Breviario de imágenes paganas: la iconografía de los dioses y el mito en la Galicia romana

FÁTIMA DÍEZ PLATAS
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

Sobre la escasez de los testimonios figurados de la Gallaecia antigua, este trabajo pretende elaborar un pequeño estado de la cuestión sobre la iconografía de los dioses y el mito en el mundo galaico-romano, analizando por separado cuatro "territorios" distintos: el paisaje perdido de las imágenes de la religiosidad romana, la narrativa figurada del mundo funerario, la relación iconográfica agua-imagen, y el confinamiento del mito en su versión literaria.

Palabras clave: Agua, escultura romana, estelas funerarias, mitología, mosaico romano.

Abstract

Owing to the shortage of figurative evidence from ancient Gallaecia, this essay aims to elaborate a little on the current state of the question of the iconography of Gods and myth in the Galician-Roman world, analysing separately four different «territories»: the lost landscape of Roman religious imagery, the figurative narrative of the funerary world, the iconographic connection of water and figuration, and the images of myth in its literary context.

Keywords: Water, Roman sculpture, Roman mosaic, mythology, funerary monuments.

He decidido titular este trabajo "breviario de imágenes paganas" por tres simples razones. En primer lugar, para expresar de una manera gráfica -mediante una aparente contradicción- la paradoja creada entre la visión de las imágenes paganas, a las que se dedica este volumen, y la religiosidad de la que están impregnadas en el mundo grecolatino; en segundo lugar, porque el *corpus* de materiales que se pueden estudiar es extraordinariamente reducido y manejable y, por último, porque la intención de realizar un recorrido por la figuración de la Galicia romana obliga a no extenderse demasiado en cada uno de los testimonios, tendiendo más bien a construir un pequeño compendio

con el espíritu, precisamente, de un pequeño "breviario" al que acudir para buscar los datos fundamentales, en un lugar en el que todos tengan cabida.

La justificación del título encierra ya lo que va a ser el desarrollo del trabajo: un pequeño estado de la cuestión iconográfica en torno a la imagen en la Galicia romana, materializada en un exiguo y heterogéneo conjunto de "piezas únicas" en el sentido estricto del término; piezas que, a veces, no hablan más que de pérdida y escasez, incluso en aspectos secundarios como el tamaño, produciendo la sensación añadida de que todas juntas cabrían en un imaginario "maletín", y su estudio en una pequeña edición de bolsillo. Por lo tanto, este primer estudio de estas imágenes será poco más que un compendio de ideas y sugerencias iconográficas sobre los materiales, sin la ambición de unirse a las recopilaciones ya realizadas por algunos autores sobre el arte de la Galicia romana[1], y sin el atrevimiento de embarcarse en cuestiones como la evaluación de la romanización a través de la cultura material[2], ni tan siquiera en cuestiones religiosas relacionadas con el culto[3].

Lo que estas páginas pretenden es mirar desde otro punto de vista este *corpus* de materiales, abordándolo desde el enfoque iconográfico de la lectura de la imagen -con el auxilio, en la medida de lo posible, de paralelos y de textos- con la intención de hacer hablar a unas imágenes que nos llegan como testigos fragmentarios de un imaginario perdido. El enfoque, por tanto, prescindirá altamente de cuestiones eminentemente arqueológicas, para decantarse por cuestiones más cercanas al lenguaje de las imágenes y a sus mecanismos de funcionamiento en el mundo grecolatino, prestando atención de manera especial a los temas y a los posibles significados.

Para describir el procedimiento para estudiar el conjunto heterogéneo de los materiales, me he permitido elegir una metáfora lúdica. Como si fueran las fichas del parchís, que pertenecen a cuatro territorios de distinto color, aunque se mueven juntas por el tablero estableciendo distintas relaciones entre ellas, las piezas que me propongo presentar y estudiar se contemplan agrupadas en cuatro apartados que yo llamaría "territorios figurativos". Mis cuatro "territorios" están delimitados por criterios exclusivamente iconográficos, prescindiendo de soportes o medios artísticos, estructurados más bien como cuatro campos semánticos que, evidentemente, presentan puntos de contacto o intersección.

El primero de ellos es el territorio de las imágenes de los dioses. En él se agrupan las escasas imágenes de los dioses romanos con las imágenes menores de personajes del entorno de Dioniso/Baco, y de manera intencionada -como se recoge en el subtítulo-

---

1 El estado de la cuestión más extenso sobre el arte en la Galicia romana se encuentra en RODRÍGUEZ COLMENERO 1993. También hay una panorámica más reciente en los capítulos de *Galicia Castrexa e Romana (Galicia Terra Única)*, Catálogo de la exposición, Santiago, Xunta de Galicia, 1997

2 La cuestión de la romanización de Galicia se encuentra ampliamente tratada en la obra fundamental de Alain Tranoy, *La Galice romaine,* París, 1981 y en otros trabajos como ARIAS VILAS, F (1992). Cfr. también bibliografía complementaria en la bibliografía general al final del volumen.

3 Sobre la religión romana en Galicia y cuestiones relacionadas con el culto además de los trabajos concretos (cf. Bibliografía general al final del volumen) me remito a una recopilación interesante: *Las religiones en la historia de Galicia.* M. V. García Quintela, (Ed.) *Semata* 7, Santiago de Compostela, 1996, además de a TRANOY 1981, arriba citado.

algunas imágenes de animales que parecen remitir a contextos cultuales o de la esfera de la divinidad.

El segundo territorio lo ocupa el mundo de las imágenes funerarias reflejado en las estelas, centrado sobre todo en la narrativa figurada, es decir, en unas piezas especiales, las estelas bifrontes. Estas estelas contienen escenas que parecen tener un sentido y un valor en la figuración de historias, que, sin embargo, todavía parecen sustraerse a una identificación y a la explicación de su significado.

El tercero de los campos de la imagen tiene como criterio inspirador el agua y su relación con la figuración. En él se desarrollan las relaciones de la metáfora, la metonimia y la personificación con cuestiones como las propiedades salutíferas, el culto o la cosmografía, utilizando como excusa los numerosos mosaicos de tema marino, incluido el que contiene la máscara de Océano, y los relieves de Santa Eulalia de Bóveda.

Y, por último, el cuarto espacio está reservado a la figuración del mito en su versión literaria; un conjunto de un solo elemento en el que se estudia la peculiar iconografía de una pieza excepcional como es el mosaico llamado de Dédalo y Pasífae, encontrado en fecha relativamente reciente en la ciudad de Lugo[4].

I
Dioses y animales: figuras dispersas de un paisaje perdido

"Mas piensan los mortales que hubo un nacer de los dioses
y que tienen, como ellos, vestidos y voz y figura"
Jenófanes de Colofón[5]

Si se me pidiera una comparación que ilustrara la realidad de la imagen de los dioses en la figuración de la Galicia romana, aludiría sin dudarlo a los fragmentos de la poesía lírica griega arcaica y el "estado desgraciado en que se nos han trasmitido", en palabras de Rodríguez Adrados[6]. Los tres Mercurios de bronce, la pequeña Minerva de Cidadela, el grupo de Dioniso, la cabeza de Venus, la estatuilla perdida de Hércules, los pequeños

4 Deliberadamente he dejado fuera de este estudio otras piezas que aunque no pertenecen en todo momento al territorio de la Galicia romana, se podrían, no obstante, considerar dentro de la *Gallaecia* antigua, como sucede con los mosaicos de Astorga o de la villa de Los Villares en Quintana del Marco (León). Dichos mosaicos tienen algunas escenas de interés desde el punto de vista de la figuración del mito, como es el caso del mosaico de "Hilas y las Ninfas", de ésta última localidad, o el llamado mosaico de Orfeo de Astorga. La relación posible de los pavimentos encontrados dentro de un ámbito común en el Bajo imperio es una cuestión que de momento se queda sin analizar. Sobre estos mosaicos concretos remito a los estudios de DÍEZ PLATAS 1987, pp. 204-6 y 236-38, GUARDIA PONS 1992, pp. 287-295, BLÁZQUEZ, J. M.-LÓPEZ MONTEAGUDO, G.- MAÑANES, T.- FERNÁNDEZ OCHOA, C. (1993), Madrid. 1993, pp. 34-6 y F. REGUERAS GRANDE- P. YAGÜE HOYAL-R. MARCOS FIERRO, *El Mosaico de "Hilas y las Ninfas"*. Museo de León. 1994, para Quintana del Marco, y el citado BLÁZQUEZ, J. M. et alii (1993), para los de Astorga.

5 Traducción de C. García Gual en *Antología de la poesía lírica griega. S. VII-IV a. c.,* Alianza Editorial, Madrid, 1980.

6 F. Rodríguez Adrados, *Lírica Griega Arcaica,* Gredos, Madrid, 1986, p. 426.

bueyes o toros, el águila, el oso y otros materiales inconexos, me hacen evocar de manera automática los retazos de menciones de los dioses en los líricos griegos, que son apenas imágenes fugaces como la "inmortal Afrodita, la de trono pintado,/hija de Zeus, tejedora de engaños" de Safo de Mitilene, o el "Soberano, compañero de juegos/de Eros seductor y de las Ninfas /de párpados azules y de la purpúrea Afrodita" de Anacreonte de Teos. Ambos grupos de imágenes ponen ante nosotros elementos de un imaginario completo y perdido, que no podría ser reconstruido recurriendo sólo a aquéllos. De la imagen de los dioses en la Galicia romana apenas nos han llegado unos bronces, una cabeza de mármol, un asa figurada, un grupo escultórico, un relieve de difícil interpretación; imágenes dispersas de dioses, semidioses y animales como fragmentos de la poesía perdida. Nada más que fragmentos, que, a veces, ni siquiera comparten poema, ya que, junto a los dioses romanos cuyo aspecto reconocemos, han aparecido otras figuras de personajes y animales que presumiblemente formaban parte de una "lírica" distinta, como vestigios de las religiones orientales que, como en muchas zonas del imperio, poblaron algunos ámbitos de la religiosidad de la zona.

El *corpus* de estudio es, pues, un conjunto de figuras inconexas, la mayor parte de las veces sin contexto y además alejadas en el tiempo y en el espacio. Si es difícil presentar una visión de lo que fue la producción artística romana en la Galicia antigua, aún lo es más –quizá- pretender servirse de dicha producción y sus imágenes para reconstruir la religiosidad romana en la provincia o verla como el testimonio válido de la imagen de la religión romana en la zona.

Por eso, aunque el recorrido por este primer campo de imágenes está en relación privilegiada con el mundo religioso, mi primera intención, en este momento, no es indagar sobre cuestiones religiosas sobre el testimonio de la imagen figurada, sino reunir las piezas en calidad de imágenes, para observar algunos de los componentes del universo figurado de la religión del momento, contando con las circunstancias desastrosas de la conservación, y teniendo en mente que, de entrada, los datos de una religión que es bastante conocida gracias a la epigrafía civil y religiosa, no siempre se corresponden con la información de las imágenes[7].

En cuanto al aspecto material, tampoco se espere de estas líneas un estado de la cuestión sobre la escultura romana en Galicia[8]. Me limitaré, como ya he dicho antes, a reunir unos materiales que se han publicado de manera dispersa[9] o se han estudiado sólo

---

7 Una recopilación numérica y estadística sobre la religión romana en Galicia se encuentra en TRANOY 1981.

8 La recopilación de las piezas y su estudio más o menos detallado se encuentran básicamente en ACUÑA CASTROVIEJO 1993, ACUÑA CASTROVIEJO 1997b y RODRÍGUEZ COLMENERO 1993, pp. 372-475, que cuentan con los antecedentes de los trabajos de García y Bellido y Balil (Cf. Bibliografía general)

9 Con ocasión de los hallazgos o primeras publicaciones. Ver los títulos en la bibliografía general al final del volumen.

de acuerdo con criterios materiales[10] o cultuales[11], para revisarlos brevemente desde el punto de vista iconográfico.

Siguiendo pues este criterio dependiente de la imagen y su significado, he repartido las piezas agrupadas en torno a las imágenes de los dioses, cultuales o no, de nuevo en tres apartados: el mundo de Dioniso/Baco, las imágenes de los otros dioses y héroes, y las figuras de animales.

Las huellas de Dioniso

"Oh Soberano, compañero de juegos
de Eros seductor y de las Ninfas
de párpados azules y de la purpúrea
Afrodita (...)"
Anacreonte de Teos[12]

Empezaré por hablar de lo que nos ha llegado del ámbito de Dioniso/ Baco, un dios que mantiene una relevante posición en el imaginario romano, aún habiendo perdido algunas de las facetas y la fuerza que tenía en el mundo griego. Su presencia y la de su tíaso impregnan la esfera de lo privado, el espacio en el que las imágenes de los dioses vienen a auxiliar a los hombres en el amor, el banquete y el esparcimiento, en relación con la naturaleza real o con su imagen artificial.

Por estas razones, el dios del vino y la exaltación también ha encontrado una manera digna de sobrevivir entre los vestigios escasos de las imágenes de los dioses de la Galicia romana, convertido en el protagonista de casi la mitad de los restos que nos han llegado. De Dioniso y de Venus nos hablan las únicas piezas de mármol que tenemos: un grupo escultórico y una cabeza de buena factura encontrada en Lugo[13]. En relación con el entorno de Baco también está la escena o el grupo de la estela funeraria de Vigo (*vide infra*), y del mundo del tocador o el banquete se adueñan las pocas imágenes del tíaso en los balsamarios y los restos de bronce, como placas o asas de sítula con imágenes de faunos o silenos[14].

10 Como bronces, por ejemplo, en F. ACUÑA CASTROVIEJO (1975) "Divinidades romanas en bronce del convento Bracarense", *Braccara Augusta*, XXIX, pp. 145-153 o en RODRÍGUEZ GARCÍA 1999a. También a veces de un punto de vista funcional en trabajos como ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1973) "Os balsamarios romanos da *Gallaecia*", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, pp. 181-7.

11 En algunos pequeños trabajos como ACUÑA FERNÁNDEZ, P. (1977) "Contribución al estudio de las religiones indígenas en Galicia: el culto a Mercurio", *Boletín Auriense*, VII, 1977, pp. 199-212 o RODRÍGUEZ GARCÍA 1999a.

12 Fragmento 2D. Traducción de C. García Gual en *Antología de la poesía lírica griega. S. VII-IV a. c.*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

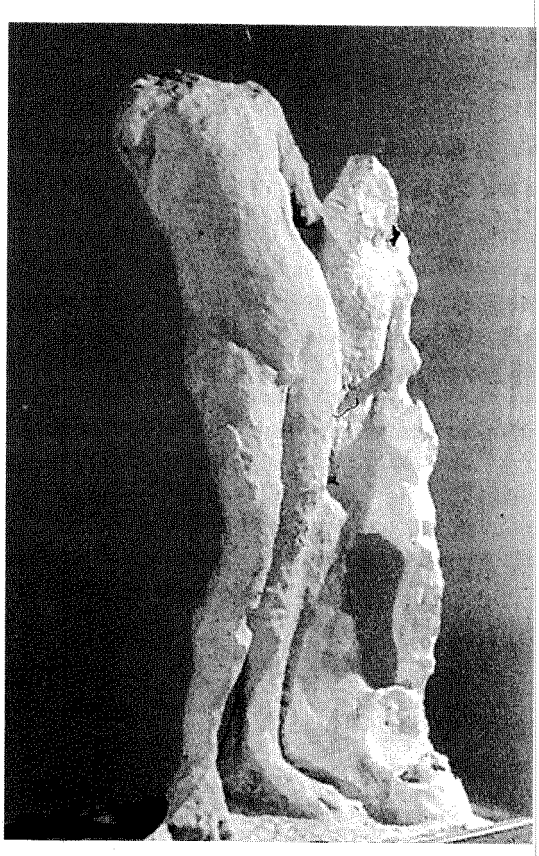
13 Una cabeza de mármol encontrada en Lugo, que Acuña identifica con una "Venus de tipo Praxitélico" (*sic*) y fecha en el siglo II, para la que aduce algún paralelo (ACUÑA CASTROVIEJO 1997b, p. 238).

14 Se trata de un balsamario procedente de Bande (Orense) (BOUZA BREY, F.: Idem: "Balsamario romano con busto de Fauno", *Archivo Español de Arqueología*, XLIII, 1970, pp. 221-3, ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1973) "Os balsamarios romanos da *Gallaecia*", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, pp. 181-7 y ACUÑA CASTROVIEJO 1997b, p. 242) y de un asa de sítula que se encuentra en el Museo de Lugo hallado en Penadominga (BOUZA BREY "Soporte de asa de sítula de bronce", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, 1973, pp. 273-5).

Aunque no suponen un grupo relevante -ni en calidad ni en cantidad- y su revisión no es probable que produzca resultados espectaculares, sin embargo, los grupos que parecen figurar a Dioniso acompañado por otro personaje, merecen unas líneas de análisis iconográfico.

La pieza más relevante de la estatuaria que ha producido el suelo gallego es el llamado "Grupo de Dioniso y Ampelos", que se conserva en el Museo de Orense. Se trata de un grupo escultórico de mármol de considerable tamaño[15], compuesto por dos figuras distintas, que, a pesar de estar bastante dañado, permite identificar a los personajes por las actitudes y la relación entre ambos (LÁMINA 1).

De esta manera, hace ya más de treinta años, Antonio García Bellido lo identificó como el grupo de Dioniso y Ampelos, al que el autor presenta como un "satirillo" que sostiene a un Dioniso/Baco, que se supone en cierto estado de ebriedad (GARCÍA BELLIDO 1969). En su pequeño estudio, para justificar la identificación, compara el grupo con otros similares existentes en Nápoles, el Museo Británico, el Vaticano, Venecia y Florencia, sin dar más referencias sobre los grupos. En su ejercicio de comparación hace referencia asimismo a un puteal báquico del Museo del Prado[16], donde se encuentra la figura de un Baco joven y ebrio al que sujeta un sátiro que se vuelve a mirarlo, afirmando que el modelo para el autor del



Lám. 1. Grupo escultórico de Mourazos (Orense) (Foto: ACUÑA CASTROVIEJO 1993)

15 El grupo fue encontrado en A Muradela, en Mourazos (Orense) entre Verín y Chaves (Portugal), en pleno *Conventus Bracarensis*. Se considera una pieza de mármol importada, que mide 93 cm. de altura sin la cabeza de Dioniso, que está perdida. Esta muy estropeada por la acción del agua sobre la caliza del mármol. Ha sido objeto de distintas publicaciones que presentan el desarrollo del proceso de interpretación: X. TABOADA CHIVITE, "Grupo escultórico romano de Mourazos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIX, 1964, pp. 137-42, GARCÍA BELLIDO 1969, BALIL 1978, ACUÑA CASTROVIEJO 1993. García Bellido lo fecha en el siglo II o III d. c.

16 Sobre este puteal ver *LIMC* III, s. v. Dionisos/Bacchus, nº 74, y el correspondiente estudio dentro del catálogo de la escultura ideal del Museo del Prado, realizado por S. Schroeder, que está a punto de ver la luz.

grupo no fue una escultura de bulto redondo, sino una pintura o relieve, basándose en la mala resolución de la parte trasera de la pieza. Con respecto a la utilidad, evidentemente la considera una decoración de jardín.

Las referencias posteriores a este grupo se limitan a repetir las afirmaciones de García Bellido, sin plantear cuestiones ulteriores. La única aportación realmente la hace Balil, cuando, a propósito de su discurso sobre la plástica provincial y la escultura en Galicia (BALIL 1978), afirma que es una pieza de importación para una élite culta de la zona, aunque no cuestiona en ningún caso las afirmaciones de García Bellido, asumiendo sin más la identificación, procediendo sobre esa base a comentar la existencia de un correlato popular del tema en la estela funeraria de Vigo, que presentamos al inicio y de la que hablaremos más adelante.

Dejando de lado el hecho de que el grupo en cuestión constituye una excepción en Galicia al ser la única pieza de mármol completa y de tema mítico, desde el punto de vista iconográfico merece la pena constatar, por un lado, que resulta curioso que se trate de una pieza con un tema tan poco difundido y sin paralelo alguno en la Península y, por otro, que el tema se identifique con un episodio literario de relativamente poca difusión.

Precisamente en relación con esta última cuestión se podría hacer alguna matización sobre la identidad del compañero de Dioniso. La identificación incuestionada con la figura de Ampelos resulta, a mi modo de ver, algo forzada habida cuenta que, realmente, como he advertido más arriba, se trata de un personaje básicamente literario con una identidad ciertamente frágil y del que no poseemos demasiadas representaciones seguras[17].

Ampelos, cuyo nombre griego significa literalmente "cepa de vid", es un personaje, nacido de un sátiro y una ninfa, que fue amado por Dioniso, tuvo una muerte desgraciada y se metamorfoseó en vid, para terminar catasterizado como, entre otros[18], cuenta Ovidio:

> "Se cuenta que Baco, en las cimas del monte Ismara, amó a Ampelos, cuyos cabellos nunca fueron cortados y que era hijo de un sátiro y de una ninfa. Baco le regaló una vid (que hoy debe su nombre al niño) cuyos sarmientos colgaban enlazados a la fronda de un olmo. Mientras encaramado de una rama se encontraba el imprudente cogiendo pintadas uvas, se cayó. Liber elevó hasta las estrellas el amigo que había perdido"[19].

Los textos -y el propio nombre del muchacho- hacen especial hincapié en la relación del amado del dios con la vid y en su catasterismo o en su metamorfosis, mediante la cual se queda junto a Dioniso bajo la forma de la planta que lo caracteriza, como una creación *ad hoc,* casi como un paralelo de la relación de Dafne con Apolo y las implicaciones vegetales que se derivan del amor desgraciado. Con estas características, las piezas que se identifican con la representación de la historia de este personaje marginal

17 La relación de las piezas en las que se identifica la historia de Dioniso y Ampelos son apenas dos o tres, y se encuentran recogidas -junto con las fuentes literarias y un pequeño comentario- en *LIMC* I, s.v. Ampelos.

18 La historia de Ampelos se encuentra también en Himerio y en las *Dionisiacas* de Nonno de Panópolis (11, 214-12, 291)

19 *Fastos,* III, 407-414. Traducción de M. Marcos Casquero, Universidad de León, 1990.

en el mito, muestran de manera evidente la relación del personaje con su futura forma, algo que no está tan claro que se pueda afirmar en el grupo de Mourazos, ni en los paralelos que cita García Bellido, a excepción del grupo del Museo Británico[20], donde el muchacho está representado con una vid que de manera evidente lo cubre todo alrededor.

El resto de los paralelos que cita éste autor parecen corresponderse más bien con el conjunto relativamente numeroso de grupos escultóricos y de representaciones en pinturas y relieves que se consideran la imagen de Dioniso y un sátiro, haciendo algo más de hincapié en el hecho de la ebriedad del dios[21]. El grupo de Orense puede ponerse en relación con algunos de ellos[22], que presentan tratamientos similares del cuerpo de Dioniso con el aire praxiteliano en su actitud y con la figura del sátiro, sobre todo en la manera de volverse a mirar al dios, sin ser identificables como posibles modelos exactos. También es evidente la relación que con acierto había sugerido García Bellido con imágenes del mismo tipo de grupo en soportes diferentes como relieves, piezas de orfebrería o pintura[23], que siempre hacen hincapié en la relajada postura del dios, posiblemente ebrio, y en el apoyo del sátiro, como seguidor y servidor de Baco.

La otra cuestión interesante es el vínculo de este grupo con una estela funeraria encontrada en Vigo. De manera indefectible, al hablar del grupo de Dioniso y Ampelos se establece una relación automática con la estela del Museo Quiñones de León de Vigo, que Balil considera una versión indígena del mismo tema, "bien conocido en Galicia", en sus propias palabras[24]. La estela (LÁMINA 2) muestra una estructura conocida en las estelas de la zona[25] con decoración astral, con el sol

Lám. 2. Estela de Vigo. Museo Quiñones de León (Foto: BALIL 1980)

20 Este grupo es una imagen supuesta de Dioniso y Ampelos, recogido en la voz Ampelos del *LIMC* (vol. I)

21 Los grupos escultóricos se encuentran recogidos en la voz del *LIMC* III, dedicada a la imagen griega de Dioniso (números 264-280), ya que se consideran todos ellos copias romanas dependientes de grupos creados por la escultura griega y en especial de un original descrito por Pausanias (I, 20, 2) que representaba a Dioniso y Timilo.

22 *LIMC* III, s. v. Dionysos, números 268, 269 y 270.

23 *LIMC* III, s. v. Dionysos/Bacchus, números 74 (puteal del Prado), 76, 79, 96 y 106, especialmente.

24 Las noticias del hallazgo y la ficha de catálogo se encuentra en BALIL 1980, nº 43 p. 12, con ilustración y bibliografía.

como una roseta hexapétala inscrita en un círculo y con un creciente lunar debajo. Debajo también se encuentra una conocida estructura en arquería o ventana geminada que suele aparecer vacía, pero que en este caso acoge a dos personajes con atributos. El personaje de la derecha es una figura posiblemente masculina vestida con túnica corta y al parecer barbada, con ojos, nariz y boca bien marcados, que gira el cuerpo ligeramente hacia la izquierda y pasa su brazo derecho sobre la línea o pilastra que separa los arcos para dejar descansar su mano sobre el hombro de la figura de la izquierda que es mucho más pequeña, como si fuera un niño, que lleva sobre la cabeza una cratera de volutas en la forma que adquiere en la grafía romana de la época[26] y sostiene en su mano un gran racimo de uvas. No sé si se trata de una casualidad, o si fue realmente el deseo forzado de relacionar las dos piezas lo que propició esta interpretación del grupo como una nueva versión de Dioniso y Ampelos. Una interpretación a la que, al menos, habría que darle la oportunidad de ser cuestionada con matizaciones o con la propuesta de otros significados.

De lo que no cabe duda es de que la identificación con Dioniso o con su entorno más cercano parece clara, porque uno de los vasos relacionados con su entorno y con el banquete, la cratera, y el fruto de la vid, que es su atributo vegetal más frecuente, están presentes. Indudablemente, la imagen parece componer un grupo de una figura grande, que se podría asimilar por la estatura con la divinidad, y una figura pequeña, humana o semihumana, como los propios sátiros y el propio Ampelos, en relación con la vid y el vino como ambos. Sin duda, la posibilidad de que se trate de la historia del desgraciado personaje, supondría un profundo conocimiento de las fuentes, que va más allá de la contemplación de una figura de jardín, ya que ésta última más bien pone de manifiesto el momento jocoso y festivo de la ebriedad de un dios especial, antes que la triste historia de amor de un personaje que termina catasterizado como el *Vendimiator,* como hemos visto en el texto de Ovidio. La presencia de la imagen en una estela funeraria condiciona su lectura desde ese punto vista e implicaría la utilización del triste fin del pequeño sátiro como una buena imagen de la muerte prematura, y el amor de Dioniso y la metamorfosis que asegura la pervivencia en el elemento vegetal amado del dios, como una buena metáfora del deseo de pervivencia y eternidad.

Creo que el aspecto funerario, que merecería una cierta atención[27], no se ha tenido demasiado en cuenta y que, sencillamente, se ha contemplado la imagen como una perfecta prueba de la versión popular de un tema que tenía cerca una versión culta, lo que no impide que Balil, después de afirmar esto mismo, diga que "el artesano tradujo, en una estela preparada de antemano, el tema de *Dionysus bibens* (sic), bien conocido en Galicia", aunque también exprese su incertidumbre al añadir "aunque no podamos

25 Sobre las estelas de la zona ver bibliografía general, ACUÑA CASTROVIEJO 1997b, pp. 243-245 y en especial RODRÍGUEZ COLMENERO 1997, pp. 246-254.

26 Balil lo identifica como un *kalathos* (sic), que, sin embargo, tiene una forma y una interpretación iconográfica distinta en la figuración griega y romana.

27 Junto a la lectura aceptada de Dioniso y el pequeño y desgraciado personaje de Ampelos, hay otras que tienen presente la relación con los dedicantes, la zona y la propia presencia de Dioniso y que se inclinan por una posible relación con la profesión y el interés de un vinatero o con la identificación del personaje de Dioniso con la dedicante –Ursa- y la de Ampelos con su hijo (TRANOY 1981, p. 356)

precisar en virtud de qué especial simbolismo se utiliza con lenguaje indígena en una estela funeraria indígena" (BALIL 1980, p. 43).

Algunos dioses

"Le gritó al hijo de Maya, al príncipe de Cilene:
"Hermes ahorcaperros (...),
compadre de los ladrones, ven conmigo a chillarles"
Hiponacte de Éfeso[28]

Las otras imágenes de los dioses y los héroes que conservamos han llegado encarnadas en piezas de pequeño formato, figurillas de bronce destinadas a formar parte de un *larario* para el culto doméstico o personal[29], como muestras de una religión "portátil"[30], donde actuarían de recordatorios de una devoción, que casa bien con la idea de unos "romanos en tierra indígena" portadores de unas preferencias y unos cultos religiosos que permanecen especialmente en la esfera privada. Los dioses romanos "transportados" que han sobrevivido al tiempo no son más que dos: Mercurio y Minerva, acompañados por un candidato a la fama perenne, Hércules[31], representado en una figurilla de buena factura hoy perdida[32].

Los bronces nos indican, en primer lugar, la preferencia por el dios Mercurio, que nos ha llegado por partida triple[33], en tres pequeñas figurillas encontradas en diferentes lugares. La primera de ellas, que se conserva en el Museo Arqueológico de A Coruña[34], fue hallada en Lugo[35]; la segunda, conservada en el Museo arqueológico de Orense, se encontró en Vilar de Barrio, Allariz (Orense)[36], y la tercera apareció en la década de los setenta en Taboexa (Pontevedra)[37].

---

28 Traducción de C. García Gual en *Antología de la poesía lírica griega. S. VII-IV a. c.,* Alianza Editorial, Madrid, 1980.

29 Hay un conjunto bastante extenso de figuritas de bronce que parecen proceder de *lararia* o altarcillos domésticos. Entre ellas hay varias figuritas del *genius* o genio familiar, a las que no vamos a prestar atención en esta ocasión (Sobre los *genios* en Galicia ver ACUÑA CASTROVIEJO 1979 y RODRÍGUEZ GARCÍA 1999, pp. 290 y 293).

30 Sobre el culto doméstico en Galicia ver el pequeño trabajo de RODRÍGUEZ GARCÍA 1999a.

31 El Hércules de Santa Tecla es una de las mejores figuras de bronce de *Gallaecia* y además presentaba una iconografía especial del héroe, desnudo y con las manzanas del jardín de las Hespérides en la mano (ACUÑA CASTROVIEJO 1997b, p. 240). Cf. también bibliografía general.

32 A estos bronces habría que añadir una figurita que Acuña ha identificado con Harpócrates (ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1988) "Sobre una figurita de Harpócrates hallada en Galicia", *Anejos de Gerión*, I y ACUÑA CASTROVIEJO 1997b, p. 240.)

33 Es posible que su presencia se encuentre en algunas otras piezas que aún no están estudiadas con detenimiento, como una especie de cinturón que se conserva en el Museo de Lugo.

34 Aprovecho la ocasión para dar las gracias a su director, y, en especial, a Rosa Brañas que realiza en estos momentos las labores de catalogación de las piezas del Museo por facilitarme todos los datos que me hacían falta.

35 Hallado en una cañería del Seminario de Lugo en 1840, lo publica Bouza Brey en 1969 (BOUZA BREY1969).

36 Las noticias anteriores del hallazgo y el estudio de la pieza se encuentran en GARCÍA BELLIDO (1969)

37 Las noticias del hallazgo y la bibliografía sobre las excavaciones de la que procede se encuentran en RODRÍGUEZ GARCÍA 1999. Al parecer figura entre otros bronces de la misma zona, unos, procedentes

Aunque son distintas entre sí, todas ellas responden al conocido y difundido tipo de estatuillas de bronce de larario, especialmente las del dios Mercurio. Todas ellas muestran al dios desnudo, tocado con el pétasos alado o con un gorrillo similar, sosteniendo en una mano el marsupio o bolsa típica del dios y en la otra el habitual caduceo que, en los tres casos, se ha perdido. Las diferencias entre las imágenes estriban en la colocación del manto o la clámide que pretende paliar exiguamente la desnudez del dios, aunque es necesario advertir que todas ellas son de factura diferente, distinta calidad de fundición y modelado, diferente tamaño y en general, ninguna coincide exactamente en la postura de la figura, ni en los miembros ni en la dirección del torso o la cabeza.

Lám. 3. Mercurio (Museo Arqueológico, A Coruña) (Foto: Fátima Díez)

Esta es quizá la característica más relevante, que se eleva a la categoría de verdadera sorpresa al cotejar las piezas con los tipos conocidos y estudiados de los numerosísimos bronces de Mercurio que se han encontrado en distintos puntos del Imperio y constatar que no parece haber dos piezas exactamente iguales, aunque se puedan clasificar los tipos atendiendo, básicamente, a la manera de llevar el manto anudado.

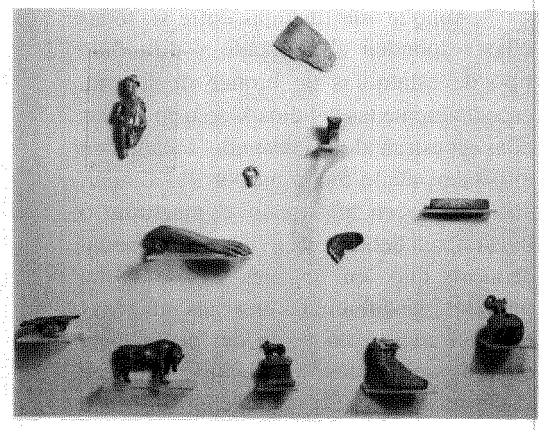
Como se afirma en la voz correspondiente al dios del *LIMC,* si Apolo es el rey de la estatuaria de gran formato en el arte romano, Mercurio es el rey de las figuritas de bronce[38]. Por esta razón, las piezas están contempladas en distintos estudios de acuerdo con los diversos lugares de procedencia, y en la citada voz del *Lexicon* se establece –como ya apunté- una clasificación en cinco tipos de las figurillas de Mercurio de pie, basada en el atuendo del dios: en la ausencia o presencia del manto o la clámide y en su colocación. Cada una de las figurillas gallegas (que no están incluidas en la relación de piezas del *LIMC*) se ajusta o asemeja a uno de los tipos citados.

Así, el Mercurio del Museo de la Coruña (LAMINA 3) va desnudo y lleva un manto largo colgando del hombro izquierdo y más o menos enrollado en el brazo que le cae

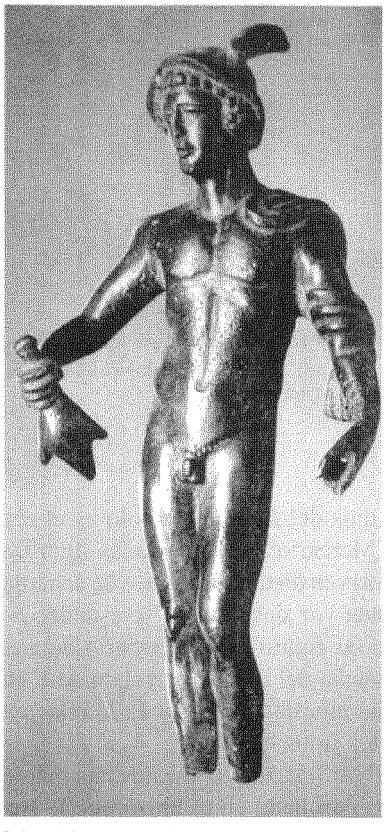
de las distintas excavaciones e intervenciones y otros, encontrados por unos expoliadores. El contexto arqueológico es, al parecer, un castro romanizado. El bronce en concreto está publicado por primera vez por ACUÑA FERNÁNDEZ 1977, p. 201-202.

38 *LIMC* VI, *s.v.* Mercurius, p. 507.

hasta la rodilla. La figura se ajusta al tipo III de la clasificación, descrito como "Tipo III: con clámide sobre el lado izquierdo, prendida en el hombro". Al mismo tipo se puede adscribir la pieza de Taboexa, conservada en el Museo de Pontevedra (LÁMINA 4), que es una figurita muy pequeña, que va tocada por un pétaso de mala factura que parece conservar solamente un ala. Le faltan parte de las piernas y de sus manos han



Lám. 4. Mercurio de Taboexa (Fóto: *Galicia Arte*, IX)



Lám. 5. Mercurio (Museo de Orense) (Fóto: ARIAS VILAS 1992)

desparecido la bolsa y el caduceo. Como en el bronce de la Coruña, el manto o clámide cae sobre el hombro izquierdo[39]. Aunque ambos bronces parecen presentar al dios con un atuendo similar y por tanto acercarse a un modelo iconográfico común, sin embargo, son radicalmente distintos en la posición de la cabeza, en el tamaño y en el tipo de fundición.

La pieza que se conserva en Orense, en cambio, se aleja del tipo de las anteriores y se puede considerar que es, quizá, la de mejor factura, aunque como habría notado García Bellido, tiene una fundición deficiente (GARCÍA BELLIDO 1969). Esta figura del dios (LÁMINA 5), que carece de piernas, lleva una pequeña clámide sobre el hombro izquierdo, recogida y enrollada en el brazo. Este tipo con un pétaso alado característico, se ajusta a la descripción del tipo II, con el manto sobre el hombro, un tipo bastante extendido. Nuestra pieza de Orense es bastante similar a algunas de procedencia inglesa (que no están listadas en el *LIMC*) y que se conservan en el Museo Británico (LÁMINA 6).

Como indicaba unas líneas más arriba, cotejando las distintas formas y la cantidad de

39 Rodríguez García (1999, p. 289), dice que el tipo de Mercurio está relacionado con la tipología de la clámide a triángulo, basándose en otra clasificación distinta y anterior de los bronces del dios.

posibilidades de las figuras de Mercurio, las conclusiones no pueden ser más que la constatación de que la proliferación de tipos y la clara falta de posibilidad de atribuir talleres o tipos estandarizados, hace pensar en que la multiplicación de facturas responde a una localización total, casi como si fueran miles de talleres domésticos o como si cada fundidor hiciera y pudiera hacer un Mercurio, aunque algunas de las piezas que se datan en bronce, se ponen en relación con tipos de Hermes, obra de famosos escultores griegos.

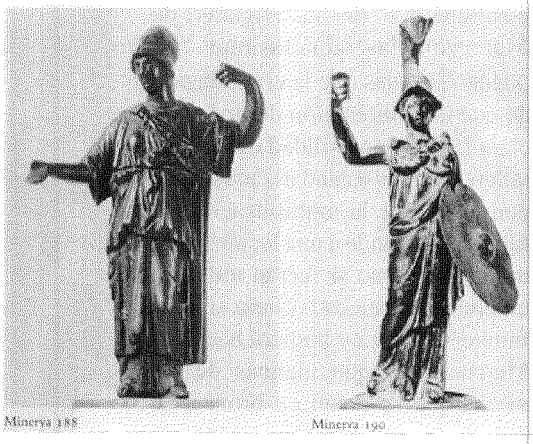
Del mismo rango o entorno es la única figurita gallega de Minerva –que también se conserva en el Museo de la Coruña– encontrada

Lám. 6. Mercurios romanos. Museo Británico (Foto: Fátima Díez)

Lám. 7. Minerva de Cidadela. Museo Arqueológico de A Coruña. (Foto: Fátima Díez)

por unos campesinos en 1930 en Insua, cerca de Ciudadela (Lugo) en los alrededores de un campamento romano en las cercanías de Sobrado dos Monxes. Es un pequeño bronce que está bastante dañado (LÁMINA 7) y que presenta una imagen de una Minerva ataviada como la Atenea *Parteno*, con la égida y la cabeza de Medusa en el centro, sosteniendo la lanza que se ha perdido y una patera demasiado grande, que podría parecer un escudo de abultado umbo. García y Bellido afirma que se parece a la *Parteno*, aunque apunta que el gesto de sujetar la patera la aproxima, sin embargo, al tipo de la *Lemnia*. (GARCÍA Y BELLIDO 1969). Responde a un tipo de bronces que se relacionan con modelos clásicos con los que comparte distintos atributos, sin ser, como sucedía con las estatuillas de Mercurio, completamente idéntica a ninguna de ellas. La actitud y el gesto que Garcia

Bellido asimilaba con la Atenea Lemnia de Fidias la asemeja a un bronce de Boston[40] (número 188 de la lámina 8) y el yelmo con cresta y el gran escudo la aproximan a la figurita de Avenches[41] (número 190 de la lámina 8); el mismo gesto y el atuendo se encuentran en la Minerva representada en un denario de Adriano[42] (número 115 de la lámina 9). El hecho de haber encontrado la pieza cerca de un campamento romano excavado, hace que las conclusiones que se pueden extraer sean obvias.



Lám. 8. Minervas de bronce (Foto: *LIMC*)

Y otros animales

"Pero si manos tuvieran los bueyes, caballos y leones, para pintar con sus manos y crear, como hombres, sus obras, también pintarían figuras de dioses y harían sus cuerpos los caballos igual a caballos y los bueyes a bueyes, tales cual cada animal su figura tuviera"
Jenófanes de Colofón[43]

Lám. 9. Denario de Adriano (Foto: *LIMC*)

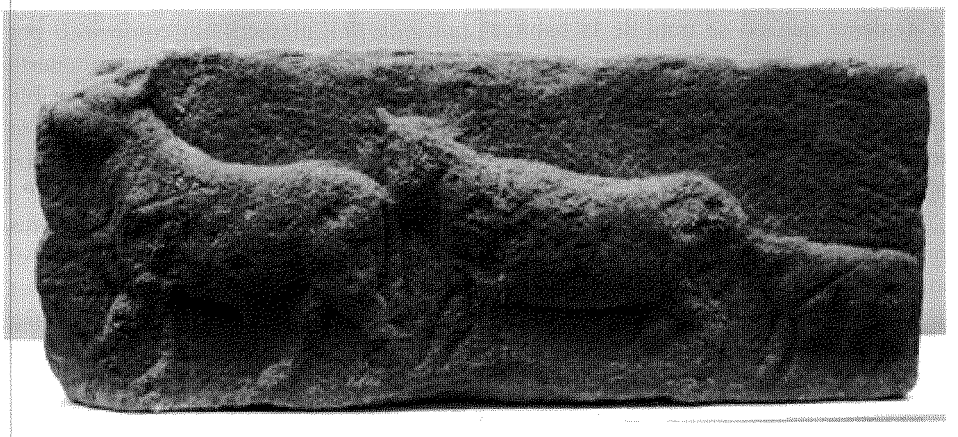
Y, por último, en el mundo de las imágenes relacionadas con el entorno divino llama la atención el conjunto de animales que han aparecido en distintos lugares y soportes. Algunos de ellos son interesantes, pero la falta de paralelos y el aislamiento de "la pieza única" no nos permiten extraer demasiadas conclusiones.

Entre todos ellos llaman la atención el león de Padrón, que se

40 Museum of Fine Arts, Francis Bartlett Coll. 03.990 (*LIMC*, s. v. Athena/Minerva, nº 188).
41 Museo Romano nº 369 (*LIMC*, s. v. Athena/Minerva, nº 190).
42 *LIMC*, s. v. Athena/Minerva, nº 115
43 Traducción de C. García Gual en *Antología de la poesía lírica griega. S. VII-IV a. c.*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

interpreta como una pieza funeraria[44]o la pequeña ara de bronce (LÁMINA 4) con un carnero, una tortuga y un posible escorpión[45], aunque por la cantidad y el interés de las representaciones realmente quisiera detenerme en las distintas figuritas de bóvidos que han aparecido en el suelo gallego.

Junto a los pequeños bronces que representan toros o bueyes, como representación genérica del animal[46], merecen mención especial una figurita del buey Apis, estudiada por Antonio Blanco Freijeiro (BLANCO FREIJEIRO 1984), que se puede identificar sin demasiadas dudas con la imagen del dios egipcio, y una pieza que se ha descubierto recientemente: un magnífico relieve que representa un conjunto de tres bóvidos, encabezados por un magnifico ejemplar de un buey o toro, seguido de otro animal, que parece mirar hacia el espectador y tras el que camina un tercero, mucho más pequeño, que se ha interpretado como un ternero (LÁMINA 10).



Lám. 10. Relieve de Becerrea (Foto: Fátima Díez)

Por lo que respecta a la primera pieza, resulta especialmente interesante constatar la presencia de la figura del animal divino egipcio en la Galicia antigua, especialmente como muestra de la extensión de los cultos orientales en el Imperio. La

44 Procedencia, descripción y posible significado en RODRÍGUEZ PÉREZ, M. X./BLANCO SANMARTÍN, M. P. (1997), donde se aducen paralelos ibéricos, romanos (concretamente el león de una fuente de Suiza, pp. 309-310) y otros más alejados en el tiempo y el espacio, mientras se recurre a Cumont para documentar la presencia del león en ambientes funerarios, sin llegar –en mi opinión- a ninguna conclusión esclarecedora. Una pieza que quizá merecería algo más de atención, porque es muy interesante.

45 Se trata de una pequeña ara de bronce conservada en el Museo de Pontevedra, que parece representar un pequeño altar con las ofrendas de un sacrificio: un cordero de pié unido por las patas, una tortuga con el caparazón representado como una retícula, y los restos de otra figura que se identifica de una manera vaga (RODRÍGUEZ GARCÍA 1999, p. 289). La presencia de la tortuga resulta interesante, no como animal de sacrificio, sino como animal ligado a Hermes/Mercurio en un contexto lírico, como inventor de la lira, como recuerda el himno homérico dedicado al dios. Rodríguez García recoge de manera somera paralelos para la asociación de esta pequeña ara con el culto de Mercurio ((RODRÍGUEZ GARCÍA 1999, p. 293)

46 Una de ellas es la figurita de un buey que se encuentra entre los hallazgos de Taboexa, conservado en el Museo de Pontevedra RODRÍGUEZ GARCÍA 1999, p. 291, con bib.

figurita en cuestión parece adaptarse perfectamente a la iconografía del buey Apis en época romana -muy bien expuesta y argumentada por Blanco en el citado artículo- ya que presenta el atributo característico del creciente lunar, además de la actitud en una especie de cabriola, que Blanco compara con varios paralelos documentados de la figura de Apis en otros territorios[47].

La segunda pieza, que actualmente se encuentra en el Museo de Lugo, es un magnífico bajorrelieve realizado en un sillar de granito, que fue reutilizado en un horno cerámico romano, y que aún está pendiente de un estudio más detallado[48]. Es de muy buena factura, de modo que por sus especiales características -y por un *terminus antequem* proporcionado por la estructura donde se encontraba- se ha fechado en época altoimperial (s. I-II d. C.). El principal problema que presenta la pieza es, evidentemente su interpretación. La estructura de la escena –parece un friso que representa una procesión- hace pensar en una representación de tipo ceremonial, concretamente sacrificial. Pero es evidente que no se trata de la habitual *suovetaurilia*, el sacrificio compuesto por antonomasia, ya que todos los animales son bóvidos. En un principio, la única propuesta de interpretación de la pieza se ha dirigido hacia los cultos orientales y a una posible imagen de un buey Apis, gracias a la identificación de un posible creciente lunar en la testuz de uno de los animales, intentando sugerir una relación con los cultos profesados en centros de la zona[49].

Por otra parte, la mera presencia de los animales nos remite también a las mejores muestras de la relivaria romana en Galicia, como las estelas que comentaremos en el apartado siguiente, aunque no parece que este relieve en concreto tenga un carácter funerario, resultando, sin duda, más propio para él un destino cultual o, incluso, una función de otro tipo, quizá dentro de un conjunto más amplio con un programa iconográfico perdido.

Quizás el mundo virgiliano de las *Bucólicas* y *Geórgicas* que parecería informar mucha de la plástica provincial sobre todo de los últimos siglos del Bajo imperio, pudiera arrojar algo de luz sobre esta imagen de un rebaño, que -si no se confirma la relación con el mundo de los cultos orientales- evoca los versos sobre la vacadas y las imágenes apropiadas para la decoración de la villa, inspiradas en un universo literario adecuado a las aspiraciones de un *dominus* rural[50].

---

47 La iconografía del buey Apis está estudiada de manera exhaustiva en los estudios de G. J. F. Kater-Sibbes y M. J. Vermaseren, *Apis, I, II y III,* Leiden, 1975-1977, dentro de la serie *EPRO* (Ètudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire Romaine), además de en la voz correspondiente del *LIMC*, vol. II.

48 La pieza se encontró de manera inesperada en una excavación de control y seguimiento en las obras de la Autovía del Noroeste. La publicaron por primera vez V. Caramés Moreira y J. Suárez Otero en el catálogo de la exposición conmemorativa del 50 aniversario de la creación del Museo de las Peregrinaciones (*Un Museo en crecemento. Adquisiciones 1996-2001,* Museo de las Peregrinaciones, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2001, pp. 170-175).

49 Esta es la única hipótesis que se baraja hasta el momento, basada en la identificación del creciente lunar en el segundo animal del conjunto. Una hipótesis aún en fase de aceptación que se encuentra esbozada en la ficha de la publicación del hallazgo (ver nota anterior)

50 Sobre la cuestión de las imágenes como reflejo de gustos o lecturas en el entorno de la *villa* en el Bajo Imperio ver *Caesarodunum* (1988), pp. 125-134.

II
Estelas funerarias: historias de vivos, imágenes para la muerte.

Talis vita, finis ita

Como suele suceder, la arqueología de la muerte ocupa un lugar privilegiado en la producción de imágenes, símbolos y sugerencias que se convierten en pistas y fragmentos de un *puzzle* que no siempre se puede terminar. Quizá por el deseo de pervivencia y duración que impregna los testimonios del paso por la vida de numerosos personajes, la voz de la figuración en este campo también ha llegado más viva y, en cierta medida, algo menos fragmentaria y en mayor número que en el resto de los ámbitos. Las estelas funerarias son, por eso, uno de los conjuntos más interesantes que nos ha legado la Galicia romana, por su peculiaridad y el variado color de sus interpretaciones. Entre ellas, como ya he adelantado, destacan de manera especial las llamadas "estelas bifrontes", de las que no conservamos más que tres ejemplares completos, que han aparecido concentrados en un área relativamente pequeña de la provincia de Lugo[51].

Se trata de tres estelas diferentes entre sí, que, sin embargo, comparten un mismo tipo de lenguaje figurado y una estructura idéntica. Las tres presentan de manera similar en el anverso las imágenes de los difuntos, representados como una pareja vestida "a la romana", con vestiduras plegadas, en las que, en varios casos, se puede identificar una toga con su disposición característica. En, al menos, uno de los casos la imagen femenina de la pareja lleva joyas y una diadema, componiendo todos ellos, en conjunto, tipos humanos identificables sobre todo en el Bajo Imperio, a juzgar por el adorno y el tipo de plegados, que se representan de manera poco naturalista y algo tosca o pesada, pero decididamente dentro de una estética pensada y conocida como romana. En el reverso, las tres estelas responden también a un mismo tipo de esquema: todas ellas contienen una escena figurada -diferente en cada uno de los casos- que parece poseer una intención narrativa. Descritas de una manera general, las tres figuran historias simples con elementos naturales y cotidianos, que, en distintos estudios, se han reducido generalmente a dos escenas de caza y una escena de pesca o relacionada con la náutica, aunque no han faltado tampoco para las tres estelas propuestas de lecturas más complejas, en clave simbólica, y condicionadas, naturalmente, por el ámbito funerario.

Por último, las tres estelas comparten una característica fundamental: son anepígrafas; así que no podemos disponer de la valiosa información que sobre los difuntos, los dedicantes y su entorno nos dan los nombres, las dedicatorias, los dioses invocados, los votos y los deseos expresos, las cifras, las fechas, y hasta las decoraciones marginales que resultan insignificantes o de oficio. Esta circunstancia pone en evidencia, de manera especial en un mundo como el epigráfico, la "mudez" de las imágenes y la dificultad que plantea la interpretación de estos tres compendios de información figurada, que corren el riesgo de permanecer en el terreno del enigma, si no se intenta, por medio de un análisis iconográfico, que la imagen narre lo que callan las palabras.

51 Las estelas están descritas y analizadas en conjunto en el extenso trabajo de RODRÍGUEZ COLMENERO 1993 y en el trabajo de 1997 del mismo autor.

Las piezas en cuestión fueron halladas respectivamente en Vilar de Sarria, en Adai y en Atán, lugares cercanos entre sí, todos ellos de la provincia de Lugo. La estela de Vilar de Sarria, que se conserva en el Museo de Pontevedra, fue hallada en primer lugar y representa en el anverso (LÁMINA 11) a los presuntos difuntos, una pareja vestida a la romana, cuyos ropajes -aparentemente togas- van plegados y sujetos de distinta manera. En ellos se ha querido ver la representación de un matrimonio[52], en el que asumimos que la imagen femenina sería la de la derecha, aunque las fracturas de la estela y lo dañada que se encuentra la parte superior han hecho que los rostros y la posible decoración o los rasgos fisonómicos que mostrarían se hayan perdido.

Lám. 11. Estela de Vilar de Sarria. Anverso (Foto: *Galicia Arte,* IX)

Lám. 12. Estela de Vilar de Sarria. Reverso (Foto: *Galicia Arte*, IX)

El reverso de la estela (LÁMINA 12) presenta una escena que se desarrolla al aire libre. A la izquierda de la composición se encuentra una embarcación, de tamaño regular con mástil, la marca de las velas y la indicación de los obenques, en la que viajan cuatro personajes de los que sólo se ven prácticamente poco más que las cabezas que sobresalen sobre el borde del casco del barco. Uno de ellos situado a popa, mira a los otros tres, que están de espaldas a la proa y lo contemplan a él. La embarcación tiene una especie de mascarón de proa indicado, que parece el prótomo de un ánade, cisne u otro tipo de anátida, como es corriente en las embarcaciones romanas de carga[53]. Bajo la nave se encuentra la figura de un delfín y delante de la embarcación en el extremo superior

52 La estela ha sido varias veces citada y estudiada en el citado trabajo de RODRÍGUEZ COLMENERO 1993, y por ACUÑA CASTROVIEJO 1997 Y RODRÍGUEZ COLMENERO 1997.

53 Sobre las características de esta nave y el problema que plantea su apariencia ver los dos trabajos de F. Alonso (ALONSO ROMERO 1981 y 1993).

Lám. 13. Estela de Adai. Anverso (Foto: Fátima Díez)

Lám. 14. Estela de Adai. Reverso (Foto: Fátima Díez)

derecho, en la parte superior del espacio hacia donde marcha la nave, se representa lo que parece con bastante certeza un águila con las alas semiextendidas que podría sostener entre las garras un pez, en una imagen algo confusa (sobre este punto algunos autores manifiestan dudas y otras interpretaciones), porque la estela está precisamente dañada en ese punto.

La estela de Adai[54] (Museo Provincial de Lugo), muestra de nuevo en el reverso (LÁMINA 13) una pareja de características similares a la anterior, pero más ricamente vestida y adornada. En este caso se reconoce de manera clara la figura femenina, ya que la estela está menos dañada y se conservan bien visibles la cabeza tocada con una diadema y el gran broche que recoge el manto en el centro del pecho.

En el reverso (LÁMINA 14), se encuentra una escena en dos alturas -más que en dos registros, ya que entre ellos no hay una separación formal- en la que parece figurarse en la parte superior, que también está algo dañada, una escena de caza o de lucha. Se trata de un verdadero episodio de duelo singular de un personaje a pie, situado a la derecha de la imagen, que se enfrenta cuerpo a cuerpo con un oso, que se levanta sobre sus miembros traseros y ocupa la parte superior izquierda de la imagen. Los motivos de la zona inferior son tres aves agrupadas. A la izquierda se podría afirmar que se encuentra la representación de una pequeña lechuza, con la cabeza redondeada que mira en un gesto muy propio de estas pequeñas aves hacia una pareja de pájaros que se han identificado generalmente como palomas.

54 La noticia de su hallazgo se encuentra en ARIAS VILAS 1977.

Lám. 15. Estela de Atán. Anverso (Foto: Foto: Fátima Díez)

Lám. 16. Estela de Atán. Reverso (Foto: Foto: Fátima Díez)

La tercera de las estelas es la de Atán, que también se conserva en el Museo de Lugo y ha sido la de más reciente aparición[55]. Aunque resulta, como veremos unas líneas más adelante una pieza algo diferente de las anteriores, sigue la misma tónica en el esquema decorativo, de modo que el anverso (LÁMINA 15) presenta una pareja de togados, en la que parece difícil distinguir al personaje femenino del masculino[56].

En el reverso aparecen dos escenas en dos registros superpuestos (LÁMINA 16). La parte superior, que, de nuevo, está bastante dañada, muestra dos figuras a caballo, con las cabezas mutiladas, armadas con escudos ovales, que marchan parejas en dirección al lado izquierdo. En el registro inferior, separado por una gruesa línea esculpida en la piedra, corren hacia la derecha un jabalí y una liebre, que se encuentran en un estado fragmentario pero que permite una identificación medianamente segura.

Las escenas que figuran en estas estelas han dado lugar a distintas interpretaciones, que van desde la lectura como escenas cotidianas relacionadas con la actividad del difunto en vida, hasta lecturas que apuestan por escenas míticas o simbólicas con significados más complejos. Veamos las estelas una por una.

La primera de ellas, la de Vilar de Sarria (LÁMINAS 11 y 12), es la que ha hecho correr más ríos de tinta[57], dando lugar numerosas interpretaciones e intentos de lecturas no siempre afortunados. Desde una escena relacionada con el mundo funerario,

55 Apareció en 1991 y la noticia de su hallazgo y la identificación como estela romana las proporcionó el propio Rodríguez Colmenero en *La Voz de Galicia* del 26 de Mayo de ese año. Posteriormente se han ocupado de ella ACUÑA CASTROVIEJO 1993 (p. 201) y 1997b (p 243) que la considera temprana y posterior al siglo I y RODRÍGUEZ COLMENERO 1993 y 1997, pp. 251

56 Rodríguez Colmenero considera (1993, p. 387) que la figura de la izquierda es la femenina.

57 La recogen y comentan ACUÑA CASTROVIEJO 1993, p. 200; ACUÑA CASTROVIEJO 1997b, p. 240; RODRÍGUEZ COLMENERO 1993 y 1997, p. 250.

representado por el viaje por mar, sin más especificaciones, a interpretaciones más complejas que han propuesto contenidos ya cristianizados y de gran trasfondo filosófico como las interpretaciones neoplatónicas de Castro Nunes[58] o la pitagórica de Balil[59], que tiene como sustrato la idea de que la escena representada es una versión "descafeinada" y alterada del episodio de Ulises y las Sirenas[60]. Lecturas más recientes han pretendido prescindir de sobreinterpretaciones y reducir de nuevo el contenido a una cuestión más básica[61].

Efectivamente analizando los elementos de la escena en conjunto y por separado la lectura de la imagen parece sugerir diversas cosas. De un lado, la primera interpretación que, basada en la buena factura del relieve, pretendía ver una escena con gran sentido -a ser posible clásico y mitológico- como la del episodio de Ulises y las Sirenas, presenta como ya expuso Acuña Castroviejo (1976) varios problemas de difícil solución: de un lado, lo que se dice Sirenas, no tenemos, por más que la imagen del águila se parezca realmente a la imagen que algunas de ellas presentan en contadas representaciones; la ausencia de cabeza por el daño de la estela se aduce, sin duda, -como comenta Acuña- para justificar la posibilidad -sin solución- de que la cabeza que falta fuera la de una mujer. Muchos datos nos hablan de lo contrario. En principio, si seguimos con la vista fija en el ave, la singularidad de la representación parece ya un dato, aunque considerando que se haya querido economizar en la expresión, reduciendo también la característica pluralidad de las Sirenas que son, por principio, un colectivo, sin duda tendríamos que volver a decir con Acuña que la versión es realmente mala, tan mala que perdería la categoría de versión para convertirse en la de "pastiche" sin sentido, porque no consigue trasmitir su contenido.

Si fijamos el interés en la imagen de la nave y sus ocupantes -siguiendo nuevamente a Acuña y coincidiendo con él- nos falta el rasgo característico de Ulises en este episodio: su resistencia artificial. Es decir, la imagen del héroe atado al mástil, resistiéndose y haciendo ver que atraviesa una prueba crucial, que se podría, hasta cierto punto, equiparar a la muerte. La lectura iconográfica de nuevo no nos habla del personaje así. No podemos leer en la imagen a Ulises como varón fortificado ante la tentación. Las comparaciones con las numerosas representaciones de diferentes épocas de este episodio, y de manera especial las romanas y casi contemporáneas de nuestra estela, no se pueden aducir como paralelos y nos dejan la sensación -como por otra parte ya había dicho Acuña- de que, si estamos ante un intento de mostrar el episodio, hay que pasar por alto y prescindir de demasiadas cosas para que sea creíble[62].

---

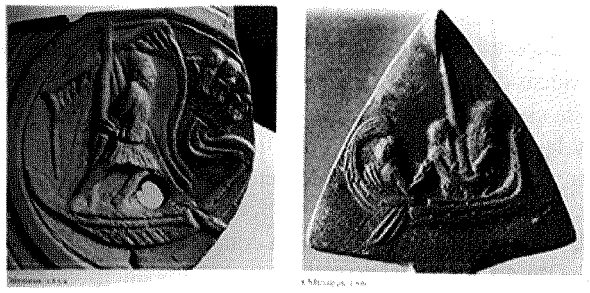
58 CASTRO NUNES, J. de: "Uma estela lucense de inspiraçâo neoplatónica", *Zephyrus*, IX, 1958, pp. 234 y ss.

59 BALIL, A. (1976) "Algunos aspectos y problemas de la Galicia Romana", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, pp. 161-80.

60 Esta interpretación está bien analizada y, en principio, rebatida en ACUÑA CASTROVIEJO 1976.

61 Entre ellas destaca la rotunda afirmación de Le Roux, que propone la presencia del águila como la marca una marca de romanizad y la presencia de la nave con sus ocupantes como una referencia sencilla a la profesión náutica del difunto o dedicante (citada con escasas referencias por Rodríguez Colmero (1993, p. 383).

62 La relación de las imágenes del episodio en los distintos períodos y soportes se encuentran en el artículo del *LIMC* (VI, s.v. Odysseus), en las páginas 962 a 964. Un recorrido por las imágenes que ilustran el



Lám. 17. Imágenes del episodio de Ulises y las Sirenas (Foto: *LIMC*)

Incluso si comparamos la escena con versiones extraordinariamente abreviadas nos faltan demasiados datos, como se puede apreciar en dos escenas de factura romana en las que se ha reducido al mínimo necesario el grupo de protagonistas de la escena (LÁMINA 17): la imagen de la izquierda no tiene más que a un Odiseo atado al mástil y tres sirenas[63], mientras que la pieza de la derecha, prescinde de las Sirenas pero no renuncia a indicar la resistencia de Ulises que están siendo asegurado al mástil por un compañero[64]

En este rápido ejercicio de lectura sólo podemos constatar que, efectivamente, la identificación de la escena con el episodio de Ulises y las Sirenas no parece tener demasiado fundamento si no es de una manera realmente mutilada en la expresión. Pero hay que admitir, por otra parte, que la escena en el contexto funerario, y vista en relación con las de las otras dos estelas que hemos comentado y que parecen querer decir algo más que reseñar la profesión del hombre en vida, sugiere al menos una intención narrativa.

Analizando los elementos desde el punto de vista de una sintaxis de la imagen, la escena se compone de tres elementos: la nave con los tripulantes, el delfín y el águila con el pez. La lectura más fácil sería la de identificar una escena náutica, con una nave, que surca un mar personificado en el delfín[65], en una travesía que quizá llega a su fin, porque la cercanía de la tierra podría estar indicada por el águila, una águila marina que acaba de pescar un pez, que se avista desde la nave.

Quizá la lectura se pueda cargar de un simbolismo mayor que el que supone el ejercicio de personificación, ya muy clásico en el sistema narrativo de las imágenes, de identificar el mar por sus habitantes, notar el cielo y la cercanía de la tierra con el ave, y la nave como una escena cotidiana. La idea de la travesía como imagen del paso al Más Allá es bien conocida y desarrollada en distintas figuraciones –y, sin duda, también

---

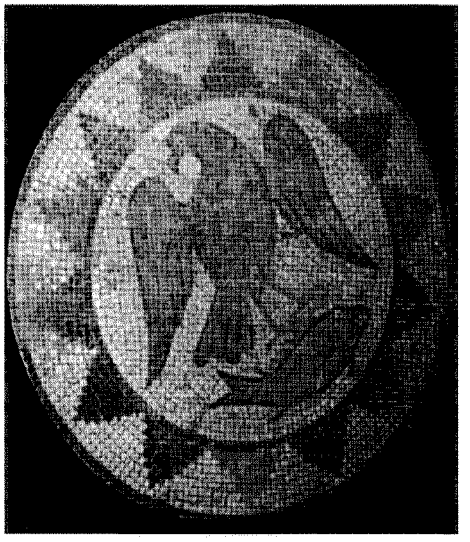
estudio ayuda a comprender tanto el deseo de ver en el relieve una representación del episodio en clave cristianizada (como sucede en las imágenes de los sarcófagos romanos y paleocristianos que están listados como los números 175 a 179 con referencias y bibliografía), como a desechar la interpretación sobre la base de las graves ausencias que la escena presenta en la estela gallega, frente a la constante indicación de la identidad de Ulises por su posición atado al mástil y de la presencia de las Sirenas con los instrumentos musicales y la mayor parte de las veces como un claro colectivo.

63 Número 185 a, de la relación del *LIMC* (vide nota anterior), una lámpara del Museo de Argos (C 396).

64 Esta pieza que lleva el número 186 de la relación del *LIMC*, es una de las muestras de las escenas con Odiseo sin las Sirenas, como aparece en el siglo I, en este caso en una lámpara de Mainz (RGZM 10860)

65 Sobre el delfín como imagen del mar en contextos funerarios romanos CUMONT 1966, p. 503. Sobre los delfines como imagen abreviada del mar ver DÍEZ PLATAS 2001.

identificada a veces con el paso Ulises y las Sirenas[66]-, pero, quizá, en esta escena los animales sean la clave. Sin duda, el delfín resulta más neutro en su imagen del mar -Colmenero quiere verlo como un animal psicopompo que acompaña la nave (R. COLMENERO 1993, p. 382)-, pero el águila -que no creemos que sea el buitre que acecha a la nave que también ve Colmenero (*ibídem*)- sin duda resulta muy adecuada para una idea de romanidad, como representación del Imperio, aunque, en el mundo clásico, también es el ave de la divinidad y la apoteosis. Puede, por tanto, indicar la idea de la elevación hacia la esfera divina, y su asociación con un pez, más allá de indicar la idea conocida de que las águilas pescan peces (el águila marina), nos remite a los motivos de águilas con sus presas y de ahí al conocido motivo, repetido en todas las culturas del águila y la serpiente estudiado como símbolo e imagen viajera por Wittkower[67]. Sin duda, esta asociación del águila y el pez no es un motivo idéntico, aunque quizá sea un desarrollo de una idea similar que se nos escapa de momento. Solamente podemos aducir un paralelo excepcional. Una imagen prácticamente idéntica en la disposición de las alas y con el pez entre las garras se encuentra en un mosaico del baptisterio de Santa Maria in Capua Vetere (LÁMINA 18). El sentido de la imagen es, en ese caso, evidentemente cristiano, que se suele analizar por separado, equiparando al águila con el alma y el cristiano, y al pez con Cristo o la Eucaristía, en conjunto, un símbolo para el bautismo, también por la relación que muestra -en un segundo plano de lectura- el ave con el agua.



Lám. 18. Mosaico del Baptisterio de Capua. Detalle. (Foto cortesía de Umberto Omoboro)

Podemos, sin duda, leer la estela de igual manera, y admitir que quizá pudiera estar expresando un contenido cristiano temprano, que en este momento no podemos más que sugerir en igualdad de condiciones con un contenido pagano en relación, quizá con el viaje del alma y con la idea de la apoteosis. En cualquier caso, puede que el águila y el pez sean la clave y contengan un motivo que el cristianismo reaprovecha asociando dos símbolos, que tienen sentido por separado, en vista de que se le aparecen felizmente unidos por una asociación anterior que hemos perdido.

El relieve de la segunda estela, la de Adai (LÁMINA 14) tampoco tiene una clara lectura. La disposición en dos registros o espacios superpuestos sin separar, y el concurso de diversos animales, hablan posiblemente de un contenido simbólico que parece escapar de nuevo a nuestra completa comprensión. La escena superior, que se ha interpretado generalmente como una escena de caza, parece, sin embargo, más una escena de lucha

66 Sobre esto un extenso capítulo en CUMONT 1966.

67 En el capítulo "Eagle and serpent" dentro de R. Wittkower, *Allegory and the migration of symbols*, Colorado 1977.

entre un hombre y un oso, aparentemente. Es bien sabido que las escenas de caza se producen frecuentemente en el contexto funerario y, en concreto, en el mundo romano, donde la caza, más bien entendida como *venatio*, en el contexto de la muerte se convierte en una clara expresión de la *virtus*[68]. En este caso creemos que se quiere notar más bien una especie de combate singular con un oso -un animal de especiales características- que probablemente podría querer expresar un tipo de lucha, quizá la lucha del bien contra el mal, más que una hazaña auténtica realizada en vida por el propietario de la estela. Una lucha que, de nuevo, se puede interpretar también en clave cristiana.

La escena del espacio inferior es aún más confusa, y, en principio, parece que no tiene que ver con la escena superior. La asociación de las tres aves es cuanto menos curiosa y parece, más que otra cosa, algo así como la ilustración de una fábula. La identificación de la lechuza nos parece rara y curiosa, pero, en principio, correcta; las otras dos aves, más que palomas, parecen mirlos, estorninos o incluso pequeños cuervos, pero tampoco podríamos hacer una identificación segura. La idea de Arias Vilas (1977), que propone leer el papel de la lechuza como el animal psicopompo (porque ve en la oscuridad) que guía a las almas de los dos difuntos que él identifica encarnados en las dos palomas, nos parece un poco extrema, aunque no está exenta de sugerencias. Además, resulta enormemente interesante el hecho de que elabore una interpretación que contemple a los dos personajes de la estela, porque toca uno de los problemas que, a mi juicio, es especialmente relevante: la relación de los personajes representados en los anversos –siempre parejas- con las escenas de los reversos.

La tercera estela, la que proviene de Atán, resulta interesante precisamente por esa cuestión. Como es habitual para los dos casos anteriores, la estela se ha leído como la representación de un matrimonio, y el reverso como una escena de caza, con las connotaciones funerarias que indicamos unas líneas más arriba, y con la lectura de la vida cotidiana y el gusto por la caza del difunto o dedicante. A este respecto, me parece que esta estela -que es de una factura excelente con un relieve muy fino y cuidado- presenta algunos datos diferentes de las anteriores.

En primer lugar, por lo que se refiere a la pareja que aparece en el anverso (LÁMINA 15) creo que, en este caso, no se trata de un matrimonio. Los personajes representados parecen idénticos en su aspecto y en su vestimenta, que me parece propia de dos personajes masculinos, vestidos ambos con la toga plegada -como era preceptivo en los varones-[69], rasgo que se puede ver también en la figura masculina de la primera estela.

Por otra parte, la identificación de dos personajes masculinos creo que tiene un correlato en el relieve del reverso. Los caballeros que desfilan por el registro superior, con sus caballos -casi en muestra- me hacen pensar en las imágenes de los difuntos. La escena representada no es una escena de caza como se ha entendido en todos los casos (ACUÑA CASTROVIEJO 1997b y RODRÍGUEZ COLMENERO 1993 y 1997). Si hay una sugerencia de la caza, ésta no está en acción: solo hay dos hombres armados y juntos

68 Sobre la caza y su imagen en Roma ver CUMONT 1966, p. y GUARDIA PONS 1982.

69 Acerca de la imposición de la toga en época imperial y sobre todo sobre la manera de llevarla con el pliegue delantero (*sinus)* ver el apartado del libro de Zanker sobre Augusto titulado *Toga y stola.* (ZANKER 1992, p. 197).

–parejos y paralelos– y debajo la imagen de dos piezas habituales de cazas: un jabalí y una liebre.

Mi hipótesis de interpretación se inclinaría a identificar a los dedicantes con dos hermanos, reflejados en los caballeros del reverso. Quizás la lectura de la escena pueda indicar que eran caballeros y amaban la caza y sea el recuerdo de su actividad favorita en vida; quizá la escena pueda elevarse al plano del trasunto y pueda relacionarse con una imagen de los Dioscuros. Los dioses gemelos eran hermanos, eran héroes cinegéticos, eran jinetes y está bien atestiguado el uso de su imagen en contextos funerarios[70]. Su relación con la vida y la muerte, con la salvación y con la idea de la cooperación resaltando el valor filial, creo que invitan a sugerir la posibilidad de esta trasposición en el magnifico relieve de Atán.

III
Hacer visible lo invisible: las imágenes del agua

En este tercer apartado, pretendo exponer de manera no muy extensa la relación que existe entre la presencia del agua y la figuración en la Galicia Romana. Esta relación se hace patente en distintos ámbitos, desde la mera figuración del agua y su riqueza, hasta la más compleja relación entre las propiedades del agua y su función, y un tipo de figuración menos evidente, que se mueve en el terreno del culto a las aguas y la veneración de sus poderes curativos o salutíferos.

Dicho de manera simple, me propongo hablar de la iconografía del agua, es decir, de cómo el elemento líquido se pone en relación con un determinado tipo de imágenes que expresan su existencia, su significado o su valor; y ésta relación del agua con la imagen en la figuración de la Galicia romana se manifiesta en tres grupos de imágenes que son muestras de estos tres tipos de relación. El primer grupo habla de la existencia del agua como elemento real, haciendo visible la entidad del elemento líquido por distintos medios: son las imágenes de la realidad del agua. Un segundo grupo se mueve en el terreno de la metáfora de significado. Son las personificaciones del agua o de un determinado tipo de agua, en las cuales o bien resulta dotada de cuerpo, adquiriendo apariencia humana con atributos especiales, o bien aparece transformada en una imagen nueva que actúa simbólicamente. El tercer grupo de imágenes desarrolla una relación más compleja con el valor del agua dentro del imaginario o dentro de un ámbito religioso. De este modo, la función o el valor de un determinado tipo de agua por sus poderes curativos o por ser dispensadora de vida o de salud, se pone en relación con las figuras de las divinidades que la protegen o la proporcionan; una asociación que, en ocasiones, propicia un nuevo ejercicio de personificación, que pone en evidencia la relación especial del agua y la mujer.

---

70 Sobre esto ver CUMONT 1966, p. 64 y ss., y el artículo correspondiente del *LIMC*.

El agua evidente: la imagen real del elemento

Ἄριστον μεν ὕδωρ
"Lo mejor es el agua"
Píndaro, *Olímpica* I, 1

En el conjunto de imágenes de la Galicia romana, existen numerosos ejemplos de representaciones del mar y de su contenido, que se encuentran básicamente en pavimentos musivos de tema marino[71], que se integran en una conocida tradición de origen helenístico[72]. Estos mosaicos constituyen la parte más importante de los pavimentos figurados gallegos[73], concentrados especialmente en la zona sur, en el *Conventus Bracarensis*. Si consideramos de manera amplia la producción de todo el Conventus del sur, al menos conservamos cinco muestras de decoración de tema marino en Braga (Campo das Carvalheiras y Seminario de Santiago) y Canelas, en Portugal, y Panxón (Pontevedra), Parada de Outeiro y A Cigarrosa (Orense)[74].

En todos ellos, como apunta Acuña (ACUÑA CASTROVIEJO 1997a), aparecen fundamentalmente peces diversos y moluscos -entre los que destacan la gran cantidad de almejas que se representan- y unas peculiares flores de agua (LÁMINA 19). Pero sin duda lo más llamativo de todas las piezas es la manera que la mayoría de estos mosaicos tiene de representar el agua y su movimiento[75]. Un rasgo que, en palabras del autor, no se produce fuera del ámbito gallego[76] y que consiste en la utilización de unas gruesas líneas sinuosas de doble tesela jugando con los colores, que básicamente han sido analizadas para cuestiones de datación[77] y de asignación a un taller común que trabajaría en la zona[78].

---

71 Los mosaicos gallegos están estudiados por F. Acuña Castroviejo, que se encargó de publicarlos conjuntamente, como un pequeño *Corpus*, en los años setenta (ACUÑA CASTROVIEJO 1973 y ACUÑA CASTROVIEJO 1974 y ACUÑA CASTROVIEJO, F. "Los mosaicos de La Cigarrosa (Orense)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXVIII, 1972pp. 468-476). Posteriormente han sido tratados con los nuevos hallazgos en ACUÑA CASTROVIEJO y en RODRÍGUEZ COLMENERO 1993.

72 El tema de las representaciones de la fauna marina está bién tratado. Ver referencias en GUARDIA PONS 1992, p. 307 nota 36.

73 Dentro de este conjunto de mosaicos de tema marino, sería justo incluir el fragmento de Lugo, de la calle Batitales, que comentaremos dentro del apartado de la personificación del agua por la presencia de Océano, ya que la escena del dios está inscrita en un ambiente marino que comparte las características de la figuración de estos temas en la zona (vide infra)

74 Sobre estos mosaicos ver ACUÑA CASTROVIEJO 1974, con análisis e ilustraciones de todos ellos; y, posteriormente, ACUÑA CASTROVIEJO 1997a que es la publicación más reciente sobre los pavimentos musivos de Galicia.

75 Sobre la representación del agua en la musivaria ver ACUÑA CASTROVIEJO 1974, pp. 22-27, con referencias a los distintos tratamientos en mosaicos de distintas épocas y distintos lugares, aunque la bibliografía, evidentemente, es algo antigua.

76 Con la excepción de unos mosaicos del Algarve, León y Mérida (ACUÑA CASTROVIEJO 1997a, p. 214)

77 Analizando algunos paralelos, pero sin ulteriores cuestiones, el conjunto de estos mosaicos de tema marino se datan en la segunda mitad del s. III, siendo algo posterior, en opinión de Acuña, el de Parada de Outeiro en Orense.

78 Sobre esto Acuña remite a Balil y a su identificación de un taller itinerante en la zona (Balil, "Sobre los mosaicos romanos de Galicia. Identificación de un taller musivario" en *La mosaique greco-romaine II, Vienne, 1971*, París, 1975, pp. 259-263).

Lám. 19. Mosaicos de Panxón (Pontevedra) (Foto: ACUÑA CASTROVIEJO 1973)

Poco más se puede comentar sobre este conjunto de representaciones del mar que no es, como ya hemos indicado, patrimonio único de la zona y que, ni siquiera parece condicionado por la presencia cercana del mar, ya que a excepción del mosaico de Panxón que está en una zona costera, el resto pertenecen a lugares del interior, aunque es justo admitir que algunas de las peculiaridades de la figuración como las almejas o las flores de mar, parecen una aportación local. Desde el punto de vista iconográfico, cumple hacer algún comentario sobre la pertinencia de la decoración. La mayoría de los pavimentos estaban en estancias a excepción de dos, que eran fondos de piscinas, por lo que a la intencionada figuración del mar se une el auxilio de la presencia real del líquido que aumentaría la sensación de realismo en un ambiente propicio para evocar la presencia del agua[79].

Metáforas del agua: la personificación y el símbolo

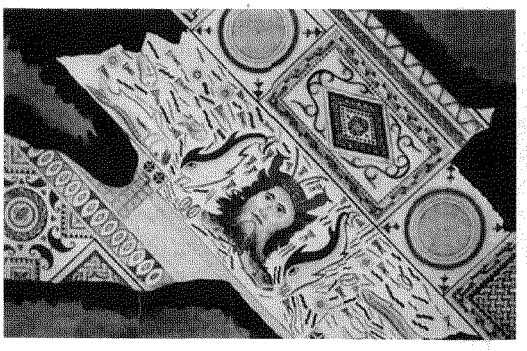
"Así dijo el cangrejo
cogiendo con su pinza a la serpiente:
"Hay que ser recto con el compañero
y no pensar torcidamente"

Canto griego de banquete[80]

Cuando hablamos de personificación en relación con el agua, surge ante nosotros un nutrido panorama de imágenes de dioses acuáticos que tienen una iconografía bien desarrollada desde los primeros estadios del arte griego. El imaginario grecolatino encarnó las figuras decisivas de las aguas de la tierra, desde el Océano a los arroyos, pasando por el mar, los ríos y las fuentes, en personajes masculinos y femeninos dotados de atributos bien conocidos que los ponían en relación unas veces automática, otras convencional, con el elemento que representaban.

79 En esta línea se podría situar la decoración de estuco de la bóveda de un baño encontrado en Cambre (A Coruña), que tiene representados pulpos y peces de distintos tipos.

80 Traducción de C. García Gual en *Antología de la poesía lírica griega. S. VII-IV a. c.,* Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 135, fragmento 7 (9D).



Lám. 20. Dibujo del Mosaico de Batitales (Foto: *Galicia Arte*, IX)

Entre ellos uno de los que tiene la iconografía más antigua es Océano[81], que, como ser primordial, tenía una función y una presencia importante en las Cosmogonías y Teogonías elaboradas desde época arcaica[82], y que sufrió distintas metamorfosis en la búsqueda de su identidad figurada[83], hasta quedar convertido, en la época que nos ocupa, en un gran rostro barbado, una especie de máscara dotada de unos atributos nuevos: las pinzas de cangrejo[84]. Esta máscara del dios dotada de los atributos citados es el tema central de una enorme cantidad de mosaicos romanos de distintas zonas, habiéndose convertido en un tema conocido y explotado en muchos lugares del imperio[85], pero con especial eco en el Norte de África y en la península Ibérica[86]

En Galicia, además de los distintos ejemplos de mosaicos con fauna marina que vimos en el apartado anterior, también se ha conservado precariamente un busto de Océano, con unos preciosos atributos, en el llamado Mosaico de Batitales de Lugo, hallado en 1842 y del que conservamos un recuerdo gráfico (LÁMINA 20) de un estado de conservación mejor que el pequeño conjunto de fragmentos que ahora se encuentran

81 Ya aparece caracterizado como un ser acuático en un vaso de figuras negras ateniense del siglo VI a C. conocido como el dino de Sófilo (Londres, Museo Británico, 1971.11-1.1. *Para* 19.16 bis) y en la famosa cratera de Florencia conocida como el Vaso François, (Florencia, Museo Arqueológico, 4929. *ABV 76.1*) Sobre su iconografía ver *LIMC*, s. v. Okeanos y DÍEZ PLATAS 2001.

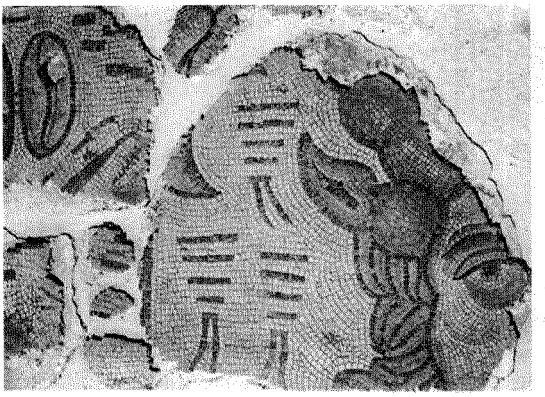
82 Son frecuentes las referencias a Océano en Homero como divinidad, pero cobra especial entidad como divinidad primordial generadora de parte de la apariencia del mundo en la *Teogonía* de Hesíodo, donde se relata su filiación y su papel generador poniendo de relieve sus características como un río especial. Todas las referencias de la *Ilíada,* la *Odisea* y la *Teogonía* se encuentran recogidas en el artículo del *LIMC* VII, s.v. Okeanos.

83 De personaje híbrido con atributos variados como aparece en los vasos áticos citados (ver nota anterior), a figura humana recostada con atributos propios de una divinidad fluvial. Sobre esto ver *LIMC VOLUMEN*VII, s. v. Okeanos y VIII, s. v. Oceanus, con numerosa bibliografía.

84 Sobre la identificación de las pinzas con el cangrejo ver GUARDIA PONS 1992, p. 305. No obstante, esta iconografía está estudiada y reseñada, pero no explicada. Es decir se considera un atributo pertinente y muy acuatico, pero no se indica dónde aparece por primera vez y por qué se origina. Sí está asegurado que las figuras con estos atributos son representaciones de Océano, porque tenemos algunas acompañadas por su nombre inscrito (p. e. una máscara en un mosaico frances (*LIMC,*VIII, s. v. Oceanus, número 24, con ilustración). Sobre este aspecto el único intento de ahondar en la cuestión de los atributos está en VOUTE 1972, sobre todo pp.657-659.

85 En el citado artículo del *LIMC,*VIII, s. v. Oceanus, están listados todos los ejemplos de Océanos en los pavimentos musivos (*vide infra*).

86 El articulo arriba citado (ver nota anterior) lista nueve ejemplos procedentes de la Peninsula Ibérica con su bibliografía. En todo caso, la presencia de Océano en la Hispania romana ha merecido un trabajo específico: A. PAULIAN, "Le dieu Océan en Espagne: un theme de l'art hispano-romain", *Mélanges de la Casa de Velázquez* 15, 1979, 115-133.



Lám. 21. Restos del Mosaico de Batitales (Foto: *Galicia Arte*, IX)

en el Museo Provincial de Lugo (LÁMINA 21)[87]. La pieza constituye un documento completamente excepcional, habida cuenta de la escasa figuración que conservamos en los mosaicos gallegos.

La imagen se encuentra sumergida literalmente en una decoración de tipo marino que no se diferencia prácticamente en nada del resto de los pavimentos comentados en al apartado anterior, con una representación de la fauna del mar, incluidas las típicas almejas y las líneas que marcan el movimiento del mar, que ya vimos anteriormente. En medio de esa "realidad" irrumpe la abstracción figurada en forma de típica máscara de Océano, dotado de pinzas de cangrejo de intenso color, orejas que parecen simular otras patas de un crustáceo -o bien la estilización de unas caracolas- y, al parecer, según el dibujo del momento del hallazgo, con unos peces saliendo de su barba como brotando del agua inmensa que el dios representa. Según el mismo documento, la imagen estaba flanqueada por dos grandes delfines.

Desde el punto de vista tipológico, las imágenes de Océano en los distintos pavimentos musivos presentan diversas características y se ajustan a modelos distintos de interpretar la realidad iconográfica fija de una máscara con los nuevos atributos del dios, las citadas pinzas de crustáceo, que son diferentes en todos ellos. No hay realmente dos mosaicos iguales o que respondan a lo que pudiera ser un auténtico modelo común.

Por eso, el mosaico de Lugo es distinto e igual que el resto de los mosaicos del mismo tema, sin ser muy similar a ninguno, ni radicalmente diferente tampoco. Aparte de las pinzas de cangrejo, que son diferentes en casi todos los casos, tal vez podríamos establecer algún paralelo entre el mosaico de Lugo y los que presentan además la característica de los peces saliendo de la barba. Esta característica está en mosaicos españoles como el de Córdoba[88] -que se fecha en época parecida: entre los siglos II y III d. C-, el cual, sin embargo, no tiene unas pinzas tan evidentes y trabajadas. Sin ser, como he dicho, exactamente igual, uno de los mejores paralelos para la cabeza de Lugo, con grandes pinzas y peces en un contexto completamente marino, sea el mosaico de Withington (Reino Unido), que se conserva en el Museo Británico[89]. Aunque algo posterior en fecha y de peor factura (LÁMINA 22), iconográficamente presenta, sin duda,

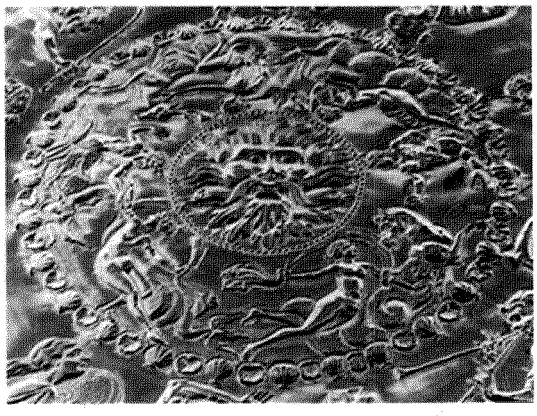
87 Sobre el mosaico ver ACUÑA CASTROVIEJO 1973, con los datos más completos, y GUARDIA PONS 1992, que lo trata en un apéndice, más la bibliografía anterior de la publicación citada en el artículo del *LIMC*,VIII, s. v. Oceanus, donde hace el número 38.

88 *LIMC*, s. v. Oceanus, nª 34, con ilustración y bibliografía.

89 *LIMC* VIII, s. v. Oceanus, nº 21, con ilustración y bibliografía.

Lám. 22. Mosaico de Withington. Londres, Museo Británico, BM 37d. (Foto: Fátima Díez)

las mismas características que el mosaico de Lugo, en el deseo de enmarcar su imagen entre peces, que también brotan de su barba y haciendo muy patente los atributos del crustáceo. Los peces brotando de la barba también son la característica especial de una imagen de Océano, esta vez en una patera de plata (LÁMINA 23), que también procede del Reino Unido[90], y que presenta el rostro del dios acuático en un contexto dionisiaco, aunque imbuido del mismo espíritu de dotar de aspecto marino híbrido al dios (en este caso las orejas están también formadas por peces que afloran entre la cabellera).



Lám. 23. Gran plato del Tesoro de Mildenhall. Londres, Museo Británico 1946.10-7.1. Vista en negativo. (Foto: Fátima Díez)

Como he adelantado más arriba, este tipo de imagen se encuentra extendida por prácticamente todas las provincias del Imperio[91], en zonas diferentes entre las que habría que destacar el interés de las piezas hispanas, pero también las del norte de África. Por esta razón, a pesar de lo pertinente que resultaría poner la imagen gallega –o la hispana en general- en relación con la conciencia geográfica de la cercanía real del limite del mundo, representado por la presencia de Océano en el extremo más occidental de la tierra, sin embargo, no puede ser leído totalmente como una iconografía de la geografía mítica

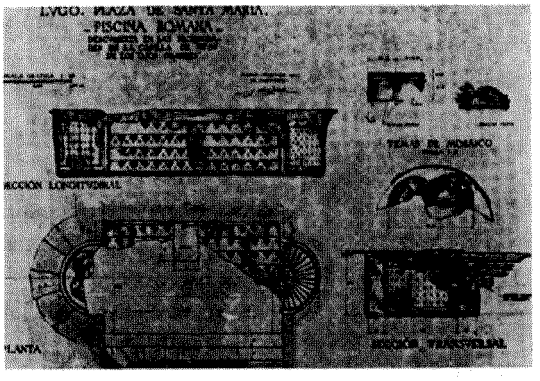
90 Se trata del plato del Tesoro de Mildenhall (Londres, Museo Británico 1946.10-7.1) *LIMC* VIII, s. v. Oceanus, nº 102, con ilustración y bibliografía

91 El varias veces citado artículo del *LIMC* recoge quince ejemplos repartidos entre Inglaterra, Francia, y Alemania, nueve en España, ocho en Italia. Seis ejemplos con bibliografía sobre otros más del norte de África (más siete dentro de mosaicos cuyo tema central son las Nereidas). Y aún siete más de Armenia y Turquía. Todos ellos son cabezas o máscaras.

local, sino que debe imbricarse en la lectura culta de los conocimientos y las creaciones cosmográficas, en el valor de la máscara de Océano como elemento apotropaico o, quizá, sólo como una moda de representación que se extiende por el imperio y que cobra auge de manera intencionada en una época concreta[92].

Las cuestiones interesantes que, desde un punto de vista iconográfico, se podrían suscitar utilizando como excusa la presencia de un Océano en la figuración galaicorromana, serían sin duda las relativas al sentido de la figuración del dios en el ambiente domestico urbano de la ciudad de Lugo, para explorar su relación con el contexto, las cuestiones apotropáicas[93], o el aspecto cosmográfico o la relación más automática con un ambiente húmedo dentro de la casa. Por descontado sería interesante poner en relación con la imagen las posibilidades de la élite culta que habitaba en Lugo en relación con el conocimiento de textos o de la moda severiana de recurrir a la imagen de Océano como muestra de una intensa romanización[94]

A la presencia de Océano como metáfora del agua, quisiera unir una imagen extraordinaria, también relacionada con el agua, que se encuentra en otro mosaico de Lugo, hoy perdido por exigencias urbanísticas y cuyo estudio requiere una incursión en el símbolo o en la imagen simbólica.



Lám. 24. Dibujos de los hallazgos de la Plaza de Santa María (Lugo) (Foto: ACUÑA CASTROVIEJO 1973)

En 1960, en una excavación de urgencia en la Plaza de Santa María de Lugo, una zona cercana a la cabecera del ábside de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, se encontró una piscina romana recubierta de mosaicos, que ahora está cubierta por el nuevo pavimento de la plaza. En la publicación del hallazgo[95] se conservan las noticias y algunas imágenes de los mosaicos -unas fotos de mala calidad y unos dibujos muy completos (LÁMINA 24)-, que nos muestran una piscina rectangular rematada por dos ábsides semicirculares, cuyo fondo tenía motivos figurados.

En ellas se encuentran enfrentadas la imagen de un "semicírculo radiado y un motivo de difícil identificación", en palabras de Acuña, que incluye el mosaico en su estudio sobre la musivaria gallega (ACUÑA CASTROVIEJO 1973). Si se observa con cierto detenimiento, este último motivo en cuestión, creo que podría leerse como una serpiente que se muerde la cola, una serpiente de movimiento sinuosos cuya piel está

92 Sobre la "moda" y el sentido de las representaciones asignadas a la época de los Severos ver SANTORO-BIANCHI 1988.

93 Bien tratadas en GUARDIA PONS 1992 y en SANTORO-BIANCHI 1988.

94 Ver nota anterior, en especial, SANTORO-BIANCHI 1988

95 Las noticias del hallazgo se encuentran en J. TRAPERO PARDO "Hallazgos en las obras de la Plaza de Santa María de Lugo", *Boletín de la comisión de monumentos de Lugo,* 1960, p. 95 y ss. y un estudio con dibujos y fotos en M. VÁZQUEZ SEIJAS 1961.

rendida por los trazos longitudinales de distintos tonos (las teselas eran blancas y negras)[96], con el ojo y la zona de la boca o las fauces señalados de manera distintiva. En el interior del círculo que forma el animal con su cuerpo hay una imagen - de difícil interpretación- que no está completa.

La imagen de la serpiente que se muerde la cola, o se devora a sí misma, literariamente se ha utilizado con frecuencia, incluso como el símbolo del propio Océano, que es el río que fluye en sí mismo, porque, en la cosmografía griega, se le imaginaba rodeando la tierra y creando una imagen circular. Se establece así en este entorno también una reconocida relación de la serpiente con el agua, que determina, a mi modo de ver, algunas cuestiones iconográficas relacionadas con este reptil (DIEZ PLATAS 2001, pp. 290-1).

Por otra parte, es necesario decir que la imagen figurada de la serpiente que se muerde la cola es conocida en Grecia y Roma como "personificación o símbolo de la Eternidad o del Cosmos, de la continuidad"[97] bajo el nombre de *Ouroboros*, que es como figura en los papiros mágicos. El origen de la imagen es egipcio y sus representaciones[98] se encuentran sobre todo en la glíptica, ligada a personajes y a contextos puramente egipcios y con una cronología básicamente imperial. No está explorada la relación de este símbolo egipcio con el agua y en concreto con el fluir eterno del agua en círculo dentro de Océano, de modo que ignoro si se puede asumir que la imagen de la piscina lucense puede ponerse en relación con este símbolo mágico y metafísico a la vez o más bien con una imagen mixta elaborada sin modelo iconográfico o sobre una idea y recuerdos de imágenes.

No obstante, propongo comenzar a mirar el motivo perdido del mosaico lucense en relación con la imagen del agua que fluye en sí misma, pudiendo ser entendida como un símbolo, bien de la eternidad, bien del propio Océano, en una relación menos inmediata y menos fácil que el ejercicio más habitual de personificación que veíamos en los mosaicos. Una identificación y un uso iconográfico que, sin duda, supondría un conocimiento específico de los textos o de la pervivencia de una idea entre mágica y filosófica. De este modo, si se aceptase que la imagen de la posible serpiente representaba de una manera nueva a Océano, a manera de referencia cosmográfica, se podría encontrar entonces quizá una cierta relación entre las dos imágenes de los extremos de la piscina, la imagen de la serpiente y el motivo del "semicírculo radiado", que sin demasiados problemas podría identificarse con una imagen solar, la imagen de un sol naciente o, quizá, poniente.

El significado de ambas figuras, sin duda, podría leerse de varias maneras[99], pero habida cuenta de que es el fondo de una piscina, la relación con el agua y la relación de esta con la cosmografía podría justificar perfectamente esta identificación con la

---

96 En todo caso, ya que se encuentra fragmentada la imagen, podría tratarse de dos animales unidos de una manera similar, quizá dos serpientes o peces -aunque esta última posibilidad me parece menos probable.

97 Definición literal de la voz Ouroboros del *LIMC*, vol. VII.

98 No demasiado numerosas y todas ellas recogidas en la voz del *LIMC*

99 Una lectura relacionada con los cultos orientales requeriría rescatar cuestiones de contexto y trabajar con paralelos defendibles. Sin duda, la asociación sol-serpiente, es una vía ambigua que convendría a diversas lecturas. También es necesario recordar que la propia imagen de Ouroboros tiene una fuerte relación con el sol (cf. voz del *LIMC*)

imagen de Océano, el límite extremo occidental del mundo, y quizá proponer en su correlato opuesto la imagen del sol naciente, como una nueva metonimia del punto cardinal por donde sale el sol.

La vida del agua: los relieves de Santa Eulalia de Bóveda

"Nueve generaciones supera viviendo la ronca corneja,
pero el rápido ciervo supera cuatro vidas de corneja.
El apolíneo cuervo capaz es de vivir por tres ciervos,
pero sólo el fénix vive finalmente por tres veces tres cuervos.
Y dos veces el número de cinco fénix, recorremos nosotras,
las montaraces ninfas, húmeda prole del gran Júpiter"

Epigramas Bobienses, 62[100]

El último apartado de la relación de la imagen con el agua supone dar un salto en el ejercicio de asociación para adentrarnos en un mundo distinto dentro del concepto de agua como elemento, y, además, nos impone dar por válida la premisa que postula que el santuario o espacio sagrado de Santa Eulalia de Bóveda tiene una relación especial con el agua, que, claramente presente en la piscina central, parece ser la razón de ser de la construcción soterrada (RODRÍGUEZ COLMENERO 1993).

No es éste el lugar de exponer el estado de la cuestión sobre el monumento[101], ni sobre las numerosas interpretaciones que ha suscitado y sigue suscitando, porque es una tarea ya realizada y sobre todo actualiza en este mismo volumen por la profesora Milagros Guardia en un estupendo trabajo sobre el sentido del edificio y sobre su decoración pictórica que constituye sin duda una de los aspectos más relevantes del lugar, que de nuevo es un botón de muestra único dentro de la producción romana en la península.

Mi intención en este pequeño apartado es volver la vista al conjunto de relieves que se encuentran en el exterior del edificio, y esbozar una posible hipótesis de trabajo proponiendo algunas sugerencias de interpretación. Unos relieves, colocados en el momento primero o reutilizados, manipulados y cambiados de sitio, quizá anteriores o simplemente de distinta cronología que el resto del edificio[102], sobre las que no hay duda de que tienen relación con el conjunto y el sentido del espacio creado en la antigüedad.

Los relieves han merecido mucha menos atención que el resto de los aspectos de Santa Eulalia, aunque N. Ares Vázquez, en una serie de articulitos llenos de una erudición textual y extensos conocimientos de latinista, intentó dotar de un cierto sentido a algunos de ellos y ponerlos en relación con las líneas fuerza que parecen informar el espacio

100 Traducido de Hesíodo, del fragmento 304 (M-W). Hesíodo. Esta versión castellana procede de la edición de Gredos de Hesíodo (*Obras y fragmentos*. Traducción de A. Martínez Diez y A. Pérez Jiménez, Madrid, 1983, p. 347)

101 Ver bibliografía actualizada al final del volumen.

102 Me remito al trabajo de la profesora Guardia en las páginas posteriores a este trabajo.

sagrado: la vida, la fecundidad, la salud en relación con el agua evidente y una lectura que pusiera en relación la acción sagrada del agua con posibles influencias orientales.

En esta línea, que está desarrollando también para otros lugares de Galicia, Rodríguez Colmenero hace una nueva interpretación o un nuevo repaso de los relieves y llega a una serie de conclusiones que no se apartan demasiado de las buscadas por el citado autor, excepto por la identificación en los propios relieves de más datos sobre la fecundidad y por su determinación de adscribir, gracias a la información de estos, de manera aún más clara el espacio al culto de Isis, como también hace para los aspectos estructurales del edificio[103].

Sobre esta base, que, en principio, puedo utilizar como acomodo, me permito ofrecer algunas pequeñas sugerencias que quizá puedan ayudar, aunque sólo se queden en el terreno del deseo de intentar leer una vez más las imágenes de Santa Eulalia, para añadirles algún posible significado, proponiendo una contrapartida a la cuestión de los cultos orientales (sobre la que, ciertamente, no puedo pronunciarme con autoridad) en relación con el agua y la salud, pero también, posiblemente, con la vida y la eternidad, sobre referentes religiosos grecolatinos.

De antemano he de recordar que la idea de mirar los relieves de esta determinada manera proviene de una sugerencia que ya tiene veinte años y pertenece al profesor Blanco Freijeiro, que me propuso estudiar los relieves llamados "de los danzantes", partiendo de su convencimiento previo de que eran una imagen excepcional de las Ninfas (DÍEZ PLATAS 1987).

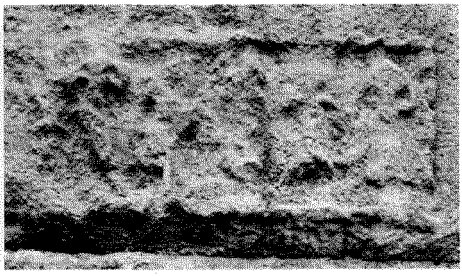
En esta intuición de Blanco se encuentra el germen de una lectura excepcional, habida cuenta de que la iconografía de las Ninfas en época romana y, en concreto en la península, no presenta paralelos para estos relieves, y que, además, supondría dotar de una efigie a unos personajes bien conocidos y venerados en relación con la salud y evidentemente con el agua, como son las Ninfas. Ellas ocupan un lugar relativamente importante en la religión de la Galicia romana, en la pervivencia de los cultos paganos y con intercambios o contaminaciones en algunas figuras del imaginario popular.

Desde el punto de vista iconográfico, Blanco aducía para las representaciones características propias de la interpretación de la imagen de figura marinas como el *aura velificans* que él veía en las figuras, especialmente de los danzantes. Indudablemente la interpretación es diferente a lo que se suele asumir, aunque creo que no del todo carente de fundamento. Y quizá convendría analizarla por partes.

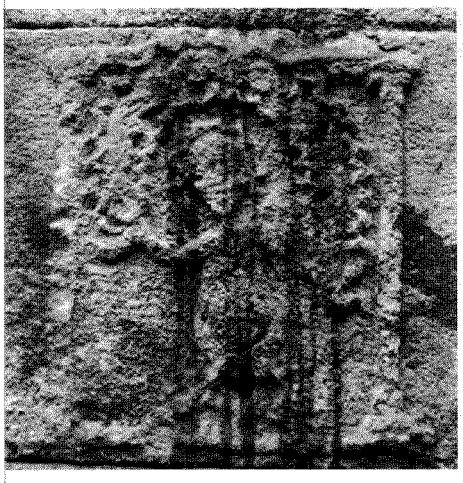
Los cuatro relieves que aparecen y que pondrían considerarse imágenes cercanas a las cuestiones de la fecundidad, el culto o la fiesta, son los relieves de las cinco danzantes (LÁMINAS 25 y 26) y los dos relieves de las figuras mas grandes solas (LÁMINAS 27 y 28). Como ya vimos, Colmenero (RODRIGUEZ COLMENERO 1993) las estudia detenidamente y extrae algunas conclusiones relacionadas con la edad, el sexo, y la fecundidad, construyendo un sistema por el que entran a formar parte en un juego de representaciones propias para un santuario de la fertilidad ligado a Oriente. En relación con la edad, propone la lectura de los relieves de las danzantes como una representación

103 El autor (RODRÍGUEZ COLMENERO 1992 y RODRÍGUEZ COLEMENERO 1993) hace una lectura completa del edificio como cripta de agua sagrada del Nilo, sobre los datos de la obra de WILD (1981), que creo, sin embargo, que se podrían matizar.

Lám. 25. Santa Eulalia de Bóveda. Relieve de las danzantes I (Foto: Fátima Díez)



Lám. 26. Santa Eulalia de Bóveda. Relieve de las danzantes II (Foto: Fátima Díez)



Lám. 27. Santa Eulalia de Bóveda. Relieve del oferente (Foto: Fátima Díez)

Lám. 28. Santa Eulalia de Bóveda. Relieve del oferente (Foto: Fátima Díez)

infantil por el tamaño y el vestido, frente a los adultos de los relieves individuales; en relación con el sexo, distingue varones y mujeres en las imágenes de los dos oferentes, y por lo que se refiere a la fecundidad, interpreta una de las figuras de los citados oferentes -que él ve como femenina- como una embarazada. El problema evidente es la mala conservación de los relieves que ocasiona la dificultad de leer precisamente sexo o estado, por más que no se puedan descartar dichas interpretaciones. Por otra parte, no parece posible justificar que la diferencia de tamaño o vestido pueda interpretarse como indicio de edad.

Realmente parece evidente que entre todos estos relieves del pórtico que representan figuras humanas hay una relación temática e iconográfica, aunque todos ellos son independientes -por más que hay dos parejas de creaciones semejantes más que

Lám. 29. Santa Eulalia de Bóveda. Relieve de los lisiados (Foto: Fátima Díez)

totalmente idénticas: los dos grupos de danzantes y los dos oferentes- y hay que unirlos al resto del conjunto que se compone de al menos otros tres relieves: el de la famosa escena de los lisiados (LÁMINA 29) y las dos imágenes de las aves (LÁMINAS 30 y 31). Considerarlo rotundamente como un programa iconográfico sería un poco arriesgado, pero es evidente que a todos ellos los une la relación con el santuario y el valor del agua que custodia y privilegia.

El principal problema de la interpretación de los relieves con figuras humanas, dejando al lado el de los lisiados, nos pone frente a la cuestión del trasunto de la divinidad, ya que podemos creer que contemplamos la replica humana de la imagen de las diosas y ver, entonces, en las figuras, exvotos de oferentes, o creer que estamos en el lado de la imagen divina -a imagen y semejanza de la humana evidentemente- y ver, en las figuras, a las diosas; por último, también podemos creer que lo tenemos todo mezclado. Por eso, siguiendo la sugerencia de Blanco, no dudé en analizar los relieves como una representación de las Ninfas en grupo (DÍEZ PLATAS 1987, pp. 193 y ss.), con el convencimiento de que la imagen juvenil, plural y alegre de los relieves de las llamadas danzantes se ajustan bien la imagen de las Ninfas. Un colectivo que había poseído esta imagen en épocas anteriores y en contextos cultuales, especialmente en la Grecia clásica, donde aparecen de manera similar en grupos y caracterizadas por la danza[104], por más que el mundo romano no cuente con muchos ejemplos y la península ibérica con ninguno (DIEZ PLATAS 1987, pp. 131 y ss.), ya que se aparta iconográficamente de la personificación más simple y evidente que hace de la Ninfa una fuente –tan frecuente en el mundo romano provincial- e, incluso, de la imagen de las Ninfas como actrices de mitos, que vemos en escenas mitológicas en relieves, mosaicos y pinturas (DIEZ PLATAS 1987, pp. 198-219).

No resultaría extraño -y sería muy sugerente- ver en estas figuritas danzantes, de las que me ocupo dejando algo de lado los oferentes para mejor momento, una imagen de las Ninfas en su aspecto cultual, la imagen que necesitamos para su epigráfica anicónica y para su culto sin imágenes en la Galicia romana. Pero, sin duda, es una excepción que tendría una explicación, quizá, en el contexto del exvoto. Las ofrendas de un santuario, en este caso excepcionales por su perduración en una piedra para tiempo como es el granito, son variadas y responden a distintos tipos de asociación metafórica o

104 Sobre las representaciones de las Ninfas en los relieves cultuales ver DÍEZ PLATAS 1987, pp. 76-80 y *LIMC* VIII, s. v. Nymphai, con referencias y bibliografía específica.

Lám. 30. Santa Eulalia de Bóveda. Relieve del ave en el nido (Foto: Fátima Díez)

metonímica: una parte de un miembro, la ofrenda de flores o velas, la imagen del propio santo o divinidad, la efigie del oferente en su situación peculiar. Es posible que esta sea una clave para entender la relación de estos relieves, ofrecidos de manera similar a los relieves de algunas grutas o santuarios[105].

No puedo, en este momento, detenerme a continuar la argumentación de la sugerencia de la presencia de las Ninfas en los relieves del pórtico, que queda para mejor ocasión. Pero, con la sugerencia lanzada, desde un nuevo punto de vista, habría que leer los relieves restantes. Poner a las Ninfas en relación con la fiesta, el agradecimiento, la curación, o incluso el voto de la fecundidad, no es ni descabellado ni difícil. Un paso más nos llevaría a intentar, como han hecho los autores anteriores, relacionar el entorno de los relieves humanos con los enigmáticos relieves de los pájaros que se han interpretado como una cigüeña o un ibis (LÁMINA 30) y como la figura excepcional de un ave fénix (LÁMINA 31).

En relación con estos relieves, no se puede evitar hacer ejercicios de evocación y no dejarse influir, sin querer, por las lecturas anteriores entre las que el entusiasmo de Ares (ARES VÁZQUEZ 1960) por la identificación del fénix nos permitiría hacer volar la imaginación. Es posible, incluso, que la imagen de la otra ave -cigüeña o ibis para distintos autores- sea también un fénix, como entiende Colmenero (RODRIGUEZ COLMENERO 1993), no tanto en su presentación divina, como en el otro relieve, sino en acción. Es decir, parece un pájaro que va a dormir en su nido, que aquí parece

Lám. 31. Santa Eulalia de Bóveda. Relieve del ave fénix (Foto: Fátima Díez)

105 Un caso paradigmático es la famosa gruta de Vari en el Ática, donde una inscripción nos informa de la intención del dedicante en relación con los relieves de las Ninfas que se encuentran en el lugar (DÍEZ PLATAS 1987, p.)

estar sobre una palmera (LÁMINA 30), el árbol a cuya copa sube el fénix para hacer su nido. La presencia del fénix lleva asociada un sentido claro con el mito del ave fantástica que es un paradigma de la inmortalidad y por tanto de la resurrección y del tiempo eterno que retorna, y no sólo para los cristianos en cuyo entorno de antemano rechazamos encontrarnos[106].

Siguiendo con la argumentación nos corresponde preguntarnos ahora cuál es, entonces, la relación entre las aves, la curación, la fertilidad, y el agua. Y si matizamos con la sugerencia de la presencia de las Ninfas como articuladoras de los dones divinos en relación con el agua, la pregunta sería entonces qué relación tienen las Ninfas con estas aves. Un texto antiguo pone en curiosa relación a las Ninfas con el fénix, como una réplica de los relieves del santuario:

> "Nueve generaciones supera viviendo la ronca corneja, pero el rápido ciervo supera cuatro vidas de corneja.
> El apolíneo cuervo capaz es de vivir por tres ciervos, pero sólo el fénix vive finalmente por tres veces tres cuervos.
> Y dos veces el número de cinco fénix, recorremos nosotras, las montaraces Ninfas, húmeda prole del gran Júpiter"

Se trata de un fragmento desgajado de Hesíodo, que recogen Plutarco, Ausonio y los *Epigramas Bobienses*[107], considerado generalmente como una paráfrasis de la inmortalidad (DÍEZ PLATAS 1989), con alusiones a la regeneración, en el que se unen el agua, la vida, la generación, la regeneración, el tiempo *quasi* eterno, el fénix y las Ninfas.

De momento, no puedo ir más allá. Será necesario ahondar algo más en las propuestas y hacer casar otros elementos, aunque quizá no podamos avanzar porque los materiales, la escasez de datos y las lagunas no nos permitan más que ofrecer un calidoscopio de imágenes y textos que giran componiendo figuras que se asocian y se disocian en torno al agua, que, sin lugar a dudas, es el centro indiscutible de la cuestión.

---

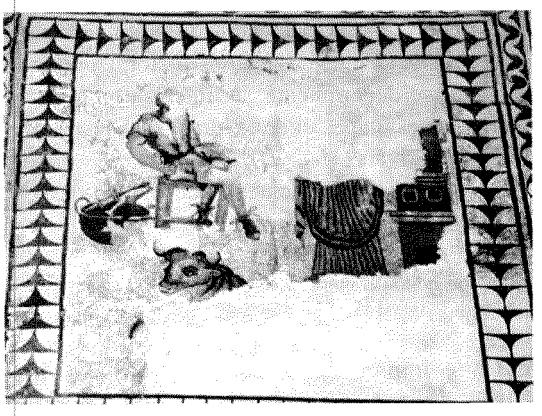
106 Sobre el ave fénix: *DE AVE PHOENICE/ EL MITO DEL AVE FÉNIX* . Introducción y textos de Ángel Anglada. BOSCH, Barcelona, 1983 y R. VAN DEN BROEK, *The myth of the Phoenix*. Ed. Brill. Leiden, 1972.

107 Se trata de la traducción del fragmento 304 (M-W), que fue recogido por Plutarco en *De defectu oraculorum* II, 415cd, y posteriormente traducido al latín por Ausonio (*Eclogae* 5) y la *Antología Palatina* (647 Riese).

IV
Mitos de libro: el mosaico de Dédalo y Pasífae

Et fortunatam, si numquam armenta fuissent,
Pasiphaen nivei solatur amore iuuenci.
A, virgo infelix, quae te dementia cepit!

"Y a la que fuera feliz, si no hubiera habido jamás vacadas,
Pasífae, la consuela del amor por el toro blanco como la nieve.
¡Ay, muchacha desgraciada, qué locura se apoderó de ti!
Virgilio, *Bucólicas,* VI, 45-47



Lám. 32. Mosaico de Dédalo y Pasifae (Foto: Fátima Díez)

Este último apartado esta dedicado al único ejemplo de figuración de historias míticas reconocibles, dependientes de textos literarios, en la Galicia romana: el mosaico de reciente aparición encontrado en la calle Armañá[108] de Lugo. El pavimento, de gran tamaño, tiene un emblema central de dimensiones considerables donde parece que se representa un tema mítico singular, identificado[109] como la entrega a Pasífae, la esposa de Minos, del "simulacro de vaca" que Dédalo había construido para ella, a fin de que pudiera saciar su pasión por el hermoso toro que el rey se había negado a sacrificar a Posidón.

A pesar de que la parte central del mosaico, donde se figura la historia, está algo dañada en algunas zonas (LÁMINA 32), se hace reconocible perfectamente una escena con varios elementos. De izquierda a derecha, en el ángulo superior, se encuentra una figura masculina vestida con una especie de túnica corta ajustado y de tono más o menos marrón, que lleva unos curiosos zapatos abiertos y anudados con cordones muy evidentes y está sentada en un pequeño banco, empuñando una doble hacha en su mano derecha; a su lado, a la izquierda junto al borde del marco, se representa una cesta o serón llena de herramientas, entre las que Rodríguez Colmenero (1993), reconoce las propias del carpintero. En el ángulo inferior izquierdo se encuentra la figura de un bóvido de color blanco, con marcados pliegues en el cuello, que está recostado y se vuelve a mirar al

108 Las circunstancias de su hallazgo el año tal se encuentran recogidas en RODRÍGUEZ COLMENERO (1991), A. Rodríguez Colmenero, "O novo mosaico da rua de Armañá: cidade de Lugo", Larouco, 1, 1991, p. 175.

109 El tema fue identificado por J. M. Blázquez Martínez y por A. Blanco Freijeiro.

espectador. El centro de la imagen se ha perdido, pero a la derecha del animal se aprecian los restos de un vestido femenino plegado, una especie de quitón o túnica, sobre la que destaca un delgado manto que cae formando una orla sobre el vestido. La derecha de la escena la ocupa una estructura arquitectónica similar a una torre.

Los elementos que concurren en la escena parecen corresponder de manera efectiva una representación relacionada con el mítico artesano Dédalo y con el episodio de la vaca mecánica, como se designa de manera habitual al animal creado por el escultor para facilitar los deseos desmedidos de Pasífae, ya que la figura del artesano con sus herramientas y la presencia de una vaca o toro, sumados a una figura femenina, parecen completar la aritmética de una imagen que repite el concurso de los tres elementos. A ellos se une de forma un tanto enigmática la estructura arquitectónica en forma de torre, que parece tener también su cuota de significado en la escena.

En cuanto a la información de las fuentes, Ovidio, en las *Metamorfosis,* no menciona el vergonzoso episodio limitándose a presentar la existencia del Minotauro para justificar la construcción del laberinto y la acción de Dédalo como constructor, y preparar con esas notas de tránsito el episodio que verdaderamente le interesa poética y visualmente en su presentación de transformaciones que es el de la huida de Dédalo con su hijo Ícaro y las consecuencias que de él se derivan (*Met.* VIII, 153-161). De modo que ni siquiera aparece Pasífae más que como una referencia pasada para glosar el problema familiar que había ocasionado:

> "Había crecido el deshonor de la familia y por lo inaudito del monstruo de dos formas quedaba al descubierto el vergonzoso adulterio de su madre" (vv. 155-157)

La historia completa con detalles muy importantes desde el punto de vista iconográfico figura en Apolodoro (3, 8-11):

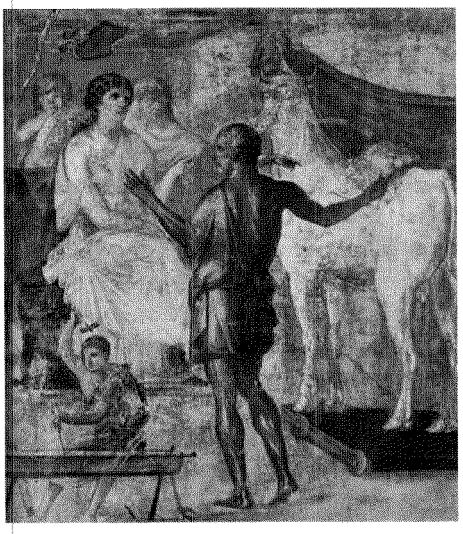
> "Pero Posidón se irritó con él por no haberle sacrificado el toro, lo volvió salvaje e hizo que Pasífae sintiera deseo por él. Enamorada del toro utilizó a Dédalo de cómplice, el cual era arquitecto y había huido de Atenas por un asesinato. Este fabricó una vaca de madera sobre ruedas, la hizo hueca por dentro y la envolvió con la piel de una vaca desollada, poniéndola en el prado en que el toro se acostumbraba a pacer; metió luego dentro a Pasífae (...)"[110].

Virgilio introduce unas referencias a la pasión desmedida de Pasífae, en un canto de conmiseración con su dolor en las *Bucólicas* (VI, 45-60) –que es el texto que introduce el apartado-, aunque desde el punto de vista iconográfico y visual, Filóstrato en sus *Imágenes* (I, 16) es el que nos hace ver la construcción de la vaca y nos da detalles del ingenio de Dédalo construida como un verdadero aderezo de amor.

La versión iconográfica de esta historia tal y como está representada en el mosaico lucense resulta desconocida. Las escenas que recogen el episodio del extraño encargo se encuentran casi todas en la pintura pompeyana[111], y la característica común a la mayoría de las escenas es la aparición de la vaca mecánica subida o no en una plataforma

110 Traducción de J. Calderón Felices (*Biblioteca mitológica,* Akal/Clásica, Madrid, 1987).

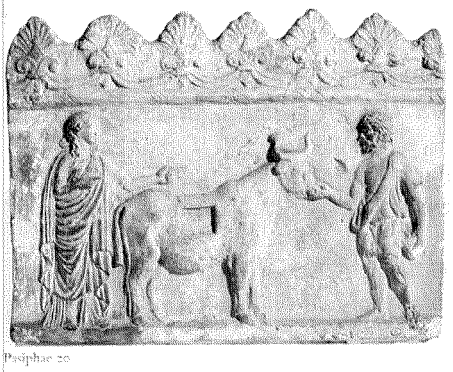
111 Todas ellas, más una serie de relieves y un único mosaico se encuentran recogidas, en la voz del *LIMC* VI. El mosaico de Lugo no está contemplado en el artículo.



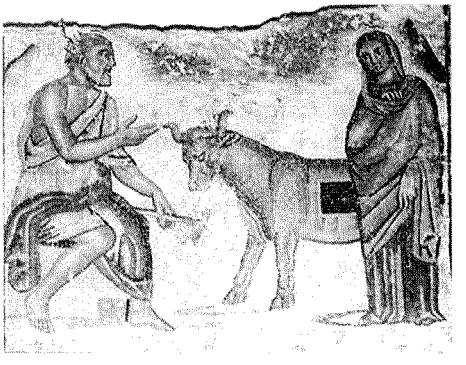
Lám. 33. Dédalo y Pasífae. Pintura pompeyana (Pompeya VI 15.I. Casa de los Vettii) (Foto: DE CAROLIS, 2000)

de ruedas tal y como dice el texto de Apolodoro (LÁMINA 33), o bien caracterizada en su ausencia de vida por medio de una trampilla o agujero practicable para indicar que estaba hueca, como se puede ver en otras imágenes (LÁMINA 34). Alguna escena o relieve hace concebir la duda de que el bóvido presente no sea la vaca mecánica, sino el toro de la manada del que Pasífae se había enamorado. En estos casos el toro se reconoce generalmente por la blancura de su piel, dato que figura prácticamente en todos los textos que recogen la historia de la esposa de Minos. Por otra parte, es necesario añadir que el único mosaico[112] que recoge el tema presenta una abreviación de la escena que no se asemeja en absoluto a nuestra pieza de Lugo, y muestra además claramente que la vaca es falsa (LÁMINA 35).

El mosaico de Lugo pues es una verdadera excepción iconográfica porque muestra una escena de una gramática y una sintaxis diferente de las demás y en cierta medida -sin depender de los textos- podía decirse que escoge los elementos quizá a la manera de la narración sinóptica y los une para proporcionar pistas sobre una escena sobradamente conocida.



Lám. 34. Dédalo y Pasífae. Relieve de terracota (s. II d. C) París, Museo del Louvre, Cp. 4094 (Foto: *LIMC*)



Lám. 35. Mosaico de Dédalo y Pasifae. Argel, Museo Nacional (Foto: *LIMC*)

112 Se trata de un mosaico argelino, conservado en el Museo Nacional de Argel (*LIMC* VI, s.v. Pasiphae, nº 15, con imagen).

Para terminar, hagamos un pequeño repaso de la escena, analizando de manera algo más detenida las figuras: Dédalo está representado como el artesano por antonomasia, cercano en su iconografía incluso al dios Hefesto, con la doble hacha en la mano; Pasífae es una figura que entra en escena y de la que no podemos más que intuir su presencia y justificar su identificación por su relación con el entorno; el bóvido es un elemento clave para relacionar a mujer y artesano con el episodio cretense, con los que forma el trío necesario para reconocer la escena –como se ve en el relieve reproducido como lámina 35-, y su color unido al aspecto de vida, con la mirada vuelta hacia el espectador y los pliegues de su cuello -que recuerdan al toro Zeus que había raptado a la "suegra" de Pasífae, Europa- nos hacen pensar en que más que la vaca artificial se trate aquí del toro causante de la representación de la escena (aunque el hecho de que nos falte una gran parte de la figura no nos permite afirmar nada rotundamente). Una manera elegante, al fin y al cabo de sugerir la historia.

Por último, la presencia de la estructura arquitectónica más que sugerir el taller del artesano, en cuyo interior es posible que al menos se hallen él y Pasífae en su aproximación, podría querer indicar que el edificio es un elemento más de la historia, cuyo cometido es hablar de la habilidad de Dédalo no solo como artesano o escultor, sino también como arquitecto –que será su ocupación fatal-, y su imagen de torre parece el presagio ominoso del laberinto, que, por culpa de la historia sugerida, Dédalo tendrá que construir y sufrir como prisión, y que finalmente terminará acarreándole la desgracia de su hijo.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA CASTROVIEJO, F.(1993) "Escultura galaico-romana", en Nogales Basarrate, T. (coord..), *Actas de la I reunión sobre escultura romana en Hispania,* Ministerio de Cultura, pp. 195-204.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1997a) "Los mosaicos de las ciudades y las *villae*" en *Galicia Castrexa e Romana (Galicia Terra Única)*, Catálogo de la exposición, Santiago, Xunta de Galicia, pp. 211-215.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1997b) "A escultura da Gallaecia" en *Galicia Castrexa e Romana (Galicia Terra Única)*, Catálogo de la exposición, Santiago, Xunta de Galicia, pp. 238-45.

ARIAS VILAS, F (1992) *A romanización en Galicia*, A Nosa Terra, Santiago.

BERMEJO BARRERA, J. C (1982) (coord.): *Mitología y mitos en la Hispania Prerromana*, Madrid, Akal.

BERMEJO BARRERA, J. C (1986) (coord.): *Mitología y mitos en la Hispania Prerromana II*, Madrid, Akal.

Léxicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), s.v., Zurich, 1981-1998.

RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (1993) "Arte Romano de Galicia" en *Galicia Arte* IX, A Coruña, Hércules.

TRANOY, A. (1981) *La Galice romaine,* París.

I

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1972) "Sobre tres Minervas encontradas en Galicia", *Compostellanum*, XVII, pp. 17-22.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1973) "Os balsamarios romanos da *Gallaecia*", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVIII, pp. 181-7.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1975) "Divinidades romanas en bronce del convento Bracarense", *Braccara Augusta*, XXIX, pp. 145-153.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1979) "Nota encol de dous xenios de época román atopados na Galicia", *Gallaecia*, III-IV, pp. 287-9,

ACUÑA FERNÁNDEZ, P. (1977) "Contribución al estudio de las religiones indígenas en Galicia: el culto a Mercurio", *Boletín Auriense*, VII, 1977.

BALIL, A. (1980) "Esculturas romanas de la Península Ibérica III", *Studia Archaelogica* LI, Valladolid

BLANCO FREIJEIRO, A. (1984) "El Buey Apis en Iria Flavia (Padrón-La Coruña)", *Gallaecia*, VII-VIII, pp. 261-8.

BOUZA BREY, F. (1969) "'Mercuriolus' de bronce, inédito, de Lugo", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, pp. 35-40.

Caesarodunum (1988). *Le monde des images en Gaule et dans les Provinces Voisines.* Actes du colloque, Ecole Normale Supérieure, Sévres 16 et 17 mai 1987, *Caesarodunum,* Tomo XXIII. Universidad de Tours.

GARCÍA Y BELLIDO, A. (1969) "Esculturas romanas de Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, pp. 27 y ss.

MUSEO DE LAS PEREGRINACIONES (2001) *Un Museo en crecemento. Adquisiciones 1996-2001,* Museo de las Peregrinaciones, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela.

RODRÍGUEZ GARCÍA, P. (1999) "Bronces figurados de Taboexa", en *GALLAECIA,* 18, pp. 287-300.

RODRÍGUEZ GARCÍA, P. (1999a) "Cultos domésticos en la Galicia romana" en *II Congreso de Arqueología Peninsular,* Tomo IV, Alcalá de Henares, pp. 147-151.

RODRÍGUEZ PÉREZ, M. X./BLANCO SANMARTÍN, M. P. (1997) "Un ejemplo de escultura funeraria: o león de Pedreda, Iria", en *GALLAECIA,* 16, pp. 307-314.

TABOADA CHIVITE, X. (1964) "Grupo escultórico romano de Mourazos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIX, pp. 137-42.

II

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1974) "Notas sobre la morfología y la decoración en las aras y estelas de Galicia en época romana", *Studia Archaelogica* (Homenaje a Bianchi-Bandinelli), XXXII, Valladolid, pp. 17-31.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1976) "Sobor da representación do tema 'Ulises e as sereas' na estela de Vilar de Sarria (Lugo)", *Boletín Auriense*, VI, pp. 107-113.

ALONSO ROMERO, F. (1981) "La nave romana de la estela de Vilar de Sarria (Lugo)", *Brigantium*, II, pp. 105-116.

ALONSO ROMERO, F. (1993) "Las embarcaciones en el período germánico del arte rupestre de Carnota (La Coruña)" en *Galicia: da romanidade á xermanización*, Santiago, Museo do Pobo Galego, pp. 263-83.

ARIAS VILAS, F. (1977) "Un interesante relieve aparecido en Santa María Magdalena de Adai", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, X, 87-90, 1977, pp. 18-24.

CUMONT, F. (1966) *Symbolisme funéraire des Romains*. París.

GALEANO CUENCA, G. (1997). *Costumbres religiosas y prácticas funerarias romanas. Estudio del mundo rural en la provincia de Córdoba.* Universidad de Córdoba. (Córdoba)

GUARDIA PONS, M. (1982). *Las pinturas bajas de la Ermita de San Baudelio de Berlanga.* Diputación Provincial de Soria. Temas Sorianos nº 5. Soria.

POLLARD, J. (1977). *Birds in Greek life and myth.* Editorial Thames and Hudson. Londres.

RODRÍGUEZ COLMENERO (1997) "O mundo funerario galaico-romano" en *Galicia Castrexa e Romana (Galicia Terra Única)*, pp. 246-54.

WITTKOWER, R. (1977) *Allegory and the migration of symbols,* Colorado.

ZANKER, P. (1992) *Augusto y el poder de las imágenes.* Alianza Editorial, Madrid.

III

ACUÑA CASTROVIEJO, F (1973) *Mosaicos romanos de la España Citerior. II. Conventus Lucensis*, (Studia Archeologica, XXIV), Santiago-Valladolid

ACUÑA CASTROVIEJO, F (1974) *Mosaicos romanos de la España Citerior. III. Conventus Bracarensis*, (Studia Archeologica, XXXI), Santiago-Valladolid.

ALVAR EZQUERRA, J. (2001). *Los misterios. Religiones "orientales" en el Imperio Romano*. Editorial Crítica. Barcelona.

ARES VÁZQUEZ, N. (1962) "Santa Eulalia de Bóveda: dos lisiados y un monasterio", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, t. 7, nº 57-58, pp. 115-23.

ARES VÁZQUEZ, N. (1963) "Santa Eulalia de Bóveda: mensaje de la cigüeña", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, t. 7, nº 59-60, pp. 173-82.

ARES VÁZQUEZ, N. (1964) "Santa Eulalia de Bóveda: Jano, Paralioneco y Parameco", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, VII, 61-2, pp. 282 y ss.

ARES VÁZQUEZ, N. (1964) "Santa Eulalia de Bóveda: otro relieve en el pórtico", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, t. 7, nº 61-62, pp. 237-46.

BLÁZQUEZ, J. M.-LÓPEZ MONTEAGUDO, G.- MAÑANES, T.- FERNÁNDEZ OCHOA, C. (1993) *Mosaicos romanos de León y Asturias*. CSIC. Madrid.

Caesarodunum (1988). *Le monde des images en Gaule et dans les Provinces Voisines*. Actes du colloque, Ecole Normale Supérieure, Sévres 16 et 17 mai 1987, *Caesarodunum,* Tomo XXIII. Universidad de Tours.

DE AVE PHOENICE/ EL MITO DEL AVE FÉNIX (1983). Introducción y textos de Ángel Anglada. BOSCH, Barcelona

DÍEZ PLATAS, F. (1987). *Catálogo e Iconografía de las Ninfas en la Hispania Romana*. Universidad Complutense de Madrid (Ed. microficha).

DÍEZ PLATAS, F. (1989). "Acerca de la inmortalidad de las Ninfas" en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987)*. Universidad Complutense, Madrid, 1989. Vol. III, pp. 91-96.

DÍEZ PLATAS, F. (2000) *Las Ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*, Universidad Complutense de Madrid (Ed, en CD-ROM)

DÍEZ PLATAS, F. (2001) "Imaginando el agua: reflexiones sobre el significado iconográfico del motivo de la serpiente en ciertas escenas de la cerámica griega arcaica", en *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo,* Santiago de Compostela, pp. 281-301.

FOUCHER, L. (1975), "Notes sur l'iconographie du dieu Océan", *Caesarodunum,* 10, 48-52.

GUARDIA PONS, M. (1992). *Los Mosaicos de la antigüedad tardía en Hispania. Estudios de Iconografía.* PPV, Barcelona.

MOSAICO (2001). *Mosaico Romano del Mediterráneo.* Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

REGUERAS GRANDE, F.-YAGÜE HOYAL, P. – MARCOS FIERRO, R. (1994) *El Mosaico de "Hilas y las Ninfas".* Museo de León.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, I. (1999) *Mar y mitología en las culturas mediterráneas.* Ediciones Alderaban. Madrid.

VAN DEN BROEK, R. (1972) *The myth of the Phoenix.* Ed. Brill. Leiden.

VÁZQUEZ SEIJAS, M. (1961) "Piscina Romana. Plaza de Santa María de Lugo", *Boletín de la comisión de monumentos de Lugo,* 1960, pp. 272-277.

VIDAL CAEIRO, L. (1999) *Recopilación historiográfica sobre el monumento de Santa Eulalia de Bóveda*, Trabajo Académicamente Dirigido, Universidad de Santiago de Compostela (inédito)

VOUTE, P. (1972) "Notes sur l'iconographie d'Océan. À propos d'une fontaine à Mosaïques découverte à Nole (Campanie) » *MEFRA,* 80, 1972, 639-673.

WILL, ROBERT, A. (1981). *Water in the Cultic Worship of Isis and Sarapis.* Ed. Brill. Leiden.

WITT, R. E. (1997). *Isis in the Ancient World.* The Johns Hopkins University Press, Baltimore y Londres.

IV

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1997a) "Los mosaicos de las ciudades y las *villae*" en *Galicia Castrexa e Romana (Galicia Terra Única)*, Catálogo de la exposición, Santiago, Xunta de Galicia, pp. 211-215.

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1972) "Los mosaicos de La Cigarrosa (Orense)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, XXXVIII, pp. 468-476.

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

BLÁZQUEZ, J. M.-LÓPEZ MONTEAGUDO, G.- MAÑANES, T.- FERNÁNDEZ OCHOA, C. (1993) *Mosaicos romanos de León y Asturias.* CSIC. Madrid.

DE CAROLIS, E. (2000) *Dei ed Eroi nella pintura pompeiana,* "L'Erma" di Bretschneider, Roma.

DURAN PENEDO, M. (1993), *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial.* Barcelona.

RODRÍGUEZ COLMENERO, A. (1991), "O novo mosaico da rua de Armañá: cidade de Lugo", *Larouco*, 1, p. 175