração⁷²⁷.

Ora, como vimos, de entre os 9 motivos que reconhecemos entre os 54 campos quadrangulares que deveriam ornamentar o mosaico de Tongobriga (para citar apenas o painel do espaço A, que é o que se conhece melhor), apenas um (eventualmente dois) se repete(m), o que representa uma extraordinária diversidade de motivos.

E entre os elementos decorativos que os hexágonos passam a receber, e que se consideram já característicos dos mosaicos do séc. IV e seguintes, contam-se os florões longilíneos, que em *Tongobriga* aparecem já muito elaborados e com um tratamento cromático complexo, a sugerir tratar-se de uma estilização resultante da maturação de um longo processo evolutivo.

Quanto aos campos quadrangulares, ostentam igualmente motivos decorativos muito vulgares no mosaico romano e tardo-romano, quer em contextos habitacionais, quer em edifícios de culto. Se há característica marcante no mosaico de *Tongobriga*, é a diversidade dos motivos usados. Não podemos porém deixar de assinalar o uso do par quadrilóbulo / nó de Salomão, em moldes muito similares e inseridos numa composição idêntica, em Milreu⁷²⁸; e ainda em São Miguel de Odrinhas⁷²⁹ num contexto geralmente interpretado como tardio.

Pouco significativo para nos elucidar sobre o contexto histórico e cronológico dos mosaicos de *Tongobriga* é igualmente o friso de “florzinhas em cruz”, cujo uso, muito recorrente no mosaico romano para preencher as faixas de remate à parede, não serve de indicador cronológico. Ele também ocorre frequentemente em Milreu em composições do séc. IV⁷³⁰ e, embora já em contexto de reutilização, surge na reconstrução da basílica de São Martinho de Dume⁷³¹ e poderia ter pertencido ao primitivo templo de época sueva.

⁷²⁷ S. Gozlan, *apud* OLIVEIRA, 2010, Vol. I, p. 399.

⁷²⁸ OLIVEIRA, 2010, Vol. II, Est. LIII.

⁷²⁹ CAETANO, 2008.

⁷³⁰ OLIVEIRA, 2010, Vol. I, p. 363.

⁷³¹ FONTES, 1988.

Não obstante a ausência de estritos paralelismos estilísticos, valorizamos cada vez mais o numeroso conjunto de mosaicos que se têm vindo a identificar na bacia do Douro⁷³². Entre eles, permitimo-nos destacar, não só pela sua proximidade geográfica, os de Frende e de Vila Boa de Quires.

O mosaico de Frende, encontrado a escassos 18 km de *Tongobriga* já foi alvo de numerosos estudos que nele reconhecem uma linguagem cristã – não obstante a ausência de marcas explícitas do Cristianismo⁷³³ – e que o situam entre os sécs. V e VI. Trata-se de um mosaico funerário, que decorava uma tampa de sepultura, tal como as que foram descobertas (e logo destruídas) junto da Capela do Senhor da Boa Passagem, em Covelinhas, Peso da Régua, também no Douro; e ainda os que terão sido encontrados no sopé do Castro de Vila Boa de Quires⁷³⁴, num local onde A. de Almeida Fernandes identifica uma outra sede de paróquia sueva, a de *Baubaste*, hoje Bidebaste⁷³⁵.

Não deixa de ser significativo que também em Dume, em relação com a basílica paleocristã, Luís Fontes tenha identificado uma laje granítica que serviu de tampa de sepultura revestida a mosaico⁷³⁶; e que Carlos Alberto Ferreira de Almeida tenha exumado sepulturas tipologicamente idênticas às que identificamos em *Tongobriga* e que tenha aventado a possibilidade de a elas ter pertencido o mosaico funerário de *Palladius*⁷³⁷.

Os mosaicos identificados sob a igreja e adro de Santa Maria de Freixo terão tido um tempo de vida relativamente curto. Para além de todos os outros indicadores cronológicos já anteriormente elencados, devemos realçar os materiais que ocorrem na vala de fundação do muro Sul da *aula* central (espaço A) do templo de *Tongobriga*, que nos apontam um *terminus post quem* para a sua construção nos inícios do séc. V; e ainda um pequeno mas significativo vidro, recolhido numa das camadas de preparação

⁷³² Cfr. CORTEZ, 1946.

⁷³³ Seguimos, em especial, a obra do Professor Justino Maciel (MACIEL, 1996, 164 – 166), que recolhe a bibliografia anterior.

⁷³⁴ ALMEIDA, 1986, p. 19.

⁷³⁵ FERNANDES, 1997, p. 71.

⁷³⁶ FONTES, 2009, p. 187, fig. 5.

⁷³⁷ ALMEIDA, 1975, p. 38.

para assentamento do mesmo painel de mosaico, cuja cronologia aponta para o “Baixo-império ou Alta Idade Média”⁷³⁸.

Mais pelo contexto arqueológico local – nomeadamente pelos espaços que ocupa e pelas transformações que implicou no tecido urbano e nas edificações pré-existentes - do que pelos paralelos artísticos e arquitectónicos, cremos não poder datar a sua construção de uma época anterior ao séc. V, sendo que ainda estaria em uso no séc. VI, no contexto da organização eclesiástica cristã que o *Parochiale* nos revela.

Três ou quatro séculos mais tarde, as duas sepulturas escavadas na rocha que, na época da “Reconquista”, foram finamente recortadas no mosaico em frente à capela-mor, constituíram uma clara e tardia excepção de uso do espaço da nave como espaço funerário em tempos antigos e pertenceram certamente a indivíduos de prestígio no seio da comunidade local. A abertura destas sepulturas teve um impacto muito localizado no pavimento o qual estaria, então, praticamente “novo”, isto é, com muito pouco uso. Prova disso é o reduzidíssimo desgaste do *opus tessellatum*, o que é particularmente notório ao longo das paredes, nos locais onde os enterramentos em caixão, de época moderna e contemporânea, não chegaram. Não fossem estes, e apenas o canto Nordeste da nave – afectado por prolongadas infiltrações de água que nem nos dias de hoje estão ainda resolvidas – não teria chegado praticamente intacto até nós.

Bibliografia

Fontes documentais

DMP, DR = AZEVEDO, Rui de (ed.) – *Documentos Medievais Portugueses. Documentos Régios*, tomo III, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1940.

PMH, DC = *Portugaliæ Monumenta Historica, Diplomata et Chartæ*, Lisboa, Academia das Ciências, 1867 e ss.

⁷³⁸ Muito agradecemos à Dra. Jeanette U. Smith Nolen a análise e classificação cronológica do vidro em questão.

Fontes bibliográficas:

ALMEIDA, 1975 = Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA – Sondagens Arqueológicas em Frende (Baião), *Archaeologica Opuscula. Miscelânea de Arqueologia Nortenha*, I, Porto, 1975, pp. 29-40.

ALMEIDA, 1986 = Carlos Alberto Ferreira de ALMEIDA – *História da Arte em Portugal*. Vol. II – Arte da Alta Idade Média, Lisboa, Publicações Alfa, 1986.

ARIAS PARAMO, 2008 = Lorenzo ARIAS PARAMO – *Geometria y Proporción en la Arquitectura Prerrománica Asturiana*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, XLIX, Madrid, CSIC – Instituto de Historia, 2008.

BALMELLE *et al.*, 1985 = C. BALMELLE, M. BLANCHARD-LEMÉE, J. CHRISTOPHE, J.-P. DARMON, A.-M. GUIMIER-SORBETS, H. LAVAGNE, R. PRUDHOMME, H. STERN – *Le Décor Géométrique de la Mosaïque Romaine: Répertoire Graphique et Descriptif des Compositions Linéaires et Isotropes*, Paris, Picard, 1985.

BLANCHARD, *et al.*, 1973 = M. BLANCHARD *et alii* – *Répertoire Graphique du Décor Géométrique dans la Mosaïque Romaine. Bolletín de l'Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique*, 4.º Fasc., Paris, 1973.

CAETANO, 2008 = Maria Teresa CAETANO – «Mosaicos da *Villa Romana* de São Miguel de Odrinhas. Contributos para uma Nova Leitura», in *Revista de História de Arte*, N.º 6, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008, pp. 43-59.

CORREIA e DE MANN, 2010 = Virgílio Hipólito CORREIA e Adriaan DE MAN – «Variação e Constância na Ocupação de *Conimbriga* e do seu Território», in *Changing Landscapes. The Impact of Roman Towns in the Western Mediterranean*, coord. Cristina CORSI e Frank VERMEULEN CIDEHUS, Ante Quem, 2010, pp. 299-309.

CORTEZ, 1946 = Fernando Russell CORTEZ – «Os Mosaicos Romanos do Douro», in *Anais do Instituto do Vinho do Porto*, 7, Porto, 1946, pp. 121-161.

CRAESBEECK, 1992 = Francisco Xavier da Serra CRAESBEECK – *Memórias Ressuscitadas da Província de Entre-Douro-e-Minho no ano de 1726*, vols. I e II, Ponte de Lima, Ed. Carvalhos de Basto, 1992.

DAVID, 1947 = Pierre DAVID – *Études Historiques sur la Galice et le Portugal du VI.^e au XII.^e Siècle*, Lisboa-Paris, Liv. Portugália / Les Belles Lettres, 1947.

DIAS, 1997 = Lino Tavares DIAS – *Tongobriga*, IPPAR, Lisboa, 1997.

FERNANDES, 1997 = A. de Almeida FERNANDES – *Paróquias Suevas e Dioceses Visigóticas*, Arouca, Associação para a Defesa da Cultura Arouquense / Câmara Municipal de Arouca, 1997.

FONTES, 1988 = Luís FONTES – *Salvamento Arqueológico de Dume. Escavações de 1987. Relatório*, Braga, UAUM, 1988.

FONTES, 2009 = Luís FONTES – «A Igreja Sueva de São Martinho de Dume. Arquitectura Cristã Antiga de Braga e na Antiguidade Tardia do Noroeste de Portugal», in *Revista de História de Arte*, N.º 7, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009, pp. 180-203.

FONTES, LEMOS e CRUZ, 1997 = Luís FONTES, Francisco Sande LEMOS e Mário CRUZ – «“Mais Velho” que a Sé de Braga. Intervenção Arqueológica na Catedral Bracarense: Notícia Preliminar», in *Cadernos de Arqueologia*, Série II, 14-15, Braga, 1997, pp. 137-164.

GODOY FERNÁNDEZ, 1995 = Cristina GODOY FERNÁNDEZ – *Arqueologia y Liturgia. Iglesias Hispánicas (Siglos IV al VIII)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995.

LANCHA e ANDRÉ, 2000 = Janine LANCHÁ e Pierre ANDRÉ – *Corpus dos Mosaicos Romanos de Portugal: II. Conventus Pacensis. I. A Villa de Torre de Palma*, Lisboa, IPM / Missão Luso-Francesa “Mosaicos do Sul de Portugal”, 2000.

LIMA, 1999 = António Manuel LIMA – «O Território *Anegia* e a Organização Administrativa e Militar do Curso Terminal do Douro», in *Carlos Alberto Ferreira de*

Almeida. In Memoriam, Vol. 2, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1999, pp. 399-413.

LIMA, 2003 = António Manuel LIMA – *Área Arqueológica de Freixo. Tongobriga. Trabalhos Arqueológicos 2001 – 2003*. Relatório Síntese, IPPAR, Porto, 2003.

LOPES, 2003 = Virgílio LOPES – *Mértola na Antiguidade Tardia. A Topografia Histórica da Cidade e do seu Território nos Alvares do Cristianismo*, Campo Arqueológico de Mértola, Mértola, 2003.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002 = Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO – «Mosaicos Romanos y Elites Locales en el N. de África y en Hispânia», in *Archivo Español de Arqueología*, 75, Madrid, 2002, pp. 251-268.

LÓPEZ QUIROGA e MARTÍNEZ TEJERA, 2006 = Jorge LÓPEZ QUIROGA e Artemio M. MARTÍNEZ TEJERA – «El Destino de los Templos Paganos en Hispânia durante la Antigüedad Tardía», in *Archivo Español de Arqueología*, 79, Madrid, 2006, pp. 125-153.

MACIEL, 1996 = M. Justino MACIEL – *Antiguidade Tardia e Paleocristianismo em Portugal*, Colibri, Lisboa, 1996.

MACIEL e COELHO, 1994 = M. Justino MACIEL e Teresa Campos COELHO – «A Basílica e o Baptistério Paleocristãos de Conimbriga», in *Actas de la III Reunión d'Arqueologia Cristiana Hispanica*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans / Universitat de Barcelona / Consell Insular de Menorca, 1994, pp. 75-86.

MATEOS CRUZ e CABALLERO ZOREDA, 2003 = P. MATEOS CRUZ e L. CABALLERO ZOREDA (ed.) – *Repertorio de Arquitectura Cristiana en Extremadura: Época Tardoantigua y Altomedieval*, Instituto de Arqueologia de Mérida, Mérida, 2003.

Munsell Soil Color Charts, MacBeth Division of Kollmorgan Instruments, New Windsor, 1994.

OLIVEIRA, 2003 = Cristina Fernandes de OLIVEIRA – *A Villa Romana de Rio Maior. Estudo de Mosaicos*, Trabalhos de Arqueologia, 31, IPA / MC, Lisboa, 2003.

OLIVEIRA, 2010 = Cristina Fernandes de OLIVEIRA – *Mosaicos Romanos de Portugal. O Algarve Oriental*, Vols. I-III, tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010, policopiado.

PALOL, 1967 = Pedro de PALOL – *Arqueología Cristiana de la España Romana: Siglos IV – VI*, CSIC, Madrid, 1967.

REAL, 1985 = Manuel Luís REAL – «Santa Marinha da Costa. Notícia Histórica», in *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, N.º 130, Lisboa, 1985.

REAL, 2000 = Manuel Luís REAL – «Portugal: Cultura Visigoda e Cultura Moçárabe», in *Visigodos y Omeyas. Un Debate entre la Antigüedad Tardia y la Alta Edad Media*, ed. L. CABALLERO ZOREDA e P. MATEOS CRUZ, *Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XLIX, Madrid, Instituto de Historia del CSIC, 2000, pp. 21-75.

ROCHA, 2011 = Charles ROCHA – *O Centro Cívico de Tongobriga*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2011.

RODRIGUES, 1994 = Miguel Carlos Areosa RODRIGUES – *Intervenção Arqueológica na Igreja de Meinedo (Lousada) 1991 – 1993*, IPPAR, Porto, 1994.

RODRÍGUEZ COLMENERO, 2000 = A. RODRÍGUEZ COLMENERO – «“Pedras Formosas”. Un Nuevo Matiz Interpretativo», in – *Termas Romanas en el Occidente del Imperio. II Colóquio Internacional de Arqueología en Gijón*, ed. Cármen FERNÁNDEZ OCHOA e Virgínia GARCÍA ENTERO, Principado de Astúrias / Ayuntamiento de Gijón / Univ. Autónoma de Madrid, 2000, pp. 397-402.

SARMENTO, 1987 = Francisco Martins SARMENTO – «Para o Pantheon Lusitano», in *Revista Lusitana*, N.º 1, Lisboa, 1887, pp. 227-240.

SASTRE DE DIEGO, 2010 = Isaac SASTRE DE DIEGO – *Los Primeros Edifícios Cristianos de Extremadura: Sus Espacios y Elementos Litúrgicos. Caelum in Terra*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 2010.

SOUSA, 1970 = J. J. Rigaud de SOUSA – «A Estação Arqueológica de Falperra. Notas para a sua História», in *Arquivo de Beja*, N.ºs 25-27, Beja, 1970, pp. 57-64.

Os mosaicos romanos nas colecções dos museus de Portugal. Itinerários: paraísos guardados, paraísos revelados

Maria de Fátima ABRAÇOS*

Resumo

Foi prática comum até meados do século XX, por não haver apoio à protecção e manutenção dos mosaicos *in situ*, transportá-los para os Museus de modo a acautelar o seu desaparecimento ou destruição. Este procedimento permite-nos ainda hoje poder usufruir da beleza de algumas destas peças, proceder ao seu estudo, monitorizá-las e preservá-las para fruição futura. Foi o Museu Nacional de Arqueologia (MNA) que, devido ao esforço do seu primeiro Director, José Leite de Vasconcelos, e do seu sucessor, Manuel Heleno, recebeu, até 1948, o maior número de mosaicos. O nosso estudo debruçar-se-á sobre o modo como foram guardados e preservados os mosaicos das colecções dos nossos museus.

Palavras-chave

Mosaicos; museus; conservação; restauro; monitorização.

Os mosaicos romanos nas colecções dos museus de Portugal

Em Portugal, foi só a partir da segunda metade do século XIX que algumas figuras, individuais e institucionais, protectoras dos achados arqueológicos, tentaram dar a conhecer e salvaguardar os mosaicos que iam sendo descobertos. Eram destacados os tessellatos com os motivos figurativos, ou os *emblemata*, e colocados num suporte de gesso ou cimento e emoldurados para exposição. Este procedimento foi comum no País, conforme o atestam a mais de meia centena de fragmentos de mosaico do acervo do MNA, na sua maioria provenientes de estações arqueológicas descobertas no Algarve, aquando do levantamento para a *Carta Archeologica* desta região, realizado por Estácio da Veiga na segunda metade da década de setenta do século XIX.

* Historiadora de Arte (PhD). Investigadora e Membro integrado do IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Portugal.



Fig.1 - Fragmentos de mosaico emoldurados expostos no MNA até ao início da década de 80 do século XX. Foto: AFMNA.

Existem actualmente, em Portugal, trinta e sete museus que têm nos seus acervos fragmentos musivos, que, na sua maioria, não têm informações de descoberta e levantamento. Quando se escavavam estruturas com mosaicos, raramente se faziam registos minuciosos desses achados e da sua integração arquitectónica. Muitas vezes, eram retirados, pelos arqueólogos responsáveis das escavações, pequenos fragmentos dos tessellatos recém-descobertos e enviados a amigos, geralmente responsáveis pelas colecções de museus, que os recebiam como oferta ou mostruário do que ia sendo encontrado. A maior parte das vezes, estas peças, quando integravam as colecções de museus, não eram descritas, desenhadas ou fotografadas, nem recebiam número de inventário. Foram poucos os que nos deixaram registos escritos, gráficos ou fotográficos.⁷³⁹

Nas últimas décadas as equipas que têm trabalhado nos museus, bem como os investigadores que para o desenvolvimento de estudos, em mestrados e doutoramentos, têm procurado pesquisar nos arquivos documentação inédita e ajudado a resolver enigmas e revelar proveniências.

⁷³⁹ Sob a direcção de Estácio da Veiga, a pintora Amélie Claranges de Lucotte, sua esposa, e o desenhador Tavares Bello, entre outros, desenharam alguns dos mosaicos do Algarve, que são, em muitos casos, os únicos testemunhos dessas descobertas.

O “Paraíso” de José Leite de Vasconcelos

José Leite de Vasconcelos (1858-1941), fundador do Museu Etnográfico Português, criado por decreto de 1893, e seu primeiro Director, procurava trazer para o seu “Paraíso” todas as peças de valor que encontrava, ou recebia através de oferta ou adquiria de compra, e aí as expunha depois de estudadas. Foi assim que reuniu uma dezena de fragmentos de mosaicos romanos para a colecção do Museu, conforme o atesta o primeiro e único Livro de Registos do seu tempo.⁷⁴⁰

Leite de Vasconcelos gostava de mostrar todas as peças que guardava no Museu e por isso lamentava não ter espaço para expor todos os mosaicos: «o seu tamanho não permite sempre colocá-los na serie cronologico-geografica. O principal mosaico do Museu Etnologico é o mosaico do Orfeu⁷⁴¹, que ocupa o extremo do pavimento I ou rés-do-chão. Ha tambem mosaicos importantes da Póvoa de Cós (Alcobaça) e Almoçageme (Sintra), que por falta de espaço estão ainda encaixotados. No pavimento II estão expostos fragmentos grandes (quadros) com desenhos: hipocampo⁷⁴², peixes, figuras geometricas. Foi esta uma indústria que muito floresceu na Lusitania: em todas ou quasi todas as cidades havia mosaicos, tanto no Norte (por exemplo *Bracara*) e centro (por exemplo *Conimbriga*), como no Sul (por exemplo *Myrtilis* e *Balsa*), e não faltam povoações rurais nem *uillæ* em que eles aparecem igualmente»⁷⁴³. Lamentava, ainda, a inexistência de um catálogo, cuja publicação, no entanto, só se justificava se houvesse espaço para expor todas as peças à guarda do Museu, sendo que «estes 20 anos não são ocupados em o fazer e em o dispôr.»⁷⁴⁴

Leite de Vasconcelos, ao apresentar o mosaico de Póvoa de Cós, como sendo digno de conservação e estudo, referiu que: «em todos os países civilizados se dá, effectivamente,

⁷⁴⁰ Para além do Livro de Registo de entradas, assinado por Leite de Vasconcelos, existe o Livro assinado por Manuel Heleno, iniciado a 1 de Setembro de 1951 com a entrada nº 8 143 e finalizado a 16 de Julho de 1973 com a entrada nº 8 248. Aqui apenas estão registadas 105 entradas, nenhuma das quais diz respeito a mosaicos.

⁷⁴¹ O mosaico do Orfeu, proveniente de Martim Gil, Leiria, esteve exposto no chão do Museu até ao início da década de 80 do séc. XX, tendo sido desmontado e os seus diferentes painéis (mais de quatro dezenas) colocados nas Reservas. Em 2002, o painel central, figurativo, integrou a exposição “Religiões da Lusitânia”.

⁷⁴² Em nota de rodapé, Leite Vasconcelos esclarece: «O mosaico do hipocampo (um pouco restaurado) foi publicado nas *Religiões*, III, 494, fig. 258. Da comparação d’essa figura com a que publiquei n’*O Arch. Port.*, VII, 318, vê-se que o mosaico é de Leiria, e não de Aramenha, como supunha quem o vendeu.» in LEITE DE VASCONCELOS, 1915, nota 1, p. 192.

⁷⁴³ LEITE DE VASCONCELOS, 1915, pp. 191-192. Sobre os mosaicos do Museu Nacional de Arqueologia ver ABRAÇOS, 2005, Anexo I, fichas 107 a 357.

⁷⁴⁴ *Idem.*

grande apreço aos mosaicos: eu tenho-os visto conservados e resguardados com todo o carinho em vários museus, como nos de Barcelona, Madrid, Paris, Lião de França, Berlim, Dresde, Colónia, Tréveros, para não citar outros. [...] Mas infelizmente [em Portugal], por effeito da ignorancia provinciana, taes reliquias, quando por acaso se tem encontrado, hão sido descuidadosamente destruidas, para se satisfazer algum fim immediato».⁷⁴⁵



Fig. 2 – Mosaico de Póvoa de Cós. Apesar deste mosaico se reduzir, actualmente, ao painel central e alguns fragmentos do campo, a sua reconstituição total é possível graças ao desenho de Guilherme Gameiro, realizado a partir de um esboço feito por Leite de Vasconcelos aquando da primeira visita ao local, poucos dias depois de ter tido conhecimento do achado, em 1902. Foto: AFMNA.

Ainda sobre este mosaico Leite de Vasconcelos referiu que: «alem do seu valor geral como documento artístico, o mosaico tem, em particular, muito merecimento historico e archeologico, já porque se relaciona com outras antiguidades romanas, algumas da mesma espécie, apparecidas por toda aquella região (Alcobaça, Porto de Mós, Leiria), já que são muito poucos os mosaicos que, em troços grandes como este, e de mais a mais com figuras, existem em Portugal.» O autor defendeu também que o mosaico deve ser considerado monumento nacional, pois «corre o risco de se perder completamente, em virtude do notorio vandalismo do nosso povo» e que o terreno onde então ainda se encontra *in situ* deveria ser expropriado para que, em volta do mosaico, se construísse

⁷⁴⁵ LEITE DE VASCONCELOS, 1903, p. 149.

um edifício «que o defenda da acção nefasta dos agentes naturaes e da barbárie dos homens.»⁷⁴⁶

Héron de Villefosse, director da secção de arqueologia grega e romana do Museu do Louvre, enviou a Leite de Vasconcelos uma carta datada de 13 de Agosto de 1902, apoiando a conservação deste mosaico: «Vous avez bien raison de réclamer la conservation de la mosaïque de Alcobaça. Les mosaïques romaines sont des oeuvres très précieuses: notre Académie a pensé à en publier le Corpus; se serait un travail on ne peut plus utile».⁷⁴⁷

A direcção do Museu português resolveu «adquirir o referido mosaico, o que já conseguiu, procedendo-se na ocasião presente ao arrancamento do mesmo e seu transporte para Belem, onde o museu está instalado. Assim se salvou esta preciosidade archeologica, que estava arriscada a perder-se, - e irremediavelmente se perderia! o nosso país, já tão desacreditado perante os estrangeiros, evitou d'este modo mais uma vergonha nacional.»⁷⁴⁸ Leite de Vasconcelos preocupou-se em adquirir, restaurar e consolidar a maioria destas peças para as mostrar ao público no Museu, divulgando-as também na revista que lançou: *O Arqueólogo Português*.

O legado de Manuel Heleno

Em 1929, Leite de Vasconcelos aposentou-se. Assumiu a direcção científica e administrativa do Museu o seu antigo conservador, discípulo e sucessor nas Cadeiras de Numismática e Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: o Dr. Manuel Domingues Heleno, Júnior (1894-1970).

Em 1947, aquando da descoberta dos mosaicos da *uilla* romana de Torre de Palma, Manuel Heleno, como Director do Museu, dirigiu os trabalhos de escavação (1947-1956). Seguindo as sugestões da Carta de Atenas, procurou colaboração internacional e pediu autorização para fazer deslocar a Portugal uma equipa de técnicos italianos especializada em restauro e conservação de mosaicos, para proceder ao levantamento, consolidação, restauro e sua colocação no Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcelos, actual Museu Nacional de Arqueologia. Quanto ao restauro de mosaicos, seguiu os

⁷⁴⁶ *Idem*, pp. 146-149.

⁷⁴⁷ *Idem*, p. 284.

⁷⁴⁸ *Apud ibidem*.

princípios normativos das cartas de restauro e os modelos franceses e italianos, optou por usar os métodos e os materiais recomendados na transposição dos tesselatos, dos antigos suportes originais para suportes modernos.

As primeiras tentativas de levantamento de mosaicos não tiveram muito sucesso, tendo os mosaicos perdido muito do seu aspecto original. Em Portugal, só a partir de 1947 se assistiu ao levantamento dos mosaicos e ao seu assentamento em suporte de cimento, de uma forma mais científica, conforme os conhecimentos adquiridos pelos nossos trabalhadores no contacto com a equipa de restauro de Florença, chamada para proceder ao levantamento e restauro dos mosaicos de Torre de Palma.⁷⁴⁹

Este novo método foi posto em prática nos mosaicos de Conimbriga por uma equipa dirigida pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), bem como noutros mosaicos. No entanto, a metodologia e prática ensinadas pela equipa de Florença, defendidas pelos restauradores europeus e confirmadas na Carta de Veneza, revelaram-se negativas, pelo que, na década de sessenta do século XX, assistimos a uma mudança tecnológica para a aplicação de suportes ligeiros. Em Portugal, esta nova técnica começou a ser utilizada apenas a partir da década de oitenta do séc. XX.

Os métodos mais recentes foram aplicados nos mosaicos da colecção do MNA. Os mosaicos de Torre de Palma foram os objectos da experiência: da aplicação do primeiro método, aquando do seu levantamento, em 1947, e da aplicação do segundo método, quando em 1982, devido à remodelação do MNA, os mosaicos foram levantados e retirados os seus suportes de cimento armado. O mosaico das Musas e o mosaico dos Cavalos, entre outros, receberam, na oficina de restauro de Conimbriga, um novo suporte ligeiro reversível.

⁷⁴⁹ ABRAÇOS, M. F. (2005) “Para a História da Conservação e Restauro do Mosaico Romano em Portugal. Manuel Heleno e a equipa de restauro de mosaicos do *Opificio delle Pietre Dure* de Florença”. *O Arqueólogo Português*, série IV, volume 23, pp. 417-435. Ver ainda actualização in ABRAÇOS, M. F. (2010) “The team of Opificio delle Pietre Dure of Florence and the lifting, consolidation and restoration of the mosaics of the roman villa of Torre de Palma, Portugal”. *Ravenna Musiva. Conservazione e restauro del mosaico antico e contemporâneo. Atti del primo convegno internazionale Ravenna 22-24, ottobre 2009*, pp. 187-206

Distribuição dos mosaicos nas colecções de Museus

A Norte do Tejo são vinte e seis os museus, incluindo neste número os museus de Lisboa, que guardam nas suas colecções cerca de três centenas e meia de fragmentos de mosaico. A Sul do Tejo, onze conservam meia centena destas peças.

Lista dos museus que guardam nas suas colecções fragmentos de mosaico romano

Museu Arqueológico D. Diogo de Sousa, Braga	Museu Municipal de Arqueologia da Amadora
Museu dos Biscainhos, Braga	Museu Arqueológico de Loures
Museu Pio XII, Braga	Museu da Cidade, Lisboa
Museu do Cabido da Sé de Braga	Museu do Teatro Romano, Lisboa
Museu da Soc. Martins Sarmento, Guimarães	Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa
Museu da região Flaviense, Chaves	Museu do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa
Museu de Arte Sacra do Porto	Museu Biblioteca Nacional de Lisboa
Museu Municipal do Porto	Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa
Museu de Etnografia e História do Porto	Museu Arqueológico de Évora
Museu Antropológico do Porto	Museu Municipal de Estremoz
Museu do Caramulo	Museu Biblioteca da Casa de Bragança, Vila Viçosa
Museu Santos Rocha, Figueira da Foz	Museu Municipal de Elvas
Museu Joaquim Tavares Proença Júnior, Castelo Branco	Museu Rainha D. Leonor, Beja
Museu Machado de Castro, Coimbra	Museu Municipal de Portimão
Museu Monográfico de Conímbriga, Condeixa	Museu Municipal de Arqueologia de Loulé
Museu do Rabaçal	Museu Municipal de Albufeira
Museu de Tomar	Museu Municipal de Faro
Museu Arqueológico de S. Miguel de Odrinhas, Sintra	Museu Municipal de Lagos
	Museu de sítio de Vilamoura

O Museu Nacional de Arqueologia, devido ao esforço do seu primeiro Director, o Dr. Leite de Vasconcelos, e do seu sucessor, o Dr. Manuel Heleno, recebeu até 1948 mosaicos provenientes de 45 sítios⁷⁵⁰ do actual território português, sendo dois do *Conuentus Bracaraugustanus*, dez da área de jurisdição do *Conuentus Scallabitanus* e trinta e três oriundos de sítios da área do *Conuentus Pacensis*.

Os mosaicos romanos em colecções de museus a Norte do Tejo.

Em Braga, o Museu D. Diogo de Sousa (MDDS) guarda uma colecção de mosaicos provenientes, na sua maioria, desta cidade: Cividade, Seminário de Santiago, Cerca, Cardoso da Saudade, Carvalheiras, Casa da Roda, Sé, quarteirão da Rua Gualdim Pais,

⁷⁵⁰ ABRACOS, 1999, p. 397. A autora publica um Mapa com a localização dos sítios arqueológicos de onde provêm mosaicos representados na colecção do Museu Nacional de Arqueologia.

Quinta do Fujacal, Quintal de Fernando Castiço e São Martinho de Dume. Nestes sítios foram descobertos mais de 50 fragmentos de mosaico.⁷⁵¹

O conhecimento destes sítios deve-se ao trabalho desenvolvido desde 1976, ano em que foi criado o Campo Arqueológico de Braga, encarregado de proceder a salvamentos na área urbana e de verificar a extensão da cidade romana. Entre 1976 e a actualidade foram realizadas dezenas de intervenções arqueológicas no perímetro urbano de Braga, o que permitiu cartografar vestígios, recolher espólio, avaliar o tipo de construções que se distribuem pela cidade. Numerosos foram os salvamentos decorrentes quer de solicitações da Câmara Municipal, quer do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), quer ainda da Universidade do Minho. As intervenções assumiram um carácter preventivo de registo e avaliação de vestígios para posterior construção, incluindo-se neste grupo a maior parte das escavações realizadas pela Unidade de Arqueologia.

Excluindo as intervenções arqueológicas de emergência, tem sido prática das diferentes equipas que trabalham em Braga conservar *in situ* as estruturas e os mosaicos descobertos durante as escavações, tal como sucedeu com os mosaicos da casa romana (hoje na cripta) do MDDS⁷⁵², cujas estruturas se encontram situadas ao nível friático. Durante a construção do edifício do Museu foi feito um isolamento especial desta área, mas não foi o suficiente para dar resposta a sucessivas inundações. Uma camada de lama ficou depositada sobre os pavimentos e este ambiente húmido contribuiu para uma alteração da superfície do tessellato. Em 2003, foi então reforçado o muro de protecção das estruturas da casa de que fazem parte estes painéis musivos e procedeu-se, a partir de Abril de 2004, à remoção das areias e das lamas que cobriam os mosaicos. Quando pretendemos caracterizar os materiais destes pavimentos e do seu suporte, tivemos alguma dificuldade no seu reconhecimento, pelo que resolvemos retirar amostras de diferentes pontos do assentamento dos pavimentos musivos e de algumas tesselas que os compõem, para uma análise mineralógica.⁷⁵³

⁷⁵¹ Os mosaicos da região de Braga são na sua maioria decorados com motivos geométricos, exceptuando um núcleo de 13 fragmentos, que se apresenta decorado com fauna marinha. Até agora são conhecidos em Braga cinco sítios arqueológicos romanos que apresentam mosaicos decorados com este tema.

⁷⁵² ABRAÇOS, 2005, Anexo I, ficha 1.

⁷⁵³ ABRAÇOS, 2005, pp. 167-172.



Fig. 3 – Aspectos dos painéis musivos da casa romana da cripta do Museu D. Diogo de Sousa.
Reconstituição da moldura da boca de drenagem.

Um dos painéis musivos é constituído por um tabuleiro, em que as casas apresentam cruzeta ao centro, em oposição de cores. Aqui, os quadrados com tesselas de um material de cor escura alternam com quadrados que pareciam ser de argila compactada e apresentam, ao centro, uma cruzeta de quatro tesselas com a mesma constituição das casas que se lhe opõem; os outros quadrados apresentam também uma cruzeta ao centro, mas em negativo porque as tesselas desapareceram. No seu lugar existe uma massa pastosa de cor amarelada, que observada à lupa binocular mostrou ser de areia de granito. O ambiente húmido em que se encontravam estas tesselas e o contacto com granito terão alterado a sua consistência. O outro painel é decorado com quadrícula de linhas de ampulhetas em alternância: ampulhetas em positivo, com tesselas de granito, alternam com ampulhetas em negativo, que seriam preenchidas com tesselas de calcário. As cerca de trinta tesselas de calcário, que ainda existem *in situ*, apresentam-se muito frágeis, mas são as únicas que conseguiram resistir a um ambiente húmido e ácido.

Na grande maioria dos casos, têm sido os técnicos de restauro do MDDS a proceder à limpeza e consolidação dos mosaicos descobertos nesta cidade, não só no que diz respeito aos mosaicos que permanecem *in situ*, mas também aos de diferente proveniência que são depositados nas reservas do museu. Seguindo uma prática de intervenção mínima, todos os exemplares musivos que têm dado entrada no laboratório deste museu têm sido limpos, inventariados, consolidados (tanto os tesselados como os suportes) e mantida a sua constituição original.

Ainda em Braga, o Museu dos Biscainhos é proprietário de um mosaico com decoração ictiológica que se pensa ser também proveniente do Seminário de Santiago⁷⁵⁴. Foi consolidado e colocado sobre um suporte de argamassa moderna com 1 cm de espessura e apresenta a mesma técnica de assentamento do mosaico exposto no Museu Pio XII, também decorado com motivos marinhos, proveniente do claustro do Seminário de Santiago. Este mosaico do Museu Pio XII foi levantado pela equipa de Conimbriga e recolocado sobre um novo suporte de argamassa moderna, encontrando-se actualmente exposto no Museu. Quando do seu levantamento ficou muito fragmentado, tendo o tessellato sido colocado sobre suporte de cimento, mais tarde para recolocação num outro de menor espessura⁷⁵⁵.

Em Guimarães, o Museu da Sociedade Martins Sarmento guarda um conjunto de vinte e um fragmentos de mosaicos, sem registo de proveniência, resultado da recolha feita, ao longo de anos, pelo arqueólogo e investigador bracarense Albano BELLINO. Pelo que entendemos da informação de Leite de Vasconcelos pensamos que estes fragmentos serão provenientes do quintal de Fernando Castiço: «No quintal da casa de Fernando Castiço ha um tanque rectangular de granito de 5,33m de comprimento e 3,97m de largura e 1,86m de profundidade *plus minus*, [...] o chão d'essa parte é coberto de tijolo e ainda em certos pontos é forrado de mosaico; a parede a-c é também forrada de mosaico, que assenta num tijolo. Os desenhos ainda existentes consistem em peixes de várias cores. Merecia a pena conservar este fragmento, porque não sei de outros mosaicos aparecidos em Braga. Fernando Castiço era erudito e tinha gosto da Arqueologia e Numismática, por isso, o tanque de que vos falo estava resguardado com um coberto e havia nas paredes do quintal várias inscrições romanas que Albano Bellino estudou numa obra sua vinda a lume em 1895. O quintal era um núcleo de Museu»⁷⁵⁶.

Alguns anos mais tarde Leite de Vasconcelos afirmou que: «já conhecia um mosaico bracarense no quintal de Fernando Castiço: vid. *O Arch. Port.*, XXIII, 358-359. O que não sei é se este mosaico fazia parte de algum dos das Carvalheiras, levado para lá, ou era outro diferente.»⁷⁵⁷ Esta informação confirma que o quintal de Fernando Castiço servia de depósito de material arqueológico, mas também era o local de proveniência de

⁷⁵⁴ ABRAÇOS, 2005, Anexo I, ficha 24.

⁷⁵⁵ *Idem*, ficha 25.

⁷⁵⁶ LEITE DE VASCONCELOS, 1918, pp. 358-359.

⁷⁵⁷ *Idem*, pp. 164-165.

mosaicos. Segundo Rigaud de Sousa, que escavou no local, este é seguramente o mesmo sítio do Cardoso da Saudade, no Largo de S. Paulo.⁷⁵⁸

Em vida, Albano Bellino manifestou interesse na constituição de um espaço onde pudesse guardar e colocar à disposição dos investigadores todo o espólio arqueológico que recolheu, conforme ficou registado no jornal *Comércio do Minho*: «Entregue a toda a serie de sacrificios temos, como nenhuma terra, um archeologo incansavel, o snr. Albano Bellino que, apesar da indiferença geral dos bracarenses, vae recolhendo no seu museu particular todos os monumentos mais valiosos de Braga, não podendo ainda assim, por falta de auxílio, completar a sua obra de preservação de tudo o que vae apparecendo e do mais que se conserva occulto em locaes bem conhecidos, bastando para estes o alvião. Pede o snr. Albano Bellino uma casa apropriada para expôr ao estudo dos sabios e ao exame do publico em geral, essa rica colecção, mas não surge quem o comprehenda, quem ame com fervor esta terra, livrando-a da vergonha que ha tanto pesa sobre os seus habitantes mais illustres. Pois é pena que não se aproveite a boa vontade de um homem competente.»⁷⁵⁹

Segundo Mário Cardozo⁷⁶⁰, em Janeiro de 1907 (um ano depois da morte de Albano Bellino), grande parte do material arqueológico recolhido ao longo dos anos por este investigador foi entregue pela viúva ao Museu Arqueológico da Sociedade Martins Sarmento. Deste material fazia parte um núcleo de fragmentos de mosaico, todos em *opus tessellatum*⁷⁶¹. Nove dos fragmentos parecem pertencer ao mesmo mosaico, a avaliar pelos motivos decorativos, técnica de execução, densidade, dimensão, material e cor das tesselas. A fragmentação do mosaico, bem como os suportes, que embora apresentem argamassas com a mesma constituição, mas com espessuras, oscilam entre 2,5 e 11 cm, mostram as dificuldades no acto do levantamento do mosaico.

⁷⁵⁸ RIGAUD DE SOUSA, 1970, pp. 57-64

⁷⁵⁹ Albano BELINO, in *Comércio do Minho*, 15-10-1904, apud OLIVEIRA, 1998, p. 109.

⁷⁶⁰ CARDOZO, 1985, p. 13.

⁷⁶¹ ABRAÇOS, 2006, fichas 27 a 47.

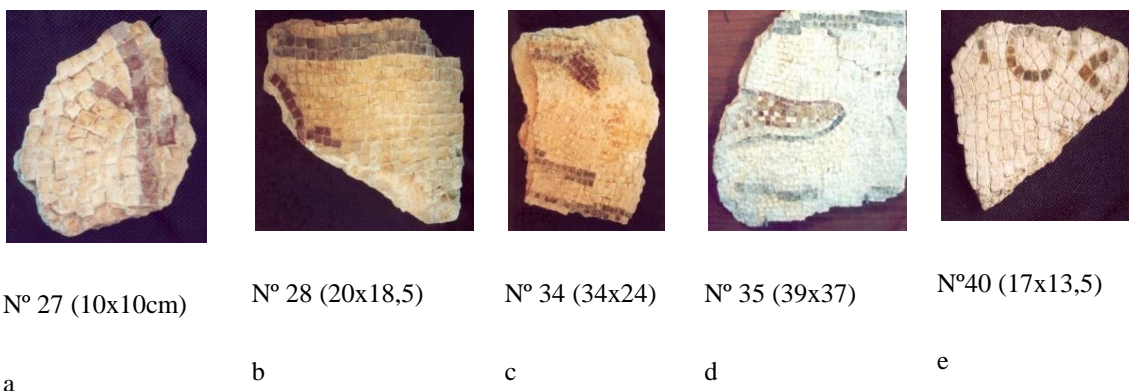


Fig. 4 (a-e) – Apresentamos aqui alguns dos exemplares desta colecção. Fotos: Maria de Fátima Abraços.

Destes nove fragmentos, sete apresentam motivos de linhas paralelas horizontais como representação da água⁷⁶². O fragmento, com o nosso nº 27 parece mostrar o caule de uma flor de água. Os restantes apresentam decoração ictiológica e o nº 40 uma inscrição.

Ainda a Norte, o Museu da Região Flaviense, instalado no edifício dos Paços do Duque de Bragança, na cidade de Chaves, tem exposto cinco pequenos fragmentos policromos, geométricos com tesselas de calcário (as dimensões oscilam entre 10 e 7 cm), provenientes da Granjinha, Valdanha, Chaves⁷⁶³.

Na cidade do Porto, o Museu de Arte Sacra expõe dois fragmentos de mosaico: um, proveniente de Frende, em Baião⁷⁶⁴, revestia a tampa de uma sepultura e apresenta um cântaro e inscrição. Embora incompleto, encontra-se em bom estado de conservação e integra a exposição permanente⁷⁶⁵. O outro é um pequeno fragmento do mosaico encontrado em Fontão de Antela, Lavra, Matosinhos. Também o Museu Municipal do Porto guarda um fragmento de mosaico proveniente de Fontão de Antela. O Museu Antropológico do Porto apresenta pequenos fragmentos de mosaico bicromo

⁷⁶² ABRAÇOS, 2005, Anexo I, fichas 28 a 36.

⁷⁶³ ABRAÇOS, 2005, Anexo I, ficha 427.

⁷⁶⁴ *Idem*, ficha 48.

⁷⁶⁵ O caso da tampa sepulcral revestida a mosaico não é isolado no Norte de Portugal. Encontram-se documentadas sepulturas idênticas em Covelinhas (Peso da Régua), que foram destruídas. Russel Cortez refere a destruição de uma sepultura com tampa em mosaico aquando do alargamento do adro da capela do Senhor da Boa Passagem, enquanto Correia de Azevedo refere a destruição de vários mosaicos tumulares romanos durante a abertura da via férrea do Douro. (RUSSEL CORTEZ, 1946, pp. 28-29). Em 1991 foi posta a descoberto outra tampa com mosaico em S. Martinho de Dume, Braga, depositada no MDDS, com o número de inventário 1992.0075. Também neste museu se encontra temporariamente depositado outro fragmento de tampa proveniente da Várzea do Douro, em Marco de Canavezes, encontrada em 1994. Carlos Alberto Ferreira de Almeida divulgou uma notícia do séc. XIX referindo o aparecimento de sepulturas semelhantes no sopé do monte do Castro, em Vila Boa de Quires, Marco de Canavezes (FERREIRA DE ALMEIDA, 1972, pp. 113-136).

provenientes da Quinta da Barradinha, Stº. Estevão, Alenquer, que foram oferecidos ao Museu por Raposo Alte⁷⁶⁶.

Mais a Sul, o Museu do Caramulo tem em exposição um pequeno fragmento de mosaico policromo de pequenas dimensões e de proveniência desconhecida.

Na Figueira da Foz, o Museu Municipal Santos Rocha exhibe fragmentos de mosaico recolhidos por Santos Rocha no concelho da Figueira da Foz, nas Beiras e no Sul do País, em finais do séc. XIX e início do séc. XX. Fazem parte desta colecção fragmentos de mosaico recolhidos em Figueira de Castelo Rodrigo; Ançã, Cantanhede; Senhora do Desterro, Montemor-o-Velho; Boca do Rio Budens, Vila do Bispo e de Milreu, Estói, Faro⁷⁶⁷.

Em Castelo Branco, o Museu Francisco Tavares Proença Júnior preserva uma pequena colecção doada pelo seu fundador, composta por sete pequenos fragmentos de mosaico provenientes de Conimbriga, sem proveniência exacta do seu contexto arqueológico e que por se encontrarem em mau estado de conservação, os responsáveis por este museu enviaram, em 2003, à oficina de restauro de Conímbriga para consolidação dos suportes e tratamento do tessellato⁷⁶⁸.

Em Coimbra, o Museu Nacional Machado de Castro, criado em 1912, recebeu o espólio do Museu Arqueológico do Instituto de Coimbra, instituído em 1874. Gabriel Pereira refere a existência no Catálogo deste Museu de «alguns fragmentos de mosaicos e de escultura em parte provenientes do Alentejo (Estremoz, Évora), onde, especialmente os mosaicos romanos, tais antiquilhas não são raras.»⁷⁶⁹

Tendo em conta as palavras de Gabriel Pereira e as informações contidas no Catálogo antigo, cremos que os fragmentos de mosaico apresentados nas fichas antigas do Museu Machado de Castro, com os números 103 a 117, que mostram quinze fotografias a preto e branco de fragmentos (que pela técnica de execução e decoração parecem pertencer todos ao mesmo mosaico) poderão ser provenientes do Alentejo, talvez de Estremoz ou Évora. Não sabemos, portanto, qual a proveniência exacta destes mosaicos, nem onde se

⁷⁶⁶ ABRAÇOS, 2005, Anexo I, fichas 48-51.

⁷⁶⁷ *Idem*, fichas 52 a 57 A.

⁷⁶⁸ *Idem*, fichas 58-64.

⁷⁶⁹ PEREIRA, 1934, pp. 79-83.

encontram actualmente. A informação de Bairrão Oleiro⁷⁷⁰ relativa a fragmentos de mosaicos bicromos e policromos que se encontram neste museu e que talvez possam corresponder aos registos do *Catálogo dos Objectos Existentes no Museu de Archeologia*, do Instituto de Coimbra, assegura-os como tendo as seguintes proveniências: dois bicromos de Condeixa-a-Velha, e dois policromos das ruínas de Cetóbriga e de S. Miguel de Machede, no Alentejo. Estas informações poderão, de algum modo, ajudar a esclarecer e a revelar a proveniência mais exacta destes fragmentos.⁷⁷¹

O Museu Monográfico de Conímbriga (MMC) tem em exposição permanente dois mosaicos que se encontram colocados no chão de uma das salas; um é um grande fragmento de mosaico geométrico, bicromo, composto por uma quadrícula de linhas de ampulhetas e de quadrados tangentes em oposição de cores, com grandes quadrados direitos inscritos ao centro. Alguns destes quadrados são decorados com rosetas sexifólias, moinhos, peltas afrontadas, cântaros e *simpulum*. O outro é também um grande fragmento de mosaico, mas é policromo e decorado com labirinto muralhado e o Minotauro. Estas peças têm os números A1 e A2 do inventário do Museu. Juntamente com estes, encontravam-se expostos também os mosaicos com os números A18 e A19, que na última remodelação do Museu foram movidos para a entrada das ruínas, junto à portaria e que poderão ser provenientes da sala C6 da casa de *Cantaber*. Há também a registar oitenta e dois pequenos fragmentos de mosaico das termas augustanas, que se encontravam acondicionados nas gavetas das reservas do MMC e que foram apresentados, pela primeira vez, por Cristina Oliveira no Congresso de Arqueologia, em Faro, em Setembro de 2004. Os restantes pavimentos musivos de Conímbriga revestem as salas das casas ditas da “Cruz Suástica”, dos “Esqueletos”, de “*Cantaber*”, do “Tridente”, da “Casa dos Repuxos” e das Termas Augustanas e Trajanas.

Como já referimos, existem outros fragmentos de mosaicos provenientes de Conímbriga e que fazem hoje parte do acervo de alguns museus do nosso país: Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra; Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz; Museu Tavares Proença Júnior, Castelo Branco; Museu do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa e Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa.

⁷⁷⁰ OLEIRO, 1973, p. 9.

⁷⁷¹ ABRAÇOS, 2005, Anexo I, fichas 65-92.

O Espaço-Museu do Rabaçal preserva milhares de tesselas avulsas de calcário e muitas argamassas de assentamento, sendo cerca de trinta quilos de tesselas limpas sem argamassas, provenientes da zona rústica da *uilla*; outras tesselas soltas resultantes das limpezas dos mosaicos feitas desde 2005; tesselas soltas de vidro expostas na vitrina XV do Museu; um mosaico policromo geométrico, com tesselas de calcário, exposto na mesma vitrina, e ainda um fragmento de mosaico bicromo, com tesselas de calcário branco e cinza⁷⁷².

No Convento de Cristo, em Tomar, encontra-se depositado um fragmento de mosaico policromo decorado com motivos marinhos, proveniente de São Pedro de Caldelas, Madalena, Tomar. No campo ainda é possível ver-se a parte traseira de um crustáceo. A bordadura é decorada com meandros de suásticas. Quando o mosaico foi levantado, em data que desconhecemos, perdeu-se uma parte do tesselato, impossibilitando a leitura dos motivos que o decoravam⁷⁷³.

O Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas guarda tesselas e pequenos fragmentos de mosaico provenientes de Castelo da Catribana, S. João das Lampas (apenas uma tessela); de Limites de *Abremum*, em Montelavar, Sintra (mais de uma centena de tesselas de calcário); da Granja dos Serrões, em Pêro Pinheiro, Sintra (alguns milhares de tesselas brancas com contornos ainda vivos); de Santo André, em Almoçageme, Sintra (três fragmentos de mosaico policromo, geométrico, que devem pertencer ao mosaico do peristilo levantado em 1905, aquando da abertura da estrada Almoçageme-Rodízio e que terá dado entrada no MNA, desconhecendo-se hoje o seu paradeiro); de um sítio junto à casa das Selecções, em Almargem do Bispo, Sintra (inúmeras tesselas avulsas); de Abóbodas (algumas tesselas com vestígios de argamassa de assentamento) e também dezoito pequenos fragmentos de mosaico recolhidos por D. Fernando de Almeida, mas sem proveniência especificada⁷⁷⁴.

O Museu Municipal de Arqueologia da Amadora apresenta, na sua colecção, tesselas e fragmentos de mosaico provenientes da *Villa* da Quinta da Bolacha, Falagueira, Amadora (fragmento de mosaico policromo e grande quantidade de tesselas soltas policromas de calcário e algumas em basalto e ainda 3 em vidro azul). «Estas tesselas surgem, em grandes quantidades, desde a superfície até cerca de 2 metros de

⁷⁷² ABRAÇOS, 2005, Anexo I, ficha 422-426.

⁷⁷³ *Ibidem*, ficha 428.

⁷⁷⁴ Cfr. CAETANO, 1992 e CAETANO, 1997.

profundidade, onde estão reconhecidos contextos romanos de meados do séc. III até meados do séc. IV, confirmando a existência de mosaicos, em época romana, mas que se encontram irremediavelmente destruídos.»⁷⁷⁵

O Museu Arqueológico de Loures guarda um conjunto de pequenos fragmentos de mosaico recolhidos ao longo das várias campanhas de escavação (1997-2005) na *uilla* romana de Frielas, em Loures. Existe ainda um fragmento policromo geométrico com suporte original, em bom estado de conservação, incompleto, encaixilhado num suporte de Icosit (46,5 x 50,5 cm)⁷⁷⁶.

Os mosaicos romanos em colecções de museus da cidade de Lisboa

São seis os museus da cidade de Lisboa que guardam, nas suas colecções, fragmentos de mosaicos: o Museu da Cidade conserva algumas tesselas encontradas na Casa dos Bicos⁷⁷⁷; o Museu do Teatro Romano preserva alguns fragmentos e tesselas, sendo um pequeno fragmento bicromo com inscrição proveniente do Palácio do Correio-Mor (1992); dez fragmentos de mosaico bicromo e várias dezenas de litros de tesselas brancas e pretas provenientes da Rua dos Correeiros, em Lisboa⁷⁷⁸; o Museu Arqueológico do Carmo apresenta dois fragmentos de proveniência desconhecida, conforme mostramos mais adiante⁷⁷⁹; o Museu do Palácio Nacional da Ajuda mantém o fragmento de mosaico proveniente de Conímbriga, que apresentamos *infra*; o Museu de Antiguidades da Biblioteca Nacional de Lisboa detém nove pequenos fragmentos oriundos de sítios arqueológicos do Sul do País⁷⁸⁰; e o Museu Nacional de Arqueologia preserva duzentos e cinquenta fragmentos procedentes de todo o País⁷⁸¹, sendo vinte e um do Norte⁷⁸² e cento e noventa e oito de sítios arqueológicos situados a Sul do Tejo⁷⁸³. Dos restantes, cinco são provenientes do estrangeiro, mais propriamente da Síria⁷⁸⁴ e vinte e seis de proveniência desconhecida⁷⁸⁵. Esta colecção é constituída, na sua maioria, pelo conjunto de mosaicos que resultou das campanhas de escavação de

⁷⁷⁵ Gizela ENCARNAÇÃO, Carta em resposta ao nosso inquérito, realizado em Agosto de 2005 e dirigido a esta arqueóloga da Câmara Municipal da Amadora (CMA).

⁷⁷⁶ ABRAÇOS, 2005, Anexo I, ficha 418.

⁷⁷⁷ *Idem*, ficha 419.

⁷⁷⁸ *Idem*, fichas 420-421.

⁷⁷⁹ *Idem*, fichas 98 e 99.

⁷⁸⁰ *Idem*, fichas 101-106.

⁷⁸¹ *Idem*, fichas 107-357.

⁷⁸² *Idem*, fichas 107-127.

⁷⁸³ *Idem*, fichas 128-325.

⁷⁸⁴ *Idem*, fichas 326-331.

⁷⁸⁵ *Idem*, fichas 332-357.

Estácio da Veiga (realizadas no Algarve entre 1876 e 1880), pelos exemplares adquiridos pelo fundador do Museu (José Leite de Vasconcelos), pelo mosaico de Ulisses (oriundo de Santa Vitória do Ameixial e levantado por Luís Chaves em 1915), pelos mosaicos de Torre de Palma (descobertos em 1947 e levantados sob a direcção de Manuel Heleno), pelos mosaicos provenientes de Tróia (cerca de uma centena de fragmentos) e ainda outros sem registo de proveniência.

Como já referimos, em 1988 a maioria dos fragmentos provenientes do Algarve, resultado do levantamento feito por Estácio da Veiga, foi transferida para um suporte ligeiro de resina epóxida. Esta intervenção alterou o aspecto e o desenho dos motivos nalguns dos conjuntos e provocou a desagregação de tesselas noutros. Destacamos o fragmento de Pedras d'El-Rei, que, conforme podemos ver na figura, se apresenta muito danificado, tendo perdido muitas das tesselas que continuam a desagregar-se.



Fig. 5 (a e b) - Mosaico de Pedras d'El-Rei, Tavira, Algarve. Antes e depois da intervenção de 1988 (1,10x0,60 cm)

Destes mosaicos intervencionados em 1988, escolhemos um núcleo de vinte e dois e procedemos a um estudo comparativo das dimensões, antes e depois do restauro. Verificámos que a intervenção feita ao nível do suporte do mosaico alterou as dimensões do tesselato. Quinze dos vinte e dois fragmentos intervencionados, viram aumentar as suas dimensões de 1 para 9 cm, no comprimento e de 1 para 3 cm, na largura. Cinco apresentam medidas inferiores depois de restaurados.⁷⁸⁶

Da colecção do Museu Nacional de Arqueologia, salientamos ainda o caso do mosaico de Martim Gil⁷⁸⁷, que foi restaurado e recebeu suporte de cimento armado em 1951, quando foi exposto no MNA. No início da década de 80 foi levantado e cortado em várias parcelas para ser depositado nas reservas do museu. O painel central figurativo, fragmentado em quatro partes, integra hoje a exposição “Religiões da Lusitânia”,

⁷⁸⁶ ABRAÇOS, 2008, pp. 69-74.

⁷⁸⁷ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, ficha 111.

inaugurada em 2002. Os restantes quarenta e dois painéis encontram-se nas reservas em muito mau estado. A oxidação da estrutura de ferro colocada no interior do suporte de cimento provocou a dilatação deste e a desagregação do tessellato.



Fig 6 (a e b) – Aspectos de dois painéis do mosaico, que mostram a desagregação do tessellato.

Actualmente, o Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa, guarda apenas dois fragmentos de mosaicos que não apresentavam número de inventário, nem qualquer outro tipo de registo. As descrições apresentadas nos catálogos são sumárias, ou não correspondem aos dois fragmentos de mosaicos que ainda existem, pelo que não temos elementos suficientes, que nos possam dar a conhecer a proveniência exacta destas peças.⁷⁸⁸ Sabemos que após a morte de Possidónio da Silva (em 1896), os seus herdeiros reclamaram a colecção particular de artefactos aí depositados pelo seu familiar. Esta poderá ser uma justificação para o desaparecimento de alguns dos exemplares musivos. Desconhecemos ainda os preceitos de cedência de peças a outras instituições ou a colecções particulares.

Na reserva do Museu do Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, encontra-se um fragmento de mosaico de Conímbriga (com o número de inventário 53912) emoldurado e decorado com um moinho de peltas e nó de Salomão ao centro, que foi oferecido em 1899 à Rainha D. Amélia pela Secção de Arqueologia do Instituto de Coimbra, como forma de agradecimento pelo apoio moral e material à exploração arqueológica efectuada em Conímbriga. As escavações de 1899 trouxeram à luz alguns mosaicos, entre eles o painel oferecido à Rainha. O mosaico de onde foi retirado este fragmento encontra-se, desde a última remodelação do Museu Monográfico de Conímbriga, junto à portaria, na entrada das ruínas e pertencia à sala C6 da Casa de Cantaber.⁷⁸⁹

⁷⁸⁸ *Idem*, fichas 98-99. Sobre estes mosaicos *vide* também ABRAÇOS, 2005, pp. 241-245.

⁷⁸⁹ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, ficha 100.



Fig. 7 - Painel conservado no Museu do Palácio da Ajuda (77 x 77cm). Fotografia da autora, Junho 2003

Os mosaicos romanos em colecções de museus a Sul do Tejo

O Museu Municipal de Évora guarda uma pequena colecção de fragmentos de mosaico sem registo de proveniência⁷⁹⁰. Apenas sabemos que o mosaico com decoração ictiológica foi descoberto na Herdade da Fonte Coberta⁷⁹¹, o conjunto formado por dezenas de tesselas soltas provém do cemitério do Cabeção⁷⁹² e o conjunto de tesselas e fragmentos incharacterísticos são oriundos da Herdade das Casas, no Redondo⁷⁹³. Todos os fragmentos apresentam suporte original e nunca sofreram qualquer tipo de restauro.



Fig. 8 - Mosaico com decoração ictiológica do Museu Municipal de Évora.

O Museu Municipal de Estremoz tem alguns pequenos fragmentos de mosaico provenientes de Santa Vitória do Ameixial, que ficaram como amostra do trabalho realizado por Luís Chaves, em 1914, data em que muito provavelmente deram entrada no pequeno núcleo museológico ligado à Biblioteca Municipal.

O Museu-Biblioteca da Casa de Bragança de Vila Viçosa tem três mosaicos em exposição integrados no chão do Museu, um proveniente de Pardais, Vila Viçosa e dois

⁷⁹⁰ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 358-374.

⁷⁹¹ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 358.

⁷⁹² ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 373.

⁷⁹³ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 374.

do Monte do Meio, em Beja. Foram restaurados em 1996 pelo técnico de conservação de mosaico Manuel Henriques Santo de Conímbriga.⁷⁹⁴

O Museu Municipal de Elvas António Thomaz Pires possui na sua colecção alguns fragmentos de mosaico provenientes da Coutada do Povo, Arronches (mosaico policromo decorado com veado); da Quinta das Longas, Elvas (fragmentos incaracterísticos) e da Herdade Torre do Cabedal, Ciladas, Vila Viçosa (mosaicos com decoração ictiológica e motivos geométricos).

Os mosaicos provenientes da Herdade Torre do Cabedal⁷⁹⁵ foram intervencionados em 1989 pela CRESL, antiga empresa de restauro de Carlos Beloto. Receberam suporte ligeiro sintético e encontram-se em bom estado de conservação.

O Museu Regional Rainha D. Leonor, em Beja, guarda alguns fragmentos de mosaico descobertos na Mina de Algares, na Herdade da Calçada, na Herdade do Montinho, em Beringel, em Quintos e no Monte do Meio de São Brissos e ainda fragmentos de mosaicos que têm sido encontrados dentro da cidade de Beja, trazidos na sua maioria pela mão de Abel Viana.⁷⁹⁶ No claustro do edifício onde está instalado o museu, encontram-se expostos cinco mosaicos: o mosaico figurativo com a representação de Hércules, descoberto junto da mesma instituição em 28 de Março de 1958⁷⁹⁷; o mosaico decorado com nó de Salomão proveniente de Alvito; o mosaico do peixe e o mosaico da trança, provenientes da Herdade do Montinho, Quintos; o fragmento com hexágonos e florões ao centro, de proveniência desconhecida. No interior do museu, numa vitrina, encontra-se o mosaico decorado com vaso e arcos floridos. Um dos achados musivos, mais importantes, fez-se na cidade de Beja em Março de 1958 ao abrir-se uma extensa vala na rua existente entre o Mercado Municipal e o adro da Igreja da Conceição (Museu Regional). O levantamento, consolidação e restauro deste mosaico foi feito por Eduardo Arsénio, fiel de armazém deste Museu.

⁷⁹⁴ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 376 a) e b).

⁷⁹⁵ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 381-386.

⁷⁹⁶ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 387-400.

⁷⁹⁷ ABRAÇOS, 2005, Anexo 1, fichas 391.



Fig. 9 - Painel Hércules, descoberto em Beja, entre o Mercado Municipal e o adro da Igreja da Conceição, onde está instalado o Museu Regional (28 de Março de 1958).

Abel Viana⁷⁹⁸ defendia que não era necessário ter grande preparação para se proceder ao levantamento de pavimentos, pois era uma operação que estava muito longe de ser difícil, e de exigir operários especializados: «Sabemos, por experiência própria, que simples homens do campo são capazes de efectuar essa tarefa, desde que lha saibam explicar. E a operação além de fácil, pode ser levada a cabo com rapidez. Nenhum atraso apreciável aos trabalhos de lavoura em curso, ou outro prejuízo de maior, pode ocasionar aos donos dos terrenos o consentimento para a extracção de mosaicos nas suas propriedades.»⁷⁹⁹ Ao defender esta posição, Abel Viana permitiu que o levantamento do mosaico de Hércules tivesse corrido menos bem. No entanto, podemos dar o benefício da dúvida e questionar se a reconstituição foi feita aquando da transposição do mosaico para o museu, ou ainda na Antiguidade. Tudo depende se a

⁷⁹⁸ Abel Viana (1896-1964), natural de Viana do Castelo, concluiu o Magistério Primário em 1917, já depois de ter passado três anos no Rio de Janeiro. Em 1938 ocupou, em Faro, o lugar de Director do Distrito Escolar, seguindo depois para Setúbal e mais tarde, no início da década de 40, para Beja. Foi Delegado concelhio da 1ª e 2ª Subsecções da 6ª Secção da Junta Nacional de Educação, Secretário do Centro de Estudos do Baixo-Alentejo e Director-redactor do *Arquivo de Beja*, Vogal da Comissão de Arte e Arqueologia de Beja, bolseiro do Instituto de Alta Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi colaborador em periódicos e outras publicações nacionais e estrangeiras (FERREIRA, 1964, pp. 172-176).

Abel Viana tinha sido professor primário de Eduardo Arsénio e mais tarde como bolseiro do Instituto de Alta Cultura dedicou-se ao estudo e restauro de materiais arqueológicos, no Museu de Beja, na época dirigido por Francisco Bolinhas. Eduardo Arsénio executava os trabalhos de escavação sob a direcção de Abel Viana e frequentava a casa deste, onde estava instalado um laboratório de restauro de cerâmica e metais.

⁷⁹⁹ VIANA, 1959, pp. 37-38.

fotografia apresentada por A. Viana no *Arquivo de Beja*⁸⁰⁰ foi tirada *in situ* ou já depois de o mosaico ter sido transferido para novo suporte, no Museu.

O Museu Municipal de Portimão tem na sua colecção cinco fragmentos do mesmo mosaico encontrados no Vale da Arrancada-Cisternas, em Portimão, no ano de 1984. Foram consolidados e receberam novo suporte de cimento armado executado por Eduardo Arsénio⁸⁰¹. Para além destes, no museu existem ainda os mosaicos da *uilla* romana da Abicada que, porém, estão temporariamente depositados na instituição e carecem de restauro.⁸⁰²

O Museu Municipal de Arqueologia de Loulé guarda uma colecção de artefactos do período romano constituída por exemplares procedentes de uma zona da orla marítima, que o mar tem destruído e que é conhecida por Loulé Velho, onde se tem recolhido muitas tesselas e pequenos fragmentos incaracterísticos de mosaico.

Do espólio romano, que integra o Museu Municipal de Arqueologia de Albufeira, destacamos o mosaico da Retorta, Loulé. Constituído por dois fragmentos que receberam suporte de cimento armado, mas com espessuras diferentes. Eduardo Arsénio interveio, a pedido de Varela Gomes, para adaptar as duas peças ao espaço museológico, de modo a que ficassem expostas ao mesmo nível. Nessa altura foram feitos alguns restauros lacunares. O mosaico está exposto numa moldura de cimento e o espaço entre placas foi preenchido com areia.

O Museu Municipal de Faro tem em exposição o mosaico de Oceano, encontrado em Faro no ano de 1976, pequenos fragmentos com tesselas de cor preta, branca e vermelha, provenientes do mesmo sítio, e outros oriundos de Milreu, em Estói. O mosaico de Oceano foi alvo de um recente estudo feito pela equipa do *Corpus dos Mosaicos do Sul de Portugal*, dirigida por J. Lancha, que aguarda publicação.

Do espólio romano do Museu Municipal de Lagos faz parte um mosaico proveniente da Boca do Rio, em Budens, no concelho de Vila de Bispo. Existem ainda neste Museu três fragmentos de mosaico descobertos e levantados por José Formosinho na Abicada, em Portimão. Em 1935, o arqueólogo pretendeu levantar um mosaico da estação

⁸⁰⁰ *Idem*, estampa I.

⁸⁰¹ ABRAÇOS, 2005, Anexo I, ficha 401.

⁸⁰² Os dados da ficha de inventário destes mosaicos foram fornecidos pelo director do projecto do Museu, Dr. José Gameiro.

arqueológica da Abicada, mas mais uma vez por falta de verba, o destacamento foi adiado. Quando o foi extrair, já em 1937, encontrava-se muito destruído, conseguindo apenas aproveitar dois fragmentos que levou para o museu de Lagos.

O Museu de sítio de Vilamoura além de muitas tesselas avulsas, guarda um conjunto de desenhos de Eduardo Arsénio feitos ainda nos anos setenta do século XX, quando iniciou o restauro dos mosaicos que se encontram *in situ*.

Conclusão

Os registos fotográficos, os desenhos, os cadernos de campo, a correspondência e qualquer outro tipo de documento conservados nos Museus são indispensáveis ao estudo do mosaico, principalmente quando os originais desapareceram ou se degradaram pela inclemência do tempo ou pela intervenção humana.

Procurámos, neste estudo, apresentar alguns dos mosaicos nas colecções de museus e mostrar o empenho de todos aqueles que procuraram proteger e preservar estas peças, embora, no que diz respeito ao levantamento e à conservação e restauro, nem sempre algumas das intervenções tenham corrido da melhor maneira.

Bibliografia

ABRAÇOS, 1999 – Maria de Fátima ABRAÇOS. «Contributo para a História e inventário dos mosaicos romanos». in *O Arqueólogo Português*, Série IV, 17, Lisboa, pp. 345-397.

ABRAÇOS, 2005 a – Maria de Fátima ABRAÇOS. «Para a História da Conservação e Restauro do Mosaico Romano em Portugal. Manuel Heleno e a equipa de restauro de mosaicos do *Opificio delle Pietre Dure* de Florença». in *O Arqueólogo Português*, Série IV, 23, Lisboa, pp. 417-435.

ABRAÇOS, 2005 b – Maria de Fátima ABRAÇOS. «Os Mosaicos Romanos». in *Construindo a Memória – As colecções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa: AAP/MAC, pp. 241-245.

ABRAÇOS, 2005 c – Maria de Fátima ABRAÇOS. *Para a História da conservação e restauro do mosaico romano em Portugal*. I-III. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, policopiado.

ABRAÇOS, 2008 – Maria de Fátima ABRAÇOS. «Conservation et restauration des mosaïques romaines au Portugal – Quelques exemples dans les collections de musées». in *Proceedings. Lessons learned: reflecting on the Theory and practice of mosaic conservation*. The 9th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics. 2005. Tunisia: Getty Publications, pp. 69-74.

ABRAÇOS, 2010 – Maria de Fátima ABRAÇOS. «The team of Opificio delle Pietre Dure of Florence and the lifting, consolidation and restauration of the mosaics of the roman *villa* of Torre de Palma, Portugal». in *Ravenna Musiva. Conservazione e restauro del mosaico antico e contemporâneo. Atti del primo convegno internazionale Ravenna. 22-24, ottobre 2009*, Ravenna, pp. 187-206.

CAETANO, 1997 – Maria Teresa CAETANO. *Musivária Olisiponense – Mosaicos Romanos de Olisipo e da «Zona W» do Ager*. Tese de Mestrado em História da Arte da Antiguidade. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policopiado.

CARDOZO, 1985 – Mário CARDOZO. *Catálogo do Museu de Arqueologia Martins Sarmiento*. 3^a ed., Guimarães.

FERREIRA DE ALMEIDA, 1972 – Carlos Alberto FERREIRA DE ALMEIDA. «Notas sobre a Alta Idade Média no Noroeste de Portugal». in *Revista da Faculdade de Letras*, 3. Porto: Universidade do Porto, pp. 113-136.

FERREIRA, 1964 – V. FERREIRA. «Necrologia». in *Revista de Guimarães*, LXXIV. Guimarães, pp. 172-176.

LEITE DE VASCONCELOS, 1903 – José LEITE DE VASCONCELOS. «Notícias Várias». in *O Archeólogo Português*, VII. Lisboa, pp. 146-149 e 284.

LEITE DE VASCONCELOS, 1915 – José LEITE DE VASCONCELOS. *Historia do Museu Etnologico Português (1893-1914)*. Lisboa: Imprensa Nacional.

LEITE DE VASCONCELOS, 1918 – José LEITE DE VASCONCELOS. «Braga romana». in *O Archeólogo Português*, XXIII. Lisboa, pp. 356-360.

OLEIRO, 1973 – João Manuel Bairrão OLEIRO. «Mosaicos de *Conimbriga* encontrados durante as sondagens de 1899». in *Conimbriga*, 12. Coimbra, pp. 67-158.

OLIVEIRA, 1998 – E. P. OLIVEIRA. *Estudos de Arqueologia de Braga e do Minho*. Braga: Edições APPACDM.

PEREIRA, 1934 – Gabriel PEREIRA. *Estudos diversos: Arqueologia. História. Arte. Etnografia*, II parte. Colectânea organizada e anotada por João ROSA. Coimbra: Imprensa Universitária, pp. 79-83.

RIGAUD DE SOUSA, 1973 – J.J. RIGAUD DE SOUSA. «Subsídios para a Carta Arqueológica de Braga». Sep. *Studia Archeologica*, 23, Santiago de Compostela.

RUSSEL CORTEZ, 1946 – Fernando RUSSEL CORTEZ. «Mosaicos Romanos no Douro». Sep. *Anais do Instituto do Vinho do Porto*, Porto.

VIANA, 1959 – Abel VIANA. «Notas históricas, arqueológicas e etnográficas do Baixo Alentejo». in *Arquivo de Beja*, XV, Beja, pp. 21-24.

Unas notas sobre los mosaicos del taller Cuevas-Valdanzo y la economía ganadera del alto Duero durante el Bajo Imperio

Jesús BERMEJO TIRADO*

Resumen

Este trabajo pretende realizar una revisión de los mosaicos de las villas romanas de Cuevas de Soria y San Pedro de Valdanzo (Soria, España) que dan nombre a un taller identificado por M. Torres. Se plantea una comparación del contexto espacial en el que se insertan todos estos mosaicos. También se comparan algunos de los motivos reflejados con elementos de la cultura material contenida en el registro de estos y otros asentamientos rurales similares. Se concluye con la propuesta de una interpretación simbólica de estos mosaicos como bienes de prestigio vinculados a los grandes propietarios de cabañas ganaderas en el Alto Duero.

Palabras Clave

Mosaico, Villas romanas, Alto Duero, *Signaculum*, ganadería, transhumancia.

I. Introducción: evolución histórica de la economía ganadera en la región

La evolución del poblamiento en el Alto Duero, al menos desde su prehistoria reciente, está marcada por el desarrollo de una actividad económica fundamental para las comunidades que habitaron esta área de la Península: la ganadería⁸⁰³. Los fértiles valles de los afluentes del río Duero y las condiciones climáticas del altiplano y las parameras sorianas⁸⁰⁴ han servido como sustento principal de un ecosistema humano basado en una economía mixta⁸⁰⁵ hasta el mundo moderno. La orientación económica de los pobladores de esta región ha estado marcada por el desarrollo complementario de actividades agrícolas y ganaderas.

El aprovechamiento estacional de los pastos puede considerarse como la principal fuente de riqueza económica en el territorio. Su control, como medio productivo fundamental para la actividad ganadera, ha marco las estrategias de asentamiento en el

* Arqueólogo (PhD). Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC-CCHS). España.

⁸⁰³ JIMENO MARTÍNEZ, 1988.

⁸⁰⁴ SÁENZ GARCÍA, 1981.

⁸⁰⁵ Sobre los orígenes de este ecosistema social *vide* FERNÁNDEZ MORENO, 2010.

territorio. El estudio arqueológico del poblamiento de la región durante la Edad del Hierro y los inicios de la dominación romana⁸⁰⁶ nos indican claros síntomas de continuidad con respecto a los patrones de hábitat desarrollados durante la Edad del Bronce⁸⁰⁷.

El proceso de municipalización y reordenación territorial emprendido en época de Augusto (como en el resto del cuadrante norte peninsular) supondrá un cambio en el patrón de asentamiento. Si hasta ahora el poblamiento se había caracterizado por la presencia de una red más o menos dispersa de pequeños poblados y aldeas en alto orientadas por una pauta estratégica de control del territorio adyacente, el poblamiento romano de época imperial supone la adopción de un nuevo patrón de hábitat. El desarrollo municipal impulsa un proceso de reorganización de la propiedad y acceso a los pastos. Gran parte de las pequeñas aldeas o castros en altura son abandonados en favor del surgimiento de una red de hábitats rurales en el llano⁸⁰⁸. Las nuevas condiciones políticas impuestas por el gobierno romano en la región posibilitan este proceso de colonización de las partes bajas de los valles fluviales de los afluentes del Duero. Surge entonces el modelo de los asentamientos romanos en llano, a pie de Dehesa, de las que San Pedro de Valdanzo⁸⁰⁹ o las Cuevas de Soria⁸¹⁰ son claros exponentes.

II. Las villas romanas de Cuevas de Soria y San Pedro de Valdanzo (Soria): análisis contextual de sus pavimentos musivos.

Situada en cada uno de los márgenes del Alto valle del Duero, a su paso por la provincia de Soria (Fig. 1) las villas romanas de San Pedro de Valdanzo y Cuevas de Soria son dos asentamientos rurales con una fase de ocupación fundamental situada *grosso modo* a lo largo del periodo bajoimperial (siglos III-V d.C.).

En el caso de las Cuevas de Soria, las campañas de excavación efectuadas a cargo de Blas Taracena Aguirre (1930) en la década de los años veinte, permitieron el descubrimiento de la mayor parte del trazado arquitectónico conocido de la villa, así como del importante conjunto de mosaicos que pavimentaban las distintas estancias del

⁸⁰⁶ JIMENO MARTÍNEZ y ARLEGUI SÁNCHEZ, 1995; HERAS FERNÁNDEZ, 2000.

⁸⁰⁷ JIMENO MARTÍNEZ, 1984; JIMENO MARTÍNEZ y FERNÁNDEZ MORENO, 1991.

⁸⁰⁸ BERMEJO TIRADO, 2011, pp. 930-937.

⁸⁰⁹ JIMENO MARTÍNEZ, ARGENTE OLIVER y GÓMEZ SANTA CRUZ, 1988-89.

⁸¹⁰ MARINÉ ISIDRO, 2007.

edificio⁸¹¹. Posteriormente, en los años ochenta⁸¹² y en la última década se han emprendido diversas intervenciones parciales en el yacimiento (Areco SL 2004) que nos han permitido ampliar nuestro conocimiento acerca del registro arqueológico de este asentamiento tardorromano.

Por el contrario, nuestro conocimiento de la villa de San Pedro de Valdanzo se basa en el desarrollo de los trabajos de excavación de urgencia planteados para la salvaguarda del yacimiento frente al proceso de destrucción a que estaba siendo sometido⁸¹³.

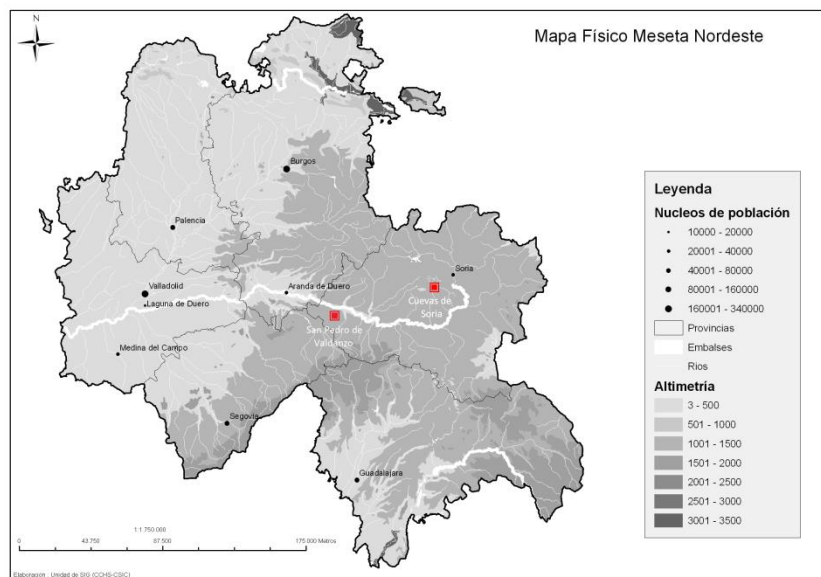


Fig. 1 – Mapa físico de las provincias de Segovia, Valladolid, Burgos, Palencia, Soria y Guadalajara. En ellos se puede apreciar la situación de las villas de Cuevas de Soria y San Pedro de Valdanzo en relación al Valle del Duero. Elaboración: Unidad de SIG (CSIC-CCHS).

A pesar del parcial conocimiento de la planimetría de la villa de San Pedro de Valdanzo, en ellas puede apreciarse una configuración arquitectónica similar al tipo de villa de Peristilo. Esta tipología se caracteriza por una distribución espacial de las habitaciones en torno a un gran patio central abierto y habitualmente ornamentado con columnas (Fig. 2). Se trata de uno de las tipologías constructivas más frecuentes en los espacios residenciales romanos del valle de Duero a partir del siglo II d. C. con numerosos paralelos⁸¹⁴.

⁸¹¹ FERNÁNDEZ CASTRO, 1983, pp. 59-82.

⁸¹² MARINÉ ISIDRO, 1984.

⁸¹³ JIMENO MARTÍNEZ, ARGENTE OLIVER y GÓMEZ SANTA-CRUZ 1988-89, pp. 419-420.

⁸¹⁴ REGUERAS GRANDE, 2010.

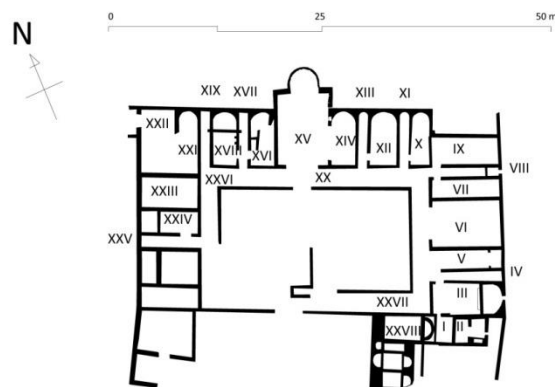


Fig. 2 (1) – Trazado planimétrico de la villa de Cuevas de Soria a partir de Areco SL 2004 con modificaciones del autor. (2) Trazado planimétrico de la villa de San Pedro de Valdanzo a partir de JIMENO MARTÍNEZ, ARGENTE OLIVER y GÓMEZ SANTA-CRUZ, 1988-89, Fig. 3, con modificaciones del autor.

Las coincidencias en las características compositivas y estilísticas de los mosaicos descubiertos en ambas villas, sirvieron de argumento para la designación de un taller musivo ocupado en la pavimentación de ambos centros. El llamado taller de Cuevas-Valdanzo⁸¹⁵ se caracterizaba por la preeminencia de determinados motivos geométricos, fundamentalmente los esquemas de base octogonal tipo *octogonsystem*⁸¹⁶, la ausencia total de figuraciones y la utilización de marco emblemáticos de estrellas de ocho puntas formadas a partir de la superposición de dos cuadrados dando lugar a un campo interno con forma de octógono (Fig. 3) y enmarcadas por cuatro cráteras en las esquinas⁸¹⁷.

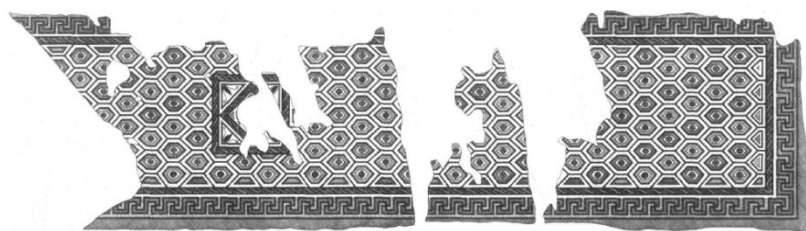


Fig. 3 (1) – Emblema central figurado del mosaico que pavimentaba la habitación VI de Cuevas de Soria (Museo Arqueológico Nacional). (2) Emblema central de la habitación D de la Villa de San Pedro de Valdanzo (Soria) según JIMENO MARTÍNEZ, ARGENTE OLIVER y GÓMEZ SANTA-CRUZ, 1988-89, Fig. 7.

⁸¹⁵ TORRES 1990, pp. 229 *et seq.*

⁸¹⁶ SALIES, 1974, pp. 3, 34-37 con paralelos en toda la Meseta norte – vide TORRES 1990, Fig. 1.

⁸¹⁷ Un motivo ampliamente difundido en el valle del Duero que encontramos en Uxama (CMRE VI, p. 52), Baños de Valdearados (CMRE XII, Fig. 2), villa de Prado (CMRE XI, Figs. 8 y 9), Almenara de Adaja (CMRE XI, p. 7), en San Martín de Losa (TORRES, GUTIÉRREZ e INCERA, 1997, Láms. IV y V) y también en los hallazgos de Paradinas (Segovia), (REGUERAS GRANDE, 2010).

Nuestro conocimiento de la villa de Cuevas de Soria nos permite definir este tipo de motivos como marcos para la reproducción de “anagramas”⁸¹⁸ Estos motivos, que reproducen diferentes composiciones epigráficas en forma de icono gráfico, han sido puestos en relación con los respectivos *signacula*, instrumentos de metal que sirven para marcar las reses pertenecientes a las diferentes ganaderías⁸¹⁹. Estos emblemas aparecen representados como referencias gentilicias correspondientes a las diversas familias ganaderas y, del mismo modo que sucede en la actualidad con los grandes propietarios de ganado, serían utilizados como elementos de identificación heráldica.

La documentación de un *signaculum*, identificado entre los instrumentos de hierro de la villa de Arellano⁸²⁰ nos ofrece un referente material muy preciso situado en un contexto arqueológico muy similar al de la villa de Cuevas de Soria y en un área espacial relativamente cercana, el Alto valle del Ebro. Además de esto, el reciente descubrimiento de dos inscripciones votivas en las inmediaciones del recinto de Cuevas de Soria ha dado pie a plantear la identificación de algunos de estos “anagramas” con los miembros de un grupo familiar, los *Irrico* o Irricones, mencionados en dichos documentos epigráficos⁸²¹. Según D. Fernández-Galiano⁸²², el gentilicio *Irrico* (de raíz celtibérica) podría identificarse con uno de los anagramas representado en los mosaicos de la villa⁸²³.

A la espera de ulteriores estudios que permitan contrastar toda esta documentación, dicha identificación podría demostrar de forma definitiva la disposición de estos anagramas como referencias heráldicas o familiares, en la villa de Cuevas de Soria⁸²⁴.

Esta misma interpretación podría ser también aplicada a los mosaicos de San Pedro de Valdanzo, en los que la rotura de los emblemas centrales no nos ha permitido documentar la existencia de anagramas o motivos heráldicos de otro tipo (vide Figura 3.2 y Figura 4). Esta asimilación parte de la mencionada coincidencia entre los mosaicos de las habitaciones D de San Pedro y VI de Cuevas de Soria⁸²⁵, a la que habríamos de sumar la coincidencia en los mosaicos de los respectivos *ambulacra* con

⁸¹⁸ ARCE, 1993, pp. 272-273.

⁸¹⁹ GÓMEZ-PANTOJA, 2004, con bibliografía.

⁸²⁰ MEZQUÍRIZ IRUJO, 2007-08, p. 99.

⁸²¹ FERNÁNDEZ-GALIANO, 2011, p. 203-204.

⁸²² FERNÁNDEZ-GALIANO, 2011, p. 203.

⁸²³ FERNÁNDEZ-GALIANO, 2011, p. 204.

⁸²⁴ FERNÁNDEZ CASTRO, 1983, p. 59-78.

⁸²⁵ FERNÁNDEZ CASTRO, 1983, pp. 59 *et seq.*

los que se comunican ambas habitaciones. De este modo, en el corredor B de San Pedro se ha documentado otro mosaico con una composición de hexágonos en forma de “nido de abeja” y dotado de un emblema central en forma de diamante (Fig. 4) en el que también falta la parte central del emblema. La documentación de un mosaico similar a este en Cuevas de Soria⁸²⁶ situado en la misma posición con respecto al mosaico con anagrama de la habitación VI y ocupando también un brazo del peristilo central, parecen corroborar esta hipótesis⁸²⁷.

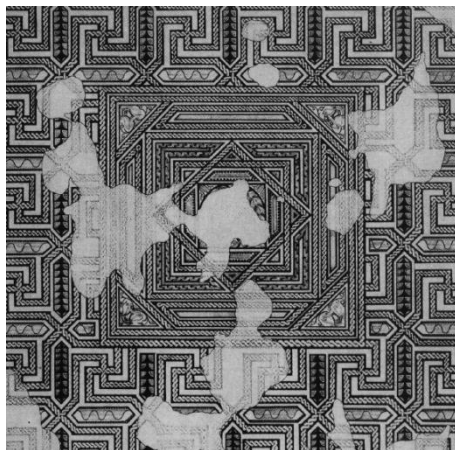


Fig. 4. Dibujo del mosaico del llamado corredor B de la villa de San Pedro de Valdanzo según JIMENO MARTÍNEZ, ARGENTE OLIVER y GÓMEZ SANTA-CRUZ, 1987-88, Fig. 5.

El sorprendente parecido entre los motivos representados en estos mosaicos y su posición espacial dentro de las dos villas, nos sugiere una interpretación similar a la propuesta en el caso de Cuevas de Soria para los motivos destruidos en los emblemas centrales de los mosaicos que pavimentaban la villa de San Pedro de Valdanzo.

La cultura material contenida en el registro arqueológico de esta villa también nos ofrece argumentos favor de esta identificación. Entre las piezas de metal recuperadas en el transcurso de la intervención se documentan diversas argollas y bridas relacionadas con la actividad ganadera. Mucho más gráfica es la documentación de un cencerro de metal (Fig. 5), una tipología material ampliamente documentada en asentamientos con una clara vocación ganadera en el valle del Duero⁸²⁸.

⁸²⁶ FERNÁNDEZ CASTRO, 1983, n° XXVI, Fig. 20.

⁸²⁷ La coincidencia entre la disposición de ambos pavimentos, y su ubicación espacial, parecen corroborar que ambas villas comparten un módulo planimétrico similar.

⁸²⁸ BERMEJO TIRADO, 2011, p. 419.

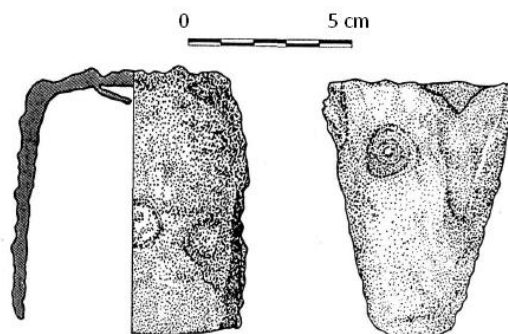


Fig. 5 – Cencerro documentado en la excavación de la villa de San Pedro de Valdanzo (Soria). Según JIMENO MARTÍNEZ, ARGENTE OLIVER y GÓMEZ SANTA-CRUZ, 1988-89, Fig. 18 (343).

Por fortuna, en el contexto de los hallazgos materiales documentados en San Pedro, se ha documentado una pieza (Fig. 6.1) que podría vincularse al hallazgo del mencionado *signaculum* documentados en la, relativamente cercana, villa romana de Arellano⁸²⁹ (Fig. 6.2). El paralelismo entre ambos hallazgos y la interpretación de los anagramas centrales de los mosaicos de las villas romanas del Alto Duero ofrecen una convergencia entre la realidad material de estos asentamientos y los motivos representados en los citados mosaicos del taller denominado como Cuevas-Valdanzo.

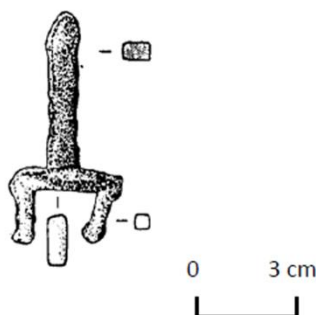


Figura 6. (1). Posible fragmento de *signaculum* procedente de la villa de San Pedro de Valdanzo. Según Jimeno, Argente y GÓMEZ SANTA-CRUZ, 1988-89, Fig. 19. 6 (2). *Signaculum* procedente de la Villa de Arellano. MEZQUÍRIZ IRUJO, 2007-2008, Nº 28.

III. Consideraciones finales. Propuesta de interpretación simbólica de los “anagramas” representados en los mosaicos del taller Cuevas-Valdanzo.

Recapitulando lo anteriormente expuesto, la interpretación de los emblemas contenidos en los mosaicos de Cuevas de Soria, y muy probablemente también en la villa de San

⁸²⁹ MEZQUÍRIZ IRUJO, 2007-08, p. 99.

Pedro de Valdanzo, debe asociarse de forma plausible con los signos de propiedad que los propietarios de las villas del Alto Duero utilizaban para marcar su posesión sobre su principal fuente de riqueza, es decir, el ganado. Por lo tanto, en el caso de estas *Villae*, la asociación de ideas resulta obvia: estos anagramas sirven para expresar la *possessio* del propietario sobre el inmueble.

Sin embargo, leyendo entre las líneas de los mensajes simbólicos representados en estos mosaicos, podemos encontrar una serie de “planos de significación”⁸³⁰ por medio de los que poder esbozar algunos aspectos de la ideología de los comitentes.

La utilización de estos emblemas para la ornamentación de estos espacios residenciales también hacía referencia a la riqueza ganadera de los comitentes como elemento de ostentación. La exaltación del estatus socio-económico de los ricos *domini* altodurienses se realizaba a través de su asociación con las tradicionales fuentes de la riqueza económica de la región. La representación de estos anagramas por tanto, sería equivalente a la representación de los procesos de producción y recolección agraria (sobre todo olivarera) registrada en mosaicos norteafricanos⁸³¹ o la riqueza comercial representada en los pavimentos blanquinegros de llamado Foro de las Corporaciones de Ostia⁸³².

Por otro lado, a pesar de que los “anagramas” se identifican con marcas de propiedad, su morfología representa seguramente las siglas de un gentilicio. Son, como tantas veces se ha dicho, emblemas con un más que probable significado heráldico⁸³³. Hacen referencia al linaje del *paterfamilias*, cabeza de familia y dueño de la casa (*domus domini*). Son también símbolos de afirmación patriarcal y pruebas de la dominación masculina en el seno de las familias tardorromanas de la zona. Hemos de recordar que, según el derecho privado romano, el requisito fundamental para ejercer la *possessio* sobre cualquier bien era el de tener el status de *paterfamilias*. *Cives* y *paterfamilias* son asimilados en la legislación imperial romana.

Todo este capital simbólico que recae en los emblemas representados en los mosaicos de estas villas sirve para dibujar una ideología propia de las oligarquías locales. Estos

⁸³⁰ MORAND, 1999, p. 143.

⁸³¹ LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002.

⁸³² BECATI, 1961, n° 85-106.

⁸³³ ARCE, 1993.

señores del ganado, representaban una aristocracia local que, en el tránsito hacia la Antigüedad Tardía, comienzan a ornamentar sus residencias por medio de estos mosaicos. La construcción y ornamentación de estas grandes villas romanas puede considerarse como un reflejo del proceso de intensificación y concentración ganadera que dio lugar a la Mesta medieval y a la posterior organización y control de las grandes y medianas cabañas ganaderas de la región hasta época moderna⁸³⁴.

La comparación conjunta de iconografía musiva, registro arqueológico y contexto histórico nos permite reconocer las trazas de un grupo social muy concreto: el de los grandes propietarios de ganado del Alto Duero durante el periodo bajoimperial. Los mosaicos que decoraban sus grandes residencias, a diferencia de los que sucede en otras regiones del Imperio y de la propia Hispania, no contenían complicadas escenas figuradas basadas en referencias mitológicas o pasajes literarios clásicos. Estos terratenientes rurales, insertos en la dinámicas sociales y económicas de la Antigüedad Tardía, manifestaron de forma temprana (siglo III-IV d.C.) formas de auto-representación que entroncan claramente con referentes altomedievales⁸³⁵.

Bibliografía

ARCE, 1993 – Javier ARCE. «Los mosaicos como documentos para la Historia de la Hispania Tardía (siglos IV-V)». in *AEspA*, 66, pp. 265-274.

BECATI, 1961 – Giovanni BECATI. *Scavi di Ostia. Mosaici e pavimenti marmorei*. Roma.

BERMEJO TIRADO, 2011 – Jesús BERMEJO TIRADO. *Arqueología de los espacios domésticos: la Meseta nordeste entre el final de la Edad del Hierro y el Bajo Imperio*. Tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la UCM. Madrid. Policopiado.

CMRE VI, 1983 – José María BLÁZQUEZ y Teógenes ORTEGO. *Mosaicos de Soria. Corpus de Mosaicos Romanos de España VI*. CSIC. Madrid.

ESCALONA MONGE, 2006 – Julio ESCALONA MONGE. «Patrones de fragmentación territorial: el fin del mundo romano en la Meseta del Duero». in U.

⁸³⁴ GÓMEZ-PANTOJA, 2004.

⁸³⁵ ESCALONA MONGE, 2006.

ESPINOSA. y S. CASTELLANOS (Eds.), *Comunidades y dinámicas de poder en el Norte de la Península Ibérica durante la Antigüedad*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja. Logroño, pp. 165-200.

FERNÁNDEZ CASTRO, 1983 – María Cruz FERNÁNDEZ CASTRO. «Los mosaicos de la villa de Cuevas de Soria». in *Corpus de Mosaicos Romanos de España VI*. Soria. CSIC. Madrid.

FERNÁNDEZ-GALIANO, 2011 – Dimas FERNÁNDEZ-GALIANO. *Los Monasterios Paganos. La huida de la ciudad en el Mundo Antiguo*. Ed. El Almendro. Córdoba.

FERNÁNDEZ MORENO, 2010 – Juan José FERNÁNDEZ MORENO. «Algunas reflexiones sobre la ocupación del territorio en los momentos iniciales de la Edad del Bronce en el Alto Duero». in P. BUENO RAMÍREZ (Coord.). *Arqueología, sociedad, territorio y paisaje: estudios sobre Prehistoria reciente, Protohistoria y transición al mundo romano en homenaje a M^a Dolores Fernández Posse*. BPH XXVIII. CSIC. Madrid, pp. 95-115.

GÓMEZ-PANTOJA, 2004 – Joaquín GÓMEZ-PANTOJA. «*Pecora consecrari*: transhumance in Roman Spain». in B. SANTILLO FRIZELL (Ed.). *Pecus: Man and Animal in Antiquity*. Proceedings of the Swedish Institute of Rome. Roma, pp. 94-102.

HERAS FERNÁNDEZ, 2000 – Elena HERAS FERNÁNDEZ. «Aproximación a la evolución del poblamiento en el suroeste de la provincia de Soria durante la edad de Hierro y la etapa del Alto Imperial». in E. BAQUEDANO (Coord.). *Soria arqueológica: homenaje a José Luis Argente Oliver*. Soria, pp. 205-238.

JIMENO MARTÍNEZ 1984 – Alfredo JIMENO MARTÍNEZ. *Los Tolmos de Caracena (Soria) (Campañas de 1977, 1978 y 1979). Nuevas bases para el estudio de la Edad del Bronce en la zona del Alto Duero*. EAE 134. Madrid

JIMENO MARTÍNEZ y ARLEGUI SÁNCHEZ, 1995 – Alfredo JIMENO MARTÍNEZ y Marian ARLEGUI SÁNCHEZ. «El poblamiento en el Alto Duero». in F. BURILLO (Coord.). *Poblamiento Celtibérico*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, pp. 93-123.

JIMENO MARTÍNEZ y FERNÁNDEZ MORENO, 1991 – Alfredo JIMENO MARTÍNEZ y Juan José FERNÁNDEZ MORENO. *Los Tolmos de Caracena (Soria) (Campañas 1981-1982): Aportación al Bronce Medio de la Meseta*. EAE 161. Ministerio de Cultura. Madrid.

JIMENO MARTÍNEZ, ARGENTE OLIVER y GÓMEZ SANTA-CRUZ, 1988-1989 – Alfredo JIMENO MARTÍNEZ, José Luis ARGENTE OLIVER y Julio GÓMEZ SANTA-CRUZ. «La villa romana de San Pedro de Valdanzo (Soria)». in *Zephyrus* 41-42, pp. 419-454.

LÓPEZ MONTEAGUDO, 2002 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO. «Mosaicos romanos y elites locales en el N. de África y en Hispania». in *AEspA* 75, pp. 251-268.

CMRE XII, 1998 – Guadalupe LÓPEZ MONTEAGUDO, Rosario NAVARRO y Pere DE PALOL. *Mosaicos de Burgos. Corpus de Mosaicos Romanos de España XII*. CSIC. Madrid.

MARINÉ ISIDRO, 1984 – María MARINÉ ISIDRO. «Las “termas” de la villa de Cuevas de Soria». in *I Simposium de Arqueología soriana*. Soria, pp. 403-415.

MARINÉ ISIDRO, 2007 – María MARINÉ ISIDRO. «La villa romana de Cuevas de Soria, relato de una investigación sincopada». in *Arevacon* 27, pp. 17-24.

MEZQUÍRIZ IRUJO, 2007-2008 – María Ángeles MEZQUÍRIZ IRUJO. «Instrumentos de hierro para la explotación agropecuaria en época romana». in *Trabajos de Arqueología Navarra* 20, pp. 197-228.

MORAND, 1999 – Isabelle MORAND. «La structure des mosaïques romaines et ses rapports avec la pensée grecque». in *Revue des Études Anciennes* 101, pp. 143-160.

CMRE XI, 1998 – María Luz NEIRA y Tomás MAÑANES. *Mosaicos de Valladolid. Corpus de Mosaicos Romanos de España XI*. CSIC. Madrid.

REGUERAS GRANDE, 2010 – Fernando REGUERAS GRANDE. «Villa tardorromanas en Segovia». in S. MARTÍNEZ CABALLERO, J. SANTIAGO PARDO y A. ZAMORA (Coord.). *Segovia Romana II. Gentes y territorio*. Caja Segovia. Segovia, pp. 279-314.

SÁENZ GARCÍ, 1981 – Carlos SÁENZ GARCÍA. «Marco geográfico de la Altiplano soriana». in *Celtiberia* 1, pp. 69-80.

SALIES, 1974 – Gisela SALIES. «Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken». in *Bonner Jahrbucher* 174, pp. 1-178.

TARACENA AGUIRRE, 1930 – Blas TARACENA AGUIRRE. «La “villa” romana de Cuevas de Soria». in *Investigación y Progreso* IV, pp. 78-80.

TORRES, 1990 – Mercedes TORRES. «Los mosaicos en la Meseta Norte». in *BSAA* 56, pp. 223-243.

TORRES, GUTIÉRREZ e INCERA, 1997 – Mercedes TORRES, María Ángeles GUTIÉRREZ y Rosario INCERA. «La villa romana de “Los Casarejos”». in *BSAA* 63, pp. 139-177.

La recreación imaginaria del Paraíso fue un tópico común en la cultura romana. En forma de vergel, de jardín, de agua, de monte o de río, reconstruir ese estado ideal del porvenir era para los romanos un asunto de vital trascendencia. Así lo demuestran la calidad y cantidad de obras de arte que nos han legado representaciones de lo más variadas y valiosas sobre esta iconografía. La cultura visual que se puede reconstruir aldededor de esta utopía cultural y artística enriquece nuestro conocimiento del universo espiritual y material antiguo.

La presente obra es un excelente recopilatorio de algunas de las mejores obras que han ayudado a difundir este tema y a situarlo en el centro de la problemática científica especializada sobre mosaicos romanos en Hispania. Firmados por algunos de los mejores especialistas sobre musivaria romana a nivel internacional, estos trabajos conforman un único discurso que – gracias a los distintos enfoques que cada uno de los autores imprime en su texto – resultan ya una referencia ineludible para todo aquel que pretenda un conocimiento exhaustivo y metódico de la representación del Paraíso en los mosaicos de la Hispania romana.

Jorge Tomás García

(IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa)