

EL MAR EN EL FIN DEL MUNDO: OCÉANO EN LA MUSIVARIA DE GALLAECIA

Por Pilar DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA

C/ Ciudad de Vigo, 9, 3º, 27002, Lugo

Abstract: In this article, I study the roman mosaics appeared in the ancient *Gallaecia*, whom theme is one of the most popular deity in the Hellenism, *Oceanus*. It will be very interesting to compare the development of his local image with the others' *Oceanus* iconography.

Keywords: Mosaics, roman, *Oceanus*, iconography

La frontera más occidental del Imperio romano fue el océano Atlántico, allí limitando al norte y al oeste con sus aguas se encontraba la provincia más cercana al fin del mundo: *Gallaecia*. La *Gallaecia* tenía como centros principales *Bracara*, *Asturica* y *Lucus*. Las excavaciones realizadas en el último siglo han dejado al descubierto parte de la riqueza que todavía permanece oculta bajo el suelo gallego. Entre los hallazgos más representativos tenemos que destacar los mosaicos, cuya presencia no sólo se ha detectado en las ciudades más importantes sino también en pequeñas villas.

La musivaria es una técnica que permite el recubrimiento de pavimentos y muros dotándolos de un acabado suntuoso y duradero. Su presencia en la Hispania romana está ampliamente atestiguada entre los múltiples hallazgos arqueológicos. Desde fines del siglo II d. C., las clases nobles embellecían sus casas con mosaicos; en Hispania, las nuevas técnicas de policromía, procedentes de Siria y que entraron por el Norte de África, se ponen de moda mucho antes que en la península itálica¹. Esta época coincide con el gobierno de Septimio Severo,

¹ Blázquez, J. M., *Mosaicos Romanos en Hispania*, Cátedra, Madrid.

emperador que inicia una nueva época en la historia del Imperio y que prelude su caída.

A lo largo de la época severiana (193-235) se inicia una crisis económica que se agravará durante el siglo III, momento especialmente crítico para Hispania que veía cómo la producción minera decaía al tiempo que sufría constantes saqueos por parte de francos y otras tribus germánicas. Esta situación tiene consecuencias en el arte, puesto que al disminuir las exportaciones la corriente de intercambio que se favorecía con las demás provincias quedaba cortada. Sin embargo la mayoría de los mosaicos de Itálica y Córdoba pertenecen a la dinastía severiana.

Con el gobierno de la Tetrarquía (283) y de Constantino la crisis remitirá revitalizándose la economía y las artes, sobre todo la arquitectura y el mosaico. Ciudades como Córdoba, Mérida o Tarragona recuperan el pulso perdido, así como las villas rústicas en las que la costumbre dictaba que se decorasen con hermosos mosaicos, representando estaciones o labores del campo. El número de mosaicos del Bajo Imperio en Hispania es muy dilatado, lo que nos permite hacernos una idea bastante completa de la sociedad de esa época que demandaba y gustaba del arte del pavimento. Más allá de entender el mosaico como una muestra de poder económico, que de hecho lo es, se nos manifiesta también como un medio idóneo para conocer los gustos y las corrientes artísticas y religiosas de la época. La temática de la musivaria también da cuenta del grado de romanización de la zona y de la transmisión de modelos y mitos por el territorio romano. La sociedad hispánica se nos revela heterogénea en esos aspectos, puesto que la asimilación de los mitos y el imaginario romano se produce de forma desigual a lo largo de la Península. Es evidente que zonas como el Levante y el Sur sufrieron una colonización mayor y, por tanto, muestran un arte más acorde tanto estética como iconográficamente al de la propia Roma. *Gallaecia*, situada en los confines del mundo conocido, era un verdadero bastión, conquistado no sin esfuerzos, que miraba hacia el Atlántico, límite del mundo para los romanos. El arte desarrollado en suelo galaico sin duda sufre de lo que casi siempre ocurre en las regiones periféricas, esto es, de carecer de una sociedad económicamente más pujante que se pueda permitir esos lujos. A pesar de estos condicionantes, las muestras de la musivaria romana en Galicia son lo suficientemente interesantes como para dedicarles nuestra atención.

Los límites geográficos de la Galicia actual no corresponden con ninguna de las divisiones de época romana, pero para este trabajo podemos trazar una zona más general que iría desde el Duero al Cantábrico. Este corte corresponde a grandes trazos con la división de la Hispania Septentrional hecha por Diocleciano, que incluiría el *Conventus Lucensis*, el *Conventus Asturicense* y el *Conventus Bracarense*².

² Arias, F., (1976) «Geografía Histórica de la Galicia Romana», (pp. 31-37), en VV.AA., *La Romanización e Galicia*, Cuadernos del Seminario de Estudios cerámicos de Sargadelos, La Coruña.

La romanización³ de Galicia se produjo de una forma desigual geográficamente hablando, las zonas de mayor pujanza son las Rías Bajas, la provincia de Ourense y el tramo *Brigantium–Lucus*, que seguía la vía XIX que comunicaba con *Asturica*. Los hallazgos arqueológicos se estructuran siguiendo esas líneas de asentamientos, aunque actualmente están saliendo a la luz restos de villas costeras en las Rías Altas. Desde el punto de vista artístico, los vestigios han aparecido concentrados en zonas concretas, normalmente producto del azar, destacando la zona de Vigo y Orense. *Lucus* como capital del *conventus* todavía nos está legado muestras de la importancia política y económica que tuvo, a pesar de tratarse de un asentamiento vivo en el que todavía crece la actual ciudad, donde las excavaciones se tornan muy complejas.

Las muestras de la musivaria romana en suelo gallego son de las manifestaciones artísticas más interesantes con las que contamos para analizar el panorama artístico del momento. Se podrían establecer dos grupos muy diferenciados: por un lado los mosaicos de motivos geométricos y por otro los figurados; éstos últimos son el objeto de nuestra aproximación. Los ejemplos son tardíos y sobresale la carencia total de representaciones de la vida cotidiana y las mitológicas (a excepción de dos ejemplos lucenses, la máscara de Océano y Pasifae y Dédalo), frente a la abundancia de los motivos marinos que parecen haber tenido mucha difusión en esta zona⁴.

La temática de la musivaria formaba parte en su mayoría de programas iconográficos preestablecidos. En el Alto Imperio se prefieren los temas dionisiacos, marinos, *gorgoneion* o mitológicos; durante el Bajo Imperio predominan las imágenes cinegéticas, de gladiadores o escenas de circo. La temática marina y de Océano se enmarca, al igual que la dionisiaca, dentro de las más habituales tanto en un período como en otro⁵. Concretamente, la imagen de Océano nos remite a ejemplos provenientes del Norte de África⁶ como el de Volúbilis, Sabratha o Útica, que tuvieron poca difusión en Hispania durante el Alto Imperio (sólo seis ejemplos en Lusitania, Baética y el Levante), pero que en época más tardía tuvieron mejor suerte. Los mosaicos de la *Gallaecia* corresponden a esos modelos pero su cronología se puede establecer entre el siglo III y el IV d. C.

El estado de la musivaria gallega es bastante lamentable, tanto por su conservación como por la poca atención que ha recibido. Hacia 1970 tenemos noticia de al menos ocho hallazgos, entre los que destacan tres ejemplos

³ Para la romanización gallega véase A. Suárez, (2001) *Os romanos en Galicia*, Lóstrego, Verín-Santiago.

⁴ Acuña, F., (1976) «Las formas del arte provincial romano en Galicia», (pp. 85-93), en V.V.A.A., *La Romanización de Galicia*, Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos, La Coruña.

⁵ Durán, M., (1993) *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania Alto-Imperial*, Barcelona, p. 15.

⁶ Véase la obra recopilatoria de K. M. Dumbabin, (1978) *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and patronage*, Oxford.

concentrados en dos zonas, Lugo y Ourense. Las tres obras debieron pertenecer a construcciones privadas y presentan decoración marina que A. Balil⁷ ha sabido relacionar con la presencia de un taller concreto en la zona. Basándonos en sus hallazgos, pasamos a presentar los mosaicos romanos de Galicia de tema marino organizados geográficamente:

A- Lugo

- Mosaico de Batitales⁸, (Fig. 1) encontrado en la calle Doctor Castro en 1842 y vuelto a excavar en 1950. Se conservan tan solo fragmentos de lo que fue una magnífica representación de la máscara de Océano, rodeada de fauna marina en inmersa en un entramado decorativo de carácter geométrico. Datado en el siglo III.
- Mosaico de la piscina de la Plaza de Santa María⁹, (Fig. 2) obra tardía del siglo IV y ajena al taller musivo que descubrió Balil. Se descubrió con motivo de las obras de acondicionamiento de una de las plazas de la catedral, en 1960. Entre los esquemas geométricos parece que representa una serpiente de agua¹⁰.

B- Orense

- Mosaico de A Cigarrosa¹¹, (Fig. 3) son dos fragmentos uno encontrado en 1896 y otro en 1969. Ambos se creen que pertenecieron a dependencias privadas dedicadas a baños; el primero presenta peces, conchas y estrellas de mar, el segundo, peces. (siglo III).
- Mosaico de Parada de Outeiro¹² (perdido). Se descubrió en el atrio de la iglesia parroquial en 1953. Posiblemente por su decoración marina formase parte del fondo de una piscina. (siglo III)

⁷ Balil, A., (1971) «Sobre los mosaicos romanos de Galicia: Identificación de un taller musivario», en CMGR II, París.

⁸ Véase Acuña, F., (1973) *Mosaicos romanos de Hispania Citerior II: Conventus Lucensis*, Studia Archeologica, Santiago-Valladolid, con referencias a la bibliografía anterior.

⁹ Véase nota 4, especialmente pp. 36-38 y M. Vázquez Seijas, (1960) «La piscina romana. Plaza de Santa María de Lugo», en *Boletín de la comisión de monumentos de Lugo*, pp. 272-277.

¹⁰ El trabajo más reciente que aborda este hallazgo desde el punto de vista iconográfico es de F. Díez Platas, (2002) «Breviario de imágenes paganas: la iconografía de los dioses y el mito en la Galicia Romana», en *Sémata*, Facultad de Geografía, Historia y Arte, Universidad de Santiago de Compostela.

¹¹ Acuña, F., (1972) «Los mosaicos de A Cigarrosa», en BSAA, XXXVIII, pp. 468 y ss.

¹² Acuña, F. (1971) «Notas introductorias para el estudio de los mosaicos romanos de Galicia», en XII Congreso Nacional de Arqueología, Jaén; p. 712 y ss.

C- Pontevedra

- Mosaico de Panxón¹³ (Fig. 4). Aparece en el último tercio del XIX y se conserva en una colección particular y muestra la imagen de un gran pez con teselas brillantes.

A. Balil establece la presencia de un taller musivo itinerante al que pertenecerían como ejemplos estrella el de Batitales y los de A Cigarrosa, que estaría activo durante el siglo III y que cubriría la zona *Bracara-Lucus*. Siguiendo este eje se le puede atribuir, un mosaico marino en Braga¹⁴ (apareció bajo el solar de la Facultad de Teología); el de Parada de Outeiro y el de Panxón. Este último alejado de la zona de influencia delimitada pertenecería a la llamada *via per loca marítima*. Lo que le permite a Balil establecer estas filiaciones es la presencia de, en sus palabras, «un tema morelliano», la imagen de la «mosca de agua» o «flor de agua». Este motivo consiste en líneas sinuosas y gruesas formadas por dobles teselas que pretenden representar el agua e insinuar su movimiento. Este esquema decorativo se repite en estos ejemplos musivos y sirve como medio para establecer una cronología bastante segura en el siglo III y, sobre todo, para demostrar la presencia de talleres especializados en la zona.

TEMAS MARINOS

Los temas marinos aparecen en la musivaria bícroma de Italia y desde allí se difunden por el resto del Imperio; en la Península tienen cierto éxito en el período alto-imperial y tienden a concentrarse, en los últimos siglos de dominación romana, en temas específicos como la máscara de Océano o fauna marina. El repertorio figurativo, proporcionado en su mayor parte por modelos helenísticos, es tan variado en su origen y en los medios de transmisión que resulta casi imposible organizar de una manera sistemática las diferentes variantes que surgen del originario *thiasos* marino¹⁵.

En el panorama nacional la presencia de estos temas marinos ha sido estudiada por M. Guardia¹⁶, quien nos proporciona un plano donde sitúa la frecuencia de la aparición de temas marinos, peces y Océano. Basándonos en él,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Acuña Castroviejo, (1974) F., *Mosaicos romanos de la España Citerior. III. Conventus Bracarensis*, en *Studia Archeologica*, XXXI, Santiago-Valladolid.

¹⁵ Para un estudio organizado de los componentes de esta fauna marina véase R. Olmos, (1989) «Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España», en *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Victoria.

¹⁶ Guardia, M., (1992) *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de Iconografía*, Barcelona, ver especialmente pp. 296-310.

podemos ver que la presencia de estos motivos parece concentrarse especialmente en el sur y el este, con algunos ejemplos en el centro de España.

Durante el Bajo Imperio es bastante habitual el encontrarnos con ejemplos musivos que representan exclusivamente seres marinos reales, sean peces, delfines o moluscos. Existen diversas variantes: por un lado, las composiciones geométricas habitadas por algún pez, por otro, representaciones agrupadas de peces insertadas en un marco geométrico, y sobre todo, las que más nos interesan, una especie de alfombra donde se colocan desordenadamente los peces imitando el fondo del mar¹⁷. Este último modelo es el preferido por los mosaicos de la zona galaico-lusa, que repiten, como ya indiqué, el motivo de la «mosca de agua» que sirve de base para detectar la presencia de un taller concreto.

Los mosaicos de Panxón, A Cigarrosa, Parada de Outeiro y Bracara, junto con algún otro ejemplo portugués, nos muestran el gusto por la representación realista de la fauna marina. Todos ellos parecen haber estado relacionados de una manera u otra con el agua. Los dos ejemplares de A Cigarrosa formaban parte de unos espacios cuadrangulares a los que se accedía mediante unos escalones y ambos presentaban restos de desagües por lo que probablemente formaron parte de un baño o terma particular. Las teselas recubrían no sólo el suelo sino también parte de las paredes a la manera de nuestras actuales piscinas. La decoración consistía en peces, delfines, almejas y erizos colocados aleatoriamente y con la presencia de las «moscas de agua» y trazos ondulados que sugiriesen el movimiento. Este afán naturalista por expresar con verosimilitud el líquido elemento debía ser mucho mayor cuando la estancia estuviese llena de agua, colaborando sobremanera el uso de teselas brillantes. Recientes excavaciones en Cambre (Rías Altas) han sacado a la luz un modesto recinto termal (Fig. 5) en el que podemos ver un trasunto de la temática piscícola de la musivaria a la pintura. El modelo seguido es el mismo que en los ejemplos musivos, sólo que la decoración se traslada del fondo a las paredes y bóveda. En un primer nivel, correspondiente con los paramentos, encontramos decoración imitando revestimientos de mármoles; en el único luneto que se conserva vemos una estructura arquitectónica compuesta de dos arcadas de medio punto, sobre la cual se abre un vano. La bóveda pintada de azul muestra peces, vieiras y pulpos. El espacio de esta piscina cubierta o *balneum* era rectangular, cubierto con bóveda de cañón y con un acceso en escalones; a partir de la altura que alcanza el agua se decora con estucos polícromos el resto. En este singular y único ejemplo de construcción termal de una villa romana en Galicia, podemos comprobar el grado de ilusionismo de la pintura romana. La bóveda pintada de azul, plagada de seres marinos se reflejaría en las aguas mansas de la piscina, generando un efecto envolvente como del propio mar.

¹⁷ Guardia, M., *Op. cit.*, p. 308 y notas 38-41.

La mala fortuna nos ha impedido conservar los supuestos *balnei* de A Cigarrosa y de Parada de Outeiro, éste en lamentable estado de conservación, así como el de Panxón del que nos restan fragmentos, como el magnífico pez que pertenece a una colección particular. Todos estos ejemplos unidos al mosaico de Braga, singular por su forma y su tamaño, son sólo una sombra de lo que pudieron haber sido estas construcciones termales del noroeste peninsular.

Un último ejemplo que podríamos incluir en este periplo por la musivaria marina es el descubrimiento de una piscina en la plaza de Santa María en Lugo¹⁸ (Fig. 2); el hallazgo se produjo en 1960, muy cerca de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes. La construcción es de planta rectangular, rematada en los lados menores por dos ábsides semicirculares. El pavimento y las paredes están revestidos de mosaicos. La decoración es geométrica, presenta punteados y triángulos equiláteros; en los ábsides vemos: en uno un semicírculo radiado y, en otro, lo que parece una serpiente mordiendo la cola, acogiendo otro motivo imposible de descifrar. F. Díez, en un trabajo de reciente publicación¹⁹, propone una nueva lectura simbólica, basada en la identificación de la serpiente como *ouroboros*, que sería la «personificación o símbolo de la Eternidad o del Cosmos, de la continuidad»²⁰. De este modo la autora pone en relación la imagen de la serpiente con la de Océano, convirtiéndose aquélla en una nueva manera de aludirlo en calidad de referencia cosmográfica, siendo perfectamente coherente en el ámbito metafórico para un recinto que se iba a llenar de agua.

LA MÁSCARA DE OCÉANO

Dentro del asunto marino un tema destaca por su interés y por contar en Galicia con un buen ejemplo de su iconografía, se trata de la imagen de Océano. La representación de Océano, sea como mascarón o como figura de cuerpo entero (más adelante desarrollaré su evolución) cuenta en suelo peninsular con los siguientes ejemplos: mosaico de Batitales (Lugo), el de Villa del Río (León), Quintanilla de la Cueva y Dueñas (Palencia), Carranque (Toledo), Mérida, Córdoba, Faro, Balazote y Casariche, hasta donde me consta²¹.

En relación a la concentración geográfica²² vemos que la *Baetica* cuenta con la mayoría de los ejemplos, así como Lusitania; en el Bajo Imperio, el foco se traslada a *Gallaecia* con el ejemplo aislado de Carranque. Normalmente aparecen en villas rurales del interior por lo que parece que la cercanía a la costa no es

¹⁸ Acuña, F., 1973, *Op. cit.*, pp. 36-38.

¹⁹ Díez Platas, F., 2002 *Op. cit.*, pp. 30-33.

²⁰ Definición extraída del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Artemis Verlag, Vol. VII FECHA, voz «Ouroboros».

²¹ Durán, M., 1993 *Op. cit.* p. 231.

²² Véase Guardia, M., *Op. cit.*, p. 304 y ss. y con especial atención el plano 3.

sintomática de la elección del tema por parte de los moradores. La ubicación de las piezas es bastante incierta, si bien en algunos casos como Dueñas o Quintanilla de la Cueva parece tratarse de habitaciones termales.

En el caso de *Gallaecia* tenemos en el mosaico de Batitales²³ (Fig. 1) un ejemplo único de la imagen de Océano en el noroeste peninsular. El hallazgo se produjo a mediados del s. XIX y, a pesar de haberse encontrado nuevos fragmentos en 1950, actualmente para realizar una reconstrucción en condiciones sólo contamos con las acuarelas decimonónicas (Fig. 6) que dan cuenta de su estado en aquella época.

El mosaico tiene dos partes bien diferenciadas; por un lado, la decoración geométrica, que ocupa la mayor parte: la banda superior encima del friso de Océano, el cuadrado de debajo y un gran panel con círculos secantes. Por otro lado, destaca el friso principal, centrado por un mascarón de Océano; de las sienes le salen dos orejas como cuernecillos, también dos pinzas de crustáceo y, por último, dos antenas. Surgiendo de su barba en direcciones opuestas están dos peces, sugiriendo la división del vello en dos volutas. La cabeza está flanqueada por grandes delfines e inmersa en un espacio acuático poblado por peces, conchas y erizos de mar, así como el motivo de la «mosca de agua».

La imagen de Océano tiene su origen en la mitología griega. Hesíodo (*Teog.*, 133 y ss) nos lo presenta como hijo de la Tierra y de Urano, pero ajeno a la asociación que con el Atlántico o Índico tendrá *a posteriori*. De hecho se caracteriza por ser una presencia cósmica: Hesíodo tiene a *Pontos* como la imagen del mar (una región que compone el universo), pero Océano es un dios-río inmenso, que rodea al mundo y sirve de límite al tiempo que siempre fluye en sí mismo. Tiene, por tanto, más entidad que *Pontos*, y se le conoce una esposa, Tetis, de la que tiene como descendencia, entre otras, a las oceánides *Peitho* o la Persuasión y *Métis* o la Prudencia²⁴.

Sin embargo existe otra divinidad marina en Hesíodo, se trata de Nereo, que es hijo de *Pontos* y que, desposado con una de las Oceánides, tiene como descendencia a las Nereidas. Esta tercera figura encarna las profundidades marinas y su importancia es menor; a pesar de ello será interesante en las generaciones míticas puesto que sus hijas se casaran con dioses y héroes.

Otra tradición paralela a la hesiódica y recogida por Homero (*Ilíada*, XIV, 200-201) convierte a Océano y a Tetis en la pareja primordial; revelándose como fuentes generadoras de vida y así se les invoca en los Himnos Órficos (Himnos 83 y 22)²⁵.

Océano tiene pues dos naturalezas opuestas a la vez que complementarias, por un lado es el gran dios-río, poderoso, impetuoso y profundo; y, por otro, es un

²³ Para ulteriores referencias bibliográficas véase Acuña, F., 1973, *Op. cit.* pp. 20-36.

²⁴ Rudhardt, J., (1971) *Le Thème de l'eau primordiale dans la Mythologie Grecque*, Berna, p. 27.

²⁵ Rudhardt, J., *Op. Cit.*, p. 46.

principio cósmico, real y fluido, a la vez que cargado de fuerza y movimiento²⁶. Esta dualidad, como veremos más adelante, se expresará también en términos figurativos. Sin embargo, Océano como gran río que envuelve el mundo, así nos lo describe Homero en la famosa *ekphrasis* del escudo de Aquiles (*Ilíada*, XVIII, 483-608), no es una realidad tangible sólo es el límite del mundo, el fin de la tierra, un lugar impreciso geográficamente. Así, cuando los griegos trataron de establecer una imagen geográfica del mundo presentaron la tierra rodeada de ese gran río circular, entendiendo como tal todos los mares distintos del mar interior o Mediterráneo²⁷.

Con respecto a la práctica cultural, quedan pocos elementos que la confirmen en época griega. Sin embargo, bajo dominio romano, en las regiones más occidentales del Imperio, nos restan testimonios que hablan del culto a Océano. Nos lo encontramos asociado a ritos locales que lo identifican con el Atlántico, o relacionado con el dios Neptuno, con el que llega a confundirse en algunos ámbitos²⁸.

La iconografía de Océano suele presentarlo como una máscara o cabeza masculina de mediana edad, barbada y coronada con pinzas o antenas de crustáceo, además de llevar peces en la barba. La variante que lo presenta investido de la imagen propia de los dioses fluviales, es decir de cuerpo entero, sólo la encontramos en Mérida dentro del suelo hispánico, cuyo origen apunta hacia modelos norteafricanos. Es bastante usual hallarlo inmerso en un ambiente marino enfatizado por la presencia de otros seres marinos imaginarios, como hipocampos y *ketos* o, en su defecto, por imágenes de peces y otros seres acuáticos. Este modelo de mascarón surge en Italia en el siglo II en la tradición bícroma, ocupando las orlas o las bandas laterales. Pronto se exporta a suelo hispano y termina derivando en la imagen del dios como tema central de la decoración musiva, teniendo ejemplos tanto en Hispania como en Italia, ya policromos.

Uno de los esquemas de mayor éxito en Hispania es la asociación con las estaciones o los cuatro vientos, que flanquearían las cuatro esquinas del «lienzo»; así lo vemos en los ejemplos de Balazote, Faro y Casariche²⁹, todos del siglo III y perdurará en el siglo IV avanzado, como en Quintanilla de la Cueva.

Si nos detenemos en la iconografía de Océano representado como máscara debemos tener presentes dos posibles antecedentes iconográficos: en primer lugar contamos con la tradición de la imagen de las máscaras del teatro que, sin duda, tuvieron algo que ver en la creación de esta figura; y, en segundo lugar,

²⁶ *Idem*, p. 56 y ss.

²⁷ Los antiguos referían como mares exteriores el Atlántico y el Índico y a ellos asociaban al dios Océano, Rudhardt, J., *Op. Cit.*, p. 80-82.

²⁸ Rudhardt, J., *Op. cit.*, p. 107.

²⁹ Para referencias específicas véase Guardia, M., *Op. cit.*, pp. 302 y ss.

debemos remitirnos a tradiciones ornamentales previas. La imagen de Océano, si bien nació en el mundo helenístico fue una creación propiamente romana y es en los contextos funerarios, decorando sarcófagos, donde podemos encontrar multiplicada su efigie. En los repertorios decorativos de origen vegetal, que darían lugar a los afamados «grutescos», existía la imagen de un mascarón vegetal, que parecía haber evolucionado de juegos de volutas y acantos. Esta máscara floral y decorativa, carente de valores míticos o simbólicos, podría haber sido una de las fuentes de inspiración para la creación de la iconografía de Océano³⁰.

S. Santoro-Bianchi³¹, una de las autoras que más recientemente ha estudiado a Océano, defiende que la imagen del mascarón es una invención puramente romana imperial derivada de imágenes fluviales como Aqueloo o quizás Tibur; de ahí surgiría el valor específicamente cosmogónico de *limes* o *terminus* del espacio humano, sumado a los valores positivos de fecundidad propia de los ríos. Efectivamente, la imagen de Océano como gran río tiene su origen en las imágenes fluviales; en el caso español sólo cuenta con el mosaico de Mérida que nos lo presenta de cuerpo entero en una escena de carácter cosmogónico, repitiendo la iconografía fluvial.

Sea cual sea el origen de esta iconografía de la máscara, lo que está claro es que es un tema propiamente romano cuyas implicaciones con lo funerario³² están probadas pero que en el mundo de la musivaria no mantienen el mismo sentido. El interés ahora se centra en el valor que tuvo esta imagen en la decoración musiva. Muchos autores, es el caso de Dumbabin³³, sostienen que no siempre se puede dar una lectura simbólica a las imágenes de la musivaria; muchas veces detrás de temas que anteriormente tenían un valor inmediato se ha producido una banalización y se convierten en la reiteración de esquemas previos carentes de dobles lecturas. En el caso de Océano ese peligro nos acecha con mayor intensidad, probablemente por no poder contar con una historia mítica que lo respalde. De este modo hay que entender que es complejo dotar a una imagen de repertorio, como es la de Océano, de un sentido simbólico que probablemente en muchos casos no contenga.

En primer lugar hay que matizar que basándonos en la composición general del pavimento podemos intuir si nos encontramos o no con un programa iconográfico estudiado o con un simple motivo ornamental. En relación a esto cuando hallamos el mascarón presidiendo la escena central, sea en calidad de *emblema*³⁴ o no, probablemente podemos ir más allá en su lectura; sin embargo, en términos

³⁰ Así lo defiende K. Dumbabin, *Op. cit.*, p. 150.

³¹ Santoro-Bianchi, S., (1988) «Il tema figurativo di Océano nell'età dei Severi», en *Le monde des images en Gaule et dans les provinces voisines*, Caesarodunum, T. XXIII, París.

³² En los numerosos sarcófagos decorados con la máscara de Océano las alusiones al viaje al más allá, entendiéndolo por ello traspasar las fronteras del mundo conocido, son evidentes.

³³ *Op. cit.*, p.149.

³⁴ Véase Balil, A., (1976) «*Emblemata*», en *Studia Archaeologica*, 39, Santiago-Valladolid.

generales, cuando aparece en lugares secundarios, en orlas o repetido, podemos afirmar casi con seguridad que se trata de un elemento decorativo.

El tema del mascarón de Océano tuvo una especial fortuna en el norte de África, donde restan numerosos ejemplos en los que podemos vislumbrar una evolución más del significado de esta imagen. L. Foucher y K. Dumbabin³⁵, entre otros, defienden la interpretación de estos mascarones como imágenes apotropaicas. En la época de Antonino Pío este modelo se usó inmerso en un paisaje marino y se exportó al norte de África donde se cree que surgió la vinculación profiláctica, atestiguada al menos en dos casos, en El Haouaria y en Ain Temouchent, gracias a unas inscripciones. En Ain Temouchent (Fig. 7) podemos leer lo que parece una invocación contra el mal de ojo, que nos sirve para comprobar este valor apotropaico de la máscara de Océano.

*INVIDA SIDEREO RUMPANTUR PECTORA VISU.
CEDAT ET IN NOSTRIS LINGUA PROTERVA LOCIS.
HOC STUDIO SUPERAMUS AVOS GRATUMQUE
[REDINET (?)] REDIMET AEDIBUS IN NOSTRIS
SUMMUS APEX OPERIS. FELICITER³⁶.*

**QUE LOS PECHOS ENEMIGOS SEAN ROTOS
POR ESTA BRILLANTE FIGURA
QUE TAMBIÉN CALLE EN NUESTROS LUGARES LA LENGUA INSOLENTA.
CON ESTE AFÁN SUPERAMOS A LOS ANTEPASADOS Y LA MÁS ALTA CIMA DE NUESTRA
OBRA RESCATA LO GRATO EN NUESTROS TEMPLOS.
¡BUENA SUERTE!³⁷**

Estas imágenes se caracterizan por estar presididas por la máscara de Océano con la caracterización habitual, pero dotada de una mirada profunda y amenazadora que atrapa al espectador. En estas figuras de mayor entidad Foucher ha encontrado la personificación de una deidad protectora, que los dueños de los hogares que decora colocan como medio de salvaguardarse del *Invidus*. Pero Foucher va más allá; en su último trabajo sobre Océano³⁸, defiende su identificación con una divinidad local acuática relacionada con el mundo

³⁵ Foucher, L., (1963) *La Maison de la Procésion Dionysiaque a El Jem*, Université de Tunis, Vol. XI, París; y Dumbabin, K., *Op. cit.*, p. 151 y ss.

³⁶ Recogida por M. Dumbabin, *Op. cit.*, p. 151.

³⁷ Quiero agradecer a la Profa. Fátima Díez Platas no sólo el haberme proporcionado la traducción de este fragmento, así como el haber dirigido mis pasos hacia la investigación de la temática de Océano, sino también sus correcciones y consejos.

³⁸ Foucher, L., (1975) «Sur l'íconographie du dieu Ocean», en *Caesarodunum* T. X, Tours.

vegetal, llamada Hadad, de raigambre fenicia. La relación con el ámbito de la vegetación vendría a esclarecerse por la presencia del sustrato figurativo de esta divinidad, sobre todo si tenemos presente que para este autor la evolución de la imagen de Océano deriva del «grutesco». Siguiendo con esta argumentación estos mosaicos profilácticos se encargarían tanto para proteger la riqueza de los dueños de la villa como para asegurarse la abundancia que va tradicionalmente ligada a las divinidades vegetales y fluviales. Esta lectura en clave de fecundidad y protección podemos aplicarla a ejemplos tunecinos como el de Sabratha, que presenta flores y frutos en los cabellos, o el de Cartago, donde aparece asociado a *Tellus* o la Tierra y a las estaciones. Existen muchas imágenes donde la composición central evoca la Tierra, encuadrada por cuatro máscaras de Océano, que aluden al gran río que rodea el mundo; se trata de composiciones cosmográficas en las que la repetición del dios del mar tienen un valor de protección y contención al mismo tiempo³⁹.

Sabemos que alrededor del siglo III, con la crisis que empañaba el futuro del Imperio, se produjeron numerosos brotes de sectas místicas que proporcionaban cierto amparo a los ciudadanos desorientados, favorecido este fenómeno por el momento de incertidumbre que pasaba el pueblo romano. Sin duda, estos aspectos espirituales, en un caldo de cultivo como la decadencia del Imperio, supusieron un punto a favor de la revalorización de viejas divinidades y creencias que repercutirían en el imaginario artístico. En esta tesitura se puede entender la revalorización de temas como la máscara de Océano y, sobre todo, su éxito y difusión en el Occidente, zona especialmente azotada. El tema sufre contaminaciones dentro de doctrinas órficas y cultos mitraicos. Sin embargo, esto no conlleva una necesaria aplicación sistemática de estos preceptos a toda pieza que presente a Océano. De hecho, el caso que nos ocupa, el del mosaico de Batitales, es difícil de enmarcar en esta lectura simbólica. El pavimento de Lugo, que presenta unas peculiaridades iconográficas resaltadas y puestas en relación con otros modelos por F. Díez⁴⁰, difícilmente admite vínculos estrechos con los ejemplos norteáfricanos. La presencia de Océano en un friso, en medio de un ambiente marino, con bastante seguridad nos hable más de un repertorio figurativo de valor puramente ornamental que de connotaciones profilácticas o de riqueza, si bien no hay que olvidar que de forma natural estas imágenes marinas, como ya vimos, aluden a la prosperidad.

El mosaico de Lugo debe ser puesto en relación con la práctica musivaria peninsular para poder contar con un panorama más completo. P. de Palol⁴¹ propone tres esquemas de representación de la máscara en Hispania: el primero

³⁹ Dumbabin, K., *Op. cit.* p. 149; y para ampliar referencias P. Voute, (1972) «Notes sur l'íconographie d'Océan. À propos d'une fontaine à mosaïques découverte à Nole (Campanie)», en *MEFRA*.

⁴⁰ Díez Platas, F., *Op. cit.*, p. 29-31.

⁴¹ Palol, P., (1963) «El mosaico de tema oceánico de la villa de Dueñas (Palencia)», en *BSAA*, 29.

surge del desarrollo de un tema ornamental complejo, al que pertenecería el de Milla del Río (León) (Fig. 8); el segundo sería el plafón de una composición geométrica, como el de Faro (Algarve)(Fig. 9); y por último estaría Océano presidiendo una escena marina, como en Córdoba y Dueñas. El modelo lucense está a caballo entre las dos últimas categorías porque no preside una escena como motivo central pero está inmerso en ambiente marino, acotado por elementos geométricos.

El mosaico de Batitales (Fig. 1 y 6) tiene un interés que va más allá de ser uno de los pocos ejemplos figurados de la *Gallaecia*, es también un *unicum* iconográfico cuya filiación es difícil de precisar. Uno de los elementos más característicos de este Océano es la presencia de las orejas dobles, es decir, de dos pares de extremidades, por un lado las pinzas de crustáceo terminadas en media luna y por otro esos pequeños cuernecillos, que podrían ser unas caracolas estilizadas. Las pinzas tendrían su paralelo más cercano en el fragmento de Milla del Río (Fig. 8). De este ejemplo poco podemos saber y que dadas las cornucopias que se ven en los lados así como su presencia en un ángulo, probablemente nos hallemos ante un esquema ornamental en el que no se puede asegurar que se trate de Océano. En relación a las caracolas estilizadas ninguno de los ejemplos españoles presenta dicha peculiaridad, aunque no debemos olvidar que la iconografía fluvial presenta a los ríos con cuernos y estas pequeñas protuberancias podrían ser un lejano recuerdo de esas imágenes. Paulian⁴² encuentra filiaciones entre el esquema lucense y modelos franceses (Montreal), italianos (Nola) y tunecinos (Sfax); sin embargo considera exclusivamente español el motivo de las tupidas barbas de las que surgen dos peces, que tienen paralelos peninsulares en el mosaico bícromo de Córdoba y en la patera del tesoro de Mildenhall (Museo Británico, Londres).

Otra vuelta de tuerca, esta vez en clave política, nos la proporciona Santoro-Bianchi⁴³, que propone una lectura iconográfica basada en las aspiraciones imperialistas romanas. La idea del océano como el límite del Imperio y, por tanto, como frontera y fin del mundo ya aparece en César, que para celebrar sus victoria en las Galias lleva una estatua de oro, que representa a Océano prisionero (Floro, IV, 2). En el pensamiento romano el término *oceanus* no es sinónimo de mar; éste se emplea para designar el mar interior o Mediterráneo, y aquél se refiere tanto al dios como al mar exterior como entidad geográfica. La noción del océano como fin del mundo se explotó mucho entre los autores latinos sobre todo de época imperial, que glorificaban así el destino del imperio y sus conquistas geográficas⁴⁴. De otra manera los emperadores se parangonaban a Alejandro Magno y a su ampliación de las fronteras conocidas pues los romanos habían alcanzado «*ultra Oceanum*».

⁴² Paulian, A., (1979) «Le dieu Ocean en Espagne: un thème de l'art Hispano-romain», en *Mélanges de la Casa de Velásquez*, T. XV, París.

⁴³ Santoro-Bianchi, S., *Op. cit.*

⁴⁴ Paulian, A., (1975) «Le theme litteraire de l'Océan», en *Caesarodumun*, T. X, Tours; p. 56.

La imagen de la conquista oceánica tiene su referente geográfico en Hispania, de hecho, los militares de la *Baetica* destinados a Gades llevaban la indicación *ad oceanum*. En Gades se halló una máscara oceánica de bronce que formaba parte de un pectoral de una estatua imperial, probablemente de Trajano o Adriano. Así mismo han aparecido monedas adrianeas (hacia 119 d. C.), en las que Hispania se evoca con una figura de Hércules y la proa de un buque con una imagen de Océano⁴⁵.

Los emperadores del siglo II y III usaron a Océano como *topos* de la ideología imperial y esa imagen del mar como último baluarte conquistado por las tropas romanas puede tener sus consecuencias iconográficas en los pavimentos que nos muestran a un dios de mirada desgarrada y llena de patetismo. La idea del mar «violado» por los anhelos expansivos romanos, por sus conquistas, nos remiten a una visión del orden cósmico trastocado. Como ya indiqué al principio, Océano era una realidad difusa geográficamente, una entidad primigenia y poderosa que bajo dominación romana se había materializado en el Atlántico. El arte nos transmite a través de grandes máscaras de mirada terrorífica y turbada el reflejo de esa divinidad cósmica encerrada bajo el poder romano, en un momento de inestabilidad política como en el que nos encontramos, la musivaria da cuenta de la furia contenida de esta deidad cósmica, que parece más amenazadora que amedrentada. En obras como el gran mosaico de las termas de Themetra⁴⁶ (Soussa) (Fig. 10) de época antonina, vemos la gran cabeza emerger entre fauna marina y barcos llenos de pescadores. Parece como si el hombre quisiera de esta manera congraciarse con el dios y pedir su protección ante una situación que sabe que le supera. Autores latinos como Horacio (*Odas*, I, 3, 21-23) creen que esta conquista marítima trastoca las leyes divinas que prohibían a los hombres franquear el océano, pues los dioses lo establecieron como frontera del mundo terreno que es dominio del hombre.

Después de este recorrido por las imágenes marinas de *Gallecia* cabe preguntarse el porqué del éxito de estos motivos en la musivaria romana. La respuesta no está del todo clara. Por un lado es innegable la belleza ornamental que tenían estos motivos, así como los juegos ilusionistas que permitían en contacto con el agua. Por otro, esta temática no está exenta de una lectura de tipo simbólica basada en la idea de la prosperidad y la riqueza, que en términos muy generales estaba tradicionalmente asociada a los peces⁴⁷. Sin embargo podríamos apuntar una motivación de tipo social que quizá pudiese aplicarse a la elección de los temas. Sabemos por las fuentes literarias latinas que uno de los lujos más apreciados por los romanos era poseer una casa con vistas al mar y disfrutar de los productos oceánicos; evidentemente, esto no estaba al alcance de todos y

⁴⁵ Paulian, A., *Op. cit.* p. 122.

⁴⁶ Foucher, L. (1957) «La mosaïque dionysiaque de Themetra», *MEFRA*, LXXIX.

⁴⁷ Guardia, M., *Op. cit.*, p. 309.

quizá el arte les podía proporcionar un sucedáneo. Teniendo presente que la cercanía o no a la costa no es un factor determinante, más bien al contrario, para la selección de temas marinos como decoración de los hogares, quizá debiéramos echar un vistazo a lo que los romanos consideraban un lujo. Autores como Horacio (*Saturnalias*, 2,2,12) o Plinio (*Naturalis Historia*, IX, 67) comentan los abusivos precios del pescado en los mercados romanos, así como hablan de la costumbre de tener «acuarios» en casa (Varrón, *Rusticae*, 3.17.2 o Plinio, *N. H.*, IX, 172). Con la tradicional admiración que los romanos sentían por los griegos, si autores como Platón (*Política*, 264c) y Aristóteles (*Historia An.*, 8.2.592a) sancionaban estas costumbres qué otra cosa podía hacer un romano de buena cuna⁴⁸. Sea o no aplicable esta visión que las fuentes nos han legado, la realidad es que la presencia en el arte es lo suficientemente reiterada como para, por lo menos, plantearnos la posibilidad de que estos mosaicos formasen parte de una especie de prurito de clase que simbolizase los lujos de la sociedad romana, tanto en la propia Roma como en los confines del mundo conocido: *Gallaecia*.

⁴⁸ Para ampliar al respecto véase Belz, C., (1978) *Marine Genre Mosaic Pavements of Roman North África*, tesis doct., Ann Arbor, California.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, F., (1997) «Galicia Castrexa y Romana», en *Galicia Terra Única*, pp. 211-215, Catálogo, Santiago.
- ACUÑA, F., (1974) *Mosaicos romanos de la España Citerior. III. Conventus Bracarensis*, en *Studia Archeologica*, XXXI, Santiago-Valladolid.
- ACUÑA, F. (1971) «Notas introductorias para el estudio de los mosaicos romanos de Galicia», en *XII Congreso Nacional de Arqueología*, Jaén.
- ACUÑA, F., (1976) «Las formas del arte provincial romano en Galicia», (pp. 85-93), en VV.AA., *La Romanización e Galicia*, Cuadernos del Seminario de Estudios Cerámicos de Sargadelos, La Coruña.
- ACUÑA, F., (1972) «Los mosaicos de La Cigarrosa», en *BSAA*, XXXVIII.
- ARIAS, F., (1976) «Geografía Histórica de la Galicia Romana», (pp. 31-37), en V.V.A.A., *La Romanización e Galicia*, Cuadernos del Seminario de Estudios cerámicos de Sargadelos, La Coruña.
- BALIL, A., (1958) «Consideraciones sobre el mosaico hispano-romano», en *Revista de Guimaraes*, 68.
- BALIL, A., (1976) «*Emblemata*», en *Studia Archaeologica*, 39, Santiago-Valladolid.
- BALIL, A., (1971) «Sobre los mosaicos romanos de Galicia: Identificación de un taller musivario», en *CMGR* II, París.
- BELZ, C., (1978) *Marine Genre Mosaic Pavements of Roman North Africa*, tesis doct., Ann Arbor, California.
- BLÁZQUEZ, J. M., (1975) «Arte y sociedad en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio», en *Bellas Artes*, 75, 6.
- BLÁZQUEZ, J. M., (1977-78) «Mosaicos hispanos del bajo Imperio», en *AEA*, 50-51.
- BLÁZQUEZ, J.M., (1993) *Mosaicos Romanos en España*, Cátedra, Madrid.
- DÍEZ PLATAS, F., (2002) «Breviario de imágenes paganas: la iconografía de los dioses y el mito en la Galicia Romana», en *Sémata*, Facultad de Geografía, Historia y Arte, Universidad de Santiago de Compostela.
- DUMBABIN, K. M., (1978) *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and patronage*, Oxford.
- DUMBABIN, M. K., (1999) *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press.
- DURÁN, M., (1993) *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania Alto-Imperial*, Barcelona.
- FOUCHER, L. (1957) «La mosaïque dionysiaque de Themetra», *MEFRA*, LXXIX.
- FOUCHER, L., (1964) «L'art de la mosaïque et les poètes latins», en *Latomus*, XXIII, pp. 247-257.
- FOUCHER, L., (1975) «Sur l'íconographie du dieu Ocean», en *Caesarodunum* T. X, Tours.
- FOUCHER, L., (1963) *La Maison de la Procésión Dionysiaque a El Jem*, Université de Tunis, Vol. XI, París.
- FOUCHER, L., (1958) *Thermes Romains des environs d'Hadrumete*, Institut National d'Archeologie et Arts, Túnez, Vol. 1.

- GUARDIA, M., (1992) *Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania. Estudios de Iconografía*, Barcelona.
- LANCHA, J., (1981) *Recueil General des Mosaïques de la Gaule, III. Narbonnaise-2*, X^e Supplément à Gallia, CNRS, París.
- LEVI, D., (1963) voz «Mosaico», en *EAA*, Vol. V, pp. 209-240.
- OLMOS, R., (1989) «Míticos pobladores del mar. Tritones, hipocampos y delfines durante la época prerromana y republicana en España», en *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria.
- P. VOUTE, (1972) «Notes sur l'íconographie d'Océan. À propos d'une fontaine à mosaïques découverte à Nole (Campanie)», en *MEFRA*.
- PALOL, P., (1963) «El mosaico de tema oceánico de la villa de Dueñas (Palencia)», en *BSAA*, 29.
- PAULIAN, A., (1979) «Le dieu Ocean en Espagne: un thème de l'art Hispano-romain», en *Mélanges de la Casa de Velásquez*, T. XV, París.
- PAULIAN, A., (1975) «Le theme litteraire de l'Océan», en *Caesarodunum*, T. X, Tours.
- RUDHARDT, J., (1971) *Le Thème de l'eau primordiale dans la Mythologie Grecque*, Berna.
- SANTORO-BIANCHI, S., (1988) «Il tema figurativo di Océano nell'età dei Severi», en *Le monde des Images en Gaule et dans les provinces voisines*, Caesarodunum, T. XXIII, París.
- SICHTERMANN, H., (1963) voz «Océano», en *EAA*, vol. V, pp. 619-621.
- SUÁREZ, A., (2001) *Os romanos en Galicia*, Lóstrego, Verín-Santiago.
- VÁZQUEZ SEIJAS, M., (1960) «La piscina romana. Plaza de Santa María de Lugo», en *Boletín de la comisión de monumentos de Lugo*, pp. 272-277.
- VÁZQUEZ SEIJAS, M., (1979) *Lugo bajo el Imperio Romano*.



FIGURA 1



FIGURA 2

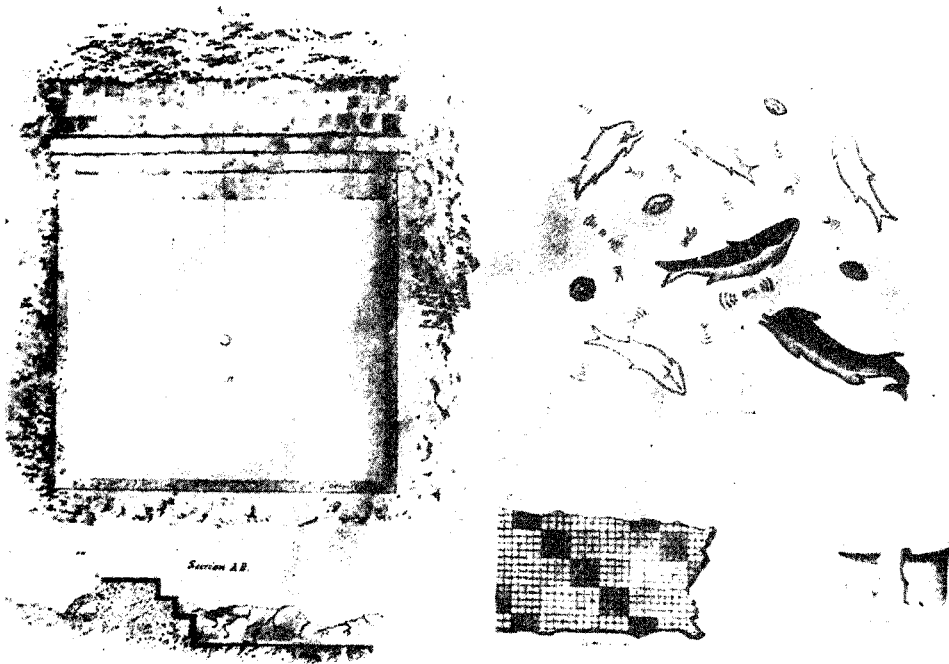


FIGURA 3



FIGURA 4

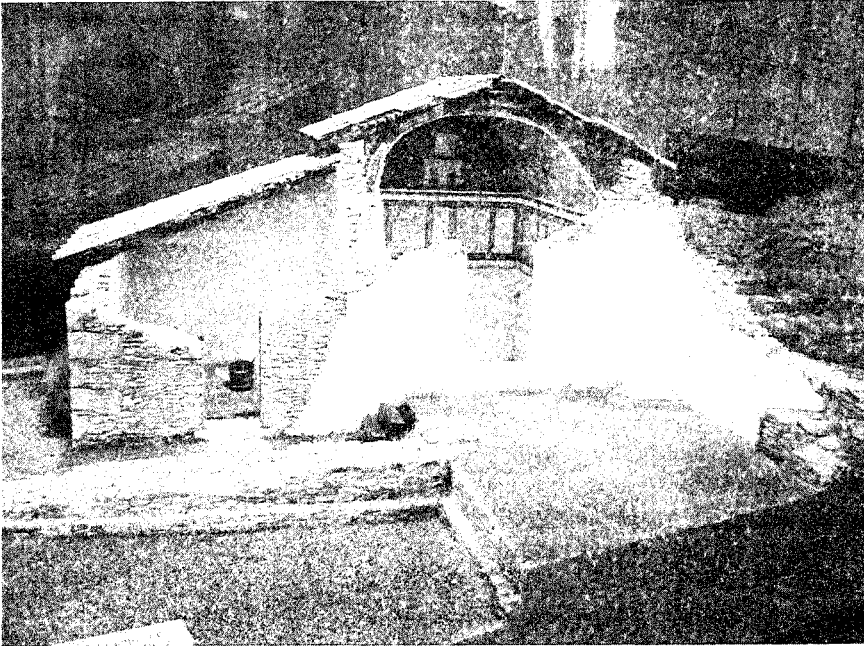


FIGURA 5

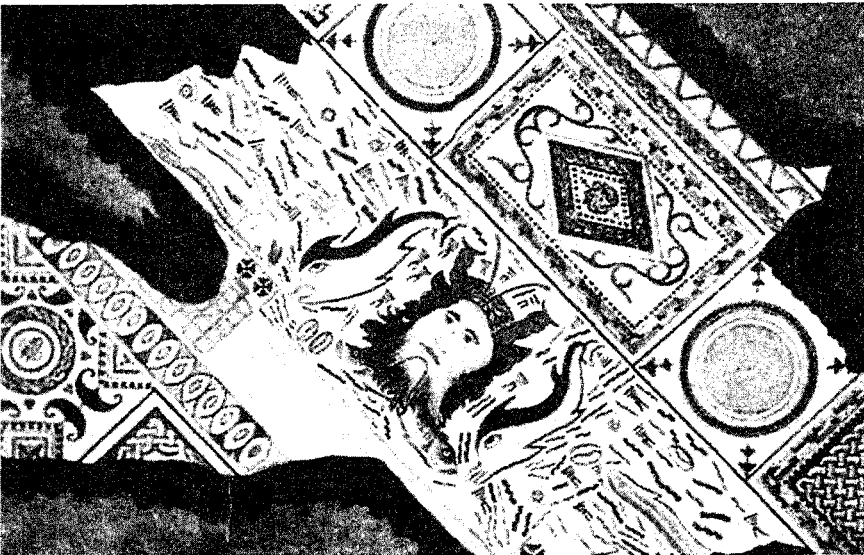


FIGURA 6



FIGURA 7



FIGURA 8



FIGURA 9



FIGURA 10