

LUCERNAS ROMANAS CON PAISAJE DE INFLUENCIA ALEJANDRINA: TEMAS MARITIMOS

SANTIAGO CARRETERO VAQUERO

INTRODUCCION

Como ya hemos visto en un estudio anterior sobre la influencia del paisaje alejandrino en las lucernas romanas¹, la nueva mentalidad surgida del helenismo permite implantar una nueva concepción del paisaje. El paisaje, de marcado carácter idílico-bucólico, se articulará como eje central del tema, sin excluir de modo alguno a la figura humana.

En este segundo trabajo sobre el tema², nos proponemos abordar la temática marítima que, nacida en el mundo helenístico, se vinculará a las lucernas romanas.

Alejandría, al igual que para el paisaje pastoril, se va a erigir en el principal impulsor y difusor de esta temática, debido no sólo a su importancia como centro cultural del helenismo sino también por ser una ciudad volcada al mar.

Este paisaje marítimo se caracterizará por la confluencia de elementos de la poesía bucólica teocritea, como son los pescadores, rocas, *tholoi*, etc., con otros propios de Alejandría, tales como la vista de su afamado puerto del que sobresale su más célebre monumento, el faro. Con todo ello, los artistas y artesanos alejandrinos crearon y divulgaron un tema con gran ascendiente en el mundo romano.

LAS LUCERNAS

La distinta naturaleza de las escenas que conforman la temática marítima de las lucernas nos lleva a inscribirlas bajo tres grandes epígrafes: el denominado «pescadores ante templo», de menor implantación; el de «pescadores ante puerto», que es el más profusamente representado; y por último, el designado como «campesino ante templo», que también cuenta con numero-

¹ CARRETERO VAQUERO, S., «Lucernas romanas con paisaje de influencia alejandrina: temas pastoriles», *BSAA*, LV, 1989, pp. 149-168.

² Este trabajo, como el citado en la nota anterior, conforman el núcleo fundamental de un trabajo de investigación que en su día nos dirigiera el Dr. D. Alberto Balil, a cuya memoria dedicamos el mismo.

sos ejemplos. Asimismo, dentro del segundo apartado es posible establecer una serie de variantes en función de los diferentes cambios producidos en la escena.

Las lucernas que sirven de soporte a estos temas se adecúan a los tipos existentes en su ámbito de fabricación y a las formas predominantes en la época en que fueron realizadas. De esta forma, los ceramistas centroitálicos producen lucernas del tipo Loeschke VIII tardío —Bailey Q—, con asa y piquera circular, al tiempo que los tunecinos realizan el tipo Deneauve XA, forma exclusiva del norte de Africa que se caracteriza por tener una piquera de acabado triangular con volutas planas, un asa con acanaladuras longitudinales y un amplio margo surcado por diversas acanaladuras.

1. *Tema de pescadores ante templo*

a) Inventario

1. Lucerna del tipo Deneauve XA, con margo y disco planos y base circular. El espacio entre las dos volutas está decorado por varias acanaladuras transversales y doble acanaladura escalonada formando ángulo, cuyo vértice se encuentra próximo al orificio de iluminación. La pasta tiene un tono amarillo grisáceo y está recubierta por un barniz rojo. Medidas: longitud: 143 mm., anchura: 88 mm., altura: 29 mm.

Cronología: desde al 150 al 225 d. C.

Depósito: Berlín, Antiken-Sammlung; inv. T. C. 8.217/141.

Procedencia: Roma³.

Ilustración: fig. 1, 1.

2. Lucerna del tipo Deneauve XA de grandes dimensiones.

Cronología: Desde el 150 al 255 d. C.

Depósito: Túnez, Museo Alaoui; inv. cerámica K 233.

Procedencia: necrópolis de los Oficiales, Cartago⁴.

Marca de ceramista: Sobre el costado R PVLLAENI IANVARI.

3. Lucerna incompleta del tipo Deneauve XA con margo y disco planos. El espacio comprendido entre las volutas está decorado por varias acanaladuras transversales y doble acanaladura escalonada formando ángulo, cuyo vértice se encontraría próximo al orificio de iluminación.

Cronología: desde el 150 al 225 d. C.

Depósito: Túnez, Museo Alaoui; inv. cerámica K 234.

Procedencia: Bulla Regia (Hammam-Darradji)⁵.

Marca de ceramista: sobre el costado R OTORVM.

Ilustración: fig. 1, 2.

4. Lucerna incompleta del tipo Deneauve XA con margo y disco planos y la base circular y plana. La pasta tiene un tono amarillo y presenta restos de

³ HERES, G., *Die römischen Bildlampen der Berliner Antiken-Sammlung*, Berlin, 1972, p. 32, lám. XXX, 8, n^o 133.

⁴ GAUCKLER, P., *Catalogue. Musées et Collections Archéologiques de L'Algerie et de la Tunisie: Musée Alaoui*, VII, Paris, 1897, p. 172, fig. 36, n^o 223.

⁵ *Ibidem*, p. 172, fig. 36, n^o 234.

un barniz rojo claro. Medidas: longitud actual: 101 mm., anchura: 85 mm., altura: 35 mm.

Cronología: desde el 150 a 225 d. C.

Depósito: Mainz, Romisch-Germanischen Zentral-Museum; inv. 0 22.347.

Procedencia: Desconocida⁶.

Ilustración: fig. 1, 3.

b) Las escenas del disco

La escena se desarrolla en dos planos. En el fondo un tholos, templo monóptero cupulado entre dos árboles, uno de los cuales surge del interior del edificio. En primer plano, a ambos márgenes del disco, dos pescadores, vestidos con corta túnica y tocados con sombrero, están sentados sobre las rocas del malecón, dedicados al arte de la pesca con caña. El mar se representa mediante una sucesión de líneas y puntos incisos.

Las lucernas de este grupo —de claro origen africano—, presentan una gran identidad en la ejecución de las escenas que bien puede deberse a la extracción de las mismas de un único molde. Si aceptamos que las cuatro piezas procedan de un mismo molde entonces debemos preguntarnos a qué taller pueden atribuirse estas producciones. Para ello contamos con dos nombres de ceramistas, *Pullaeni Ianuari*⁷ y *Otorum*, de los que podemos pensar que, o bien ambos formaron parte del gran taller de *Pullaeni*⁸ en diferentes épocas, o que uno de ellos realizara sus productos mediante la obtención de un molde a partir de una lucerna de otro taller. Goza, sin embargo, de una mayor credibilidad la primera opción, puesto que las cuatro lucernas hacen gala de una gran calidad en la realización de la decoración del disco, prestancia de la que no gozarían de ser productos de un molde obtenido mediante el vaciado de una lucerna.

Para hablar del origen de este tema hay que hacer una clara diferenciación entre los dos componentes de la escena: la labor de pesca del primer plano y el paisaje arquitectónico del fondo. El primero de ellos es abiertamente un trasunto del tema teocriteo del «pobre pescador», y por lo que su origen es evidentemente helenístico y, con cierta seguridad, alejandrino, mientras que el segundo —aunque no se pueda identificar con ningún paisaje marítimo en concreto— se halla indiscutiblemente vinculado al paisaje de tipo alejandrino por su carácter idílico-bucólico.

2. Tema de pescadores ante puerto

a) Inventario

1. Lucerna del tipo Bailey Q de pobre manufactura.

⁶ MENZEL, H., *Antike Lampen im Romisch-Germanischen Zentral-Museum zu Mainz*, Mainz, 1969, p. 59, fig. 34, 8, n^o 238.

⁷ MERCANDO, L., «Lucerna», *Enciclopedia dell'Arte Antica*. Suppl. I, Roma, 1970, p. 435.

⁸ *Ibidem*, p. 435; DENEAUVE, J., *Lampes de Carthage*, París, 1969, p. 83 y ss.

Cronología: desde el último tercio del siglo II hasta mediados del siglo III d. C.

Depósito: Túnez, Museo del Bardo; inv.: 2.037.

Procedencia: Thysdrus⁹.

2. Lucerna del tipo Bailey Q de pobre manufactura.
Cronología: de época de los Severos.
Depósito: Ostia, Museo Arqueológico; inv. 2.021.
Procedencia: Ostia¹⁰.
Marca de ceramista: ANNISER (por Annius Serapidorus).

3. Lucerna del tipo Bailey Q, de mejor factura que las anteriores.
Cronología: desde el último tercio del siglo II hasta mediados del siglo III d. C.
Depósito: Bonn, Akademisches Kunstmuseum; inv. 596.
Procedencia: obtenida en Roma¹¹.

4. Lucerna del Tipo Bailey Q de pobre manufactura.
Cronología: desde el último tercio del siglo II a mediados del siglo III d. C.
Depósito: Roma, Museo Nacional Romano; inv. 60.678.
Procedencia: desconocida¹².

5. Lucerna del tipo Bailey Q de buena factura.
Cronología: desde el último tercio del siglo II hasta mediados del siglo III d. C.
Depósito: Oxford, Museo Ashmolean; inv. 1872-1324.
Ilustración: fig. 1, 4.

6. Lucerna del tipo Bailey Q en la que la piqueta aparece unida al borde externo del margo. La pasta es de una arcilla de color amarillo-ocre y está recubierta por un barniz marrón. Medidas: longitud: 150 mm., anchura: 104 mm., altura: 35 mm.
Cronología: desde el último tercio del siglo II hasta mediados del siglo III d. C.
Depósito: Bolonia, Museo Cívico Arqueológico; inv. 6.201.
Procedencia: desconocida¹⁴.
Ilustración: fig. 1, 5.

7. Lucerna del Tipo Bailey Q.

⁹ MERLIN, A., *Catalogue Musée Alaoui*, Suppl. II, Paris, 1922, pp. 216-217, n^o 2.037; BAILEY, D. M., «Alexandria, Carthage and Ostia (not to mention Naples)», *Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano. Studi in onore di Achille Adriani*, II, p. 267, n^o 4 i.

¹⁰ *Ibidem*, p. 267, n^o 4 ii.

¹¹ *Ibidem*, p. 267, n^o 4 iii.

¹² *Ibidem*, p. 267, n^o 4 iv.

¹³ *Ibidem*, p. 267, n^o 4 v, lám. XLVII, 4.

¹⁴ *Ibidem*, p. 267, n^o 4 vi; GUALANDI GENITO, M. C., *Lucerne ne fittili delle collezioni del Museo Cívico archeologico di Bologna*, Bolonia, 1977, p. 138, lám. XLI, n^o 306.

- III Cronología: desde el último tercio del siglo II hasta mediados del siglo d. C.
Depósito: actualmente en paradero desconocido.
Procedencia: posiblemente de Londres¹⁵.
8. Lucerna del tipo Deneauve XA.
Cronología: del 150 al 225 d. c.
Depósito: Roma, Museo Capitolino; inv. 5, 118.
Procedencia: Viminal, Roma¹⁶.
9. Lucerna del tipo Deneauve XA.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Viena, Kuntshistorisches Museum; inv. 6.737, V. 3.068.
Procedencia desconocida¹⁷.
Marca de ceramista: podiblemente MACELLI.
10. Lucerna incompleta del tipo Deneauve XA.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Londres, Museo Británico; inv. 1814.7-4.179.
Procedencia: desconocida¹⁸.
Marca de ceramista: AVGENDI.
Ilustración: fig. 1, 6.
11. Lucerna del tipo Deneauve XA.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Sabratha, Museo de Sabratha; inv. 862.
Procedencia: Sabratha¹⁹.
12. Lucerna del tipo Deneauve XA.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Sabratha, Museo de Sabratha; inv. 873.
Procedencia: Sabratha²⁰.
13. Lucerna del tipo Deneauve XA.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Sabratha, Museo de Sabratha; inv. 1.243.
Procedencia: Sabratha²¹.

¹⁵ SMITH, R. A. es alii, *Victoria Country History of London*, I, 1909, p. 25, fig. 9; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 264, n^o 4 vii.

¹⁶ MERCANDO, L., *Lucerne greche e romane del'Antiquarium Comunale*, Roma, 1962, lám. X, 4; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, n^o 1 i.

¹⁷ MASNER, K., *Die Sammlung antiker Vaser und Terrakotten im Osterreich Museum*, Wien, 1892, pp. 80 y 673; BAILEY, D., «Alexandria...», p. 266, n^o 1 ii.

¹⁸ PICARD, CH., «Pouzzoles et le paysage portuaire», *Latomus*, XVIII, 1959, lám. X, fig. 19; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, n^o 1 iii, lám. XLVII, 1.

¹⁹ JOLY, E., *Lucerne del Museo de Sabratha*, Roma, 1974, n^o 142; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, n^o 1 iv.

²⁰ JOLY, E., *Lucerne...*, n^o 141; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, n^o 1 v.

²¹ JOLY, E., *Lucerne...*, n^o 145; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, n^o 1 vi.

14. Lucerna del tipo Deneauve XA.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Sabratha, Museo de Sabratha; inv. 334.
Procedencia: Sabratha²².
15. Lucerna incompleta y fragmentada del tipo Deneauve XA cuya asa está sin perforar en un posible descuido del ceramista. El espacio entre las dos volutas está decorado por varias acanaladuras transversales y restos de dos acanaladuras escalonadas formando ángulo, cuyo vértice se localiza próximo al orificio de iluminación. La base tiene un pie formado por numerosos anillos. La pasta tiene un color pardo muy pálido y está recubierta por un barniz amarillo-rojizo. Medidas: longitud actual: 133 mm., anchura: 85 mm., altura: 28 mm.
La escena pertenece a la primera variante del tema de pescadores ante puerto.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Cartago, Museo de Cartago; inv. 896.13.175.
Procedencia: necrópolis de los Oficiales, Cartago²³.
Ilustración: fig. 1, 7.
16. Lucerna incompleta del tipo Deneauve XA. La pasta es de color amarillo pálido y aparece recubierta por un barniz pardo rojizo. Medidas: longitud actual: 119 mm., anchura: 88 mm., altura: 32 mm.
También pertenece a la primera variante del tema de pescadores ante puerto;
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Cartago, Museo de Cartago, inv. 46.505.
Procedencia: Cartago²⁴.
17. Lucerna del tipo Deneauve XA. El espacio existente entre las volutas está ornado por acanaladuras transversales. La pasta de color pardo claro está recubierta por un barniz pardo-rojizo. Medidas: longitud: 145 mm., anchura: 90 mm., altura: 36 mm.
Cronología: del 150 al 225 d. C.
Depósito: Cartago, Museo de Cartago; inv. 45.30.
Procedencia: Cartago²⁵.
Marca de ceramista: sobre el costado una marca en hueco de PVLLAENI.
Ilustración: fig. 1, 8.
18. Fragmento del disco de una lucerna del tipo Deneauve XA. La pasta es de color pardo algo pálido y está recubierta por un barniz pardo-rojizo.

²² JOLY, E., *Lucerne...*, nº 144; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266. nº 1 vii.

²³ DENEAUVE, J., *Lampes...*, p. 212, lám. XCV, nº 1.044.

²⁴ *Ibidem*, p. 212, nº 1.045.

²⁵ *Ibidem*, p. 212, lám. XCV, nº 1.046; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, n. 1 viii.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Cartago, Museo de Cartago; inv. 46.536.

Procedencia: Cartago²⁶.

19. Lucerna incompleta del tipo Deneauve XA que ha perdido el asa, un costado y parte de la piquera. La pasta de color pardo rojizo claro conserva restos de un perdido barniz.

La escena pertenece a la segunda variante del tema de pescadores ante puerto.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Cartago, Museo de Cartago; inv. 46.575.

Procedencia: Cartago²⁷.

Ilustración: fig. 1, 9.

20. Lucerna del tipo Deneauve XA.

Cronología: del 200 al 225 d. C.

Depósito: desaparecida.

Procedencia: del campamento romano de Bu Njem, en el sudeste de la Tripolitania²⁸.

21. Lucerna del tipo Deneauve XA.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Colonia, Museo de Colonia; inv. WO 1.800.

Procedencia: posiblemente de Italia²⁹.

22. Lucerna incompleta del tipo Deneauve XA con asa sin perforar en un posible descuido del ceramista. La base está realizada sobre círculos concéntricos. La pasta tiene un tono rojizo-grisáceo, uniforme e intenso, sin conservar ningún rastro del barniz que la recubría. Medidas: longitud actual: 123 mm., anchura: 74 mm., altura: 35 mm.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Berlín, Antiken-Sammlung; inv. T. C. 879.

Procedencia: desconocida³⁰.

Ilustración: fig. 2, 1.

23. Lucerna del tipo Deneauve XA.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Bruselas, Museos Reales; inv. R 679 bis.

Procedencia: desconocida³¹.

24. Falsificación napolitana del siglo XIX basada en las lucernas tunecinas del tipo Deneauve XA de época antonina tardía y severa.

²⁶ DENEAUVE, J. *Lampes...*, p. 212, n^o 1.048.

²⁷ *Ibidem*, p. 212, lám. XCV, n^o 1.049.

²⁸ BAILEY, D. M., «Alexandria...», o. 266, n^o 1 ix.

²⁹ *Ibidem*, p. 266, n^o 1 x.

³⁰ *Ibidem*, p. 266, n^o 1 xi; HERES, G., *Die römischen...*, p. 32, lám. XV, n^o 113.

³¹ BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, n^o 1 xii.

Depósito: Leningrado, Museo del Ermitage; inv. ?³².
Ilustración: fig. 2, 2.

25. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Praga, Universidad, Instituto de Arqueología Clásica; inv. ?³³.
26. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Valencia, Museo del S.I.P.; inv. ?³⁴.
Ilustración: fig. 2, 3.
27. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Haifa, Museo Marítimo; inv. ?³⁵.
28. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Cambridge, Museo Fitzwilliam; inv. GR 11.1978³⁶.
Ilustración: fig. 2, 4.

29. Esta lucerna es incluida por L. Lerat dentro del tipo Loeschcke VI, describiéndola como una lucerna de larga piquera, rematada en forma circular, que está enmarcada por volutas degeneradas. Su peculiaridad radica en que la piquera se halla circundada por un ligero anillo que, en elevación, rodea la superficie decorada con ondulaciones incisas, enlazando con las volutas. Este tipo es considerado por Loeschcke como una forma provincial gala original del valle del Rhone, de época flavia.

El problema se nos plantea si aceptamos esta clasificación y, por lo tanto, su origen, puesto que ni el cuerpo de la lucerna ni la escena del disco encajan con ello. De este modo, aunque Lerat la define como intacta, si recurrimos a la fotografía que de ella nos muestra, podemos observar una distinta tonalidad para la piquera, lo que nos indica que puede haber sido reconstruida y por lo tanto, excluimos el obstáculo que suponía esta extraña piquera es fácil adivinar en ella una lucerna perteneciente al tipo Deneauve XA.

Junto a ello contamos con otro dato, la existencia de una lucerna —la núm. 15— procedente de la necrópolis de los Oficiales, en Cartago, y perteneciente a la forma Deneauve XA que guarda una identidad total en cuanto a la escena, de forma que se puede atisbar la existencia de un único molde para ambas lucernas.

Esta escena pertenece a la primera variante del tema de pescadores ante puerto.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Besançon, Museo Arqueológico; inv. 0-863-3-47.

³² *Ibidem*, p. 268, n^o 6 i; BERNHARD, M. L., «Topographie d'Alexandria: le tumbeau d'Alexandre et le mausolée d'Auguste», *Revue Archéologique*, XLVII, 1956, p. 135, lám. III.

³³ HAKEN, R., *Roman Lamps in the Prague National Museum*, Prague, 1958, n^o 113; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 268, n^o 6 ii.

³⁴ *Ibidem*, p. 269, n^o 6 iii; BALIL, A., «Otra vista del puerto de Alejandría», *A. E. Arg.*, XXXV, 1962, p. 116, fig. 8.

³⁵ BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 269, n^o 6 iv.

³⁶ *Ibidem*, p. 269, n^o 6 v, lám. XLVII, 6.

Procedencia: desconocida³⁷.

Ilustración: fig. 2, 5.

30. La dificultad para clasificar esta lucerna radica en una carencia total de datos y la poca fiabilidad del dibujo aparecido en la publicación del museo Alaoui. Pese a ello creo lícito incluirla dentro del tipo Deneauve XA por diversas razones: en primer lugar, su forma parece corresponder con la de las lucernas de Cartago descritas por Deneauve, con los números 1.042 y 1.043, que pertenecen al tipo XA³⁸; por otro lado, la escena que orna el disco únicamente aparece en otra lucerna procedente de Cartago —la nº 19—, con gran similitud en su ejecución; si a lo que sumamos su origen africano, podemos incluso apuntar la posibilidad de un único taller para ambas.

Esta escena pertenece a la segunda variante del tema de pescadores ante puerto.

Cronología: seguramente del 150 al 225 d. C.

Depósito: Túnez, Museo Alaoui; inv. cerámica K 222.

Procedencia: Bulla Regia (Hammam-Darradji)³⁹.

Ilustración: fig. 2, 6.

31. Esta lucerna es claramente por su tipo una Loeschcke VIII tardía, pero el problema surge cuando Joly en *Lybia Antica V* describe la escena como correspondiente a un disco extraño⁴⁰, a pesar de ser una pieza procedente de excavación. Ello se complica más aún cuando en «Lucerne»⁴¹ Joly no sólo hace mención a este hecho sino que además la describe como completa, constituyéndose así en una pieza singular. Ante ambas descripciones Bailey opina que la primera es la correcta y que por lo tanto el disco es independiente del cuerpo de la lucerna, lo que no influye para atribuirles a ambos un origen africano y asignarles una datación de época antonina tardía o severa.

Depósito: Sabratha, Museo de Sabratha; inv. 170.

Procedencia: Sabratha⁴².

Ilustración: fig. 2, 7.

b) Las escenas del disco.

El disco se encuentra decorado con una escena de pesca dispuesta en dos planos, totalmente adaptada al espacio circular del mismo. En ella se nos muestra en primer plano a dos pescadores, uno de ellos —a la izquierda de la escena— pescando con red desde las rocas del malecón y otro —a la derecha— usando la caña desde un pequeño bote. Al fondo se vislumbra un conjunto arquitectónico monumental que conforma el paisaje marítimo portuario.

Este tema posee dos variantes de procedencia africana. En la primera de

³⁷ LERAT, L., «Catalogue des collections archéologiques de Besançon, I, Les lampes antiques», *Annales littéraires de L'Université de Besançon*, Paris, 1954, p. 12, lám. IX, nº 69.

³⁸ DENEAUVE, J., *Lampes...*, p. 211, lám. XCIV.

³⁹ GAUCKLER, P., *Cardlogue...*, p. 171, fig. 36, nº 222.

⁴⁰ JOLY, E., *Lybia Antica*, V, p. 46, lám. XL.

⁴¹ JOLY, E., *Lucerne...*, nº 143.

⁴² *Ibidem*, nº 142; BAYLEY, D. M., «Alexandria...», p. 266, nº 2 i, lám. XLVII, 2.

ellas se representa un puerto circular constituido por un pórtico adintelado, interrumpido en la parte inferior por dos amontonamientos de piedras cúbicas que asemejan los malecones de entrada al puerto. En la dársena, sobre un mar sugerido por una serie de puntos incisos, navegan dos barcas superpuestas en dirección contraria, llevando un único remero la superior mientras que la inferior es gobernada por dos. Por lo que respecta a la segunda variante, la escena está organizada en dos planos diferentes, apareciendo en primer término dos barcas al mismo nivel, al tiempo que en el fondo se levanta un edificio monumental de dos pisos, porticado y rematado en merlones. En la barca de la izquierda un pescador de pie recoge las redes mientras que la del margen derecho es de nuevo guiada por dos remeros.

El tema básico aparece tanto en lucernas tunecinas como en itálicas, pero con marcadas diferencias entre ambas. Así, las lucernas africanas pertenecen al tipo Deneauve XA y presentan una gran uniformidad en cuanto a la representación del paisaje portuario, aunque con pequeñas diferencias en su ejecución que denotan diferentes moldes y arquetipos. Por el contrario, las lucernas itálicas se adscriben al tipo Lieschcke VIII tardío y no detentan ninguna uniformidad en cuanto a la composición del paisaje. Como ejemplo sobresaliente de estas últimas tenemos la lucerna de Oxford —nº 5—, en la que se introducen edificios cupulados y una estatua que sobresale del *skyline* de la ciudad.

Las lucernas comprendidas entre los números 24 y 28 son falsificaciones napolitanas del siglo XIX, prontamente reconocibles tanto por su forma como por su acabado. Su inclusión dentro de este apartado se debe al hecho de tratarse de copias realizadas sobre originales tunecinos de época antonina tardía o severa, utilizándose incluso en algunos casos estos originales como arquetipos para la obtención de moldes de donde extraer las falsificaciones. Por ello es interesante su estudio ya que vienen a paliar, en buena medida, el desconocimiento de los originales, en su gran mayoría desaparecidos.

La datación de estas lucernas, tanto africanas como itálicas, que sirven como soporte a esta temática marítima, nos fecha este tipo de escena desde época antonina a severa. Este hecho se ratifica con la aparición en excavación de una lucerna con estas características ornamentales, del tipo Deneauve XA, en el campamento romano de Bu Njem —en el Africa Proconsular—, datada en un contexto no anterior al 201 d. C. Del mismo modo, varios de los ceramistas que firman estas lucernas trabajan en esta época, como son *Annius Serapidorus*, fabricante centroitálico o *Pullaeni*, cabeza de un enorme taller tunecino. Sobre los otros dos ceramistas tunecinos cuya firma aparece en otras lucernas, *Augendi* y el más que discutido *Macelli* —en opinión de algunos podría entenderse *Maurici*—, sólo se puede decir, imprecisamente que al firmar lucernas del tipo Deneauve XA su *floruit* debe inscribirse en el intervalo entre el 150 y 225 d. C.

Bailey, entre otros autores, descarta una influencia alejandrina para este tema, ofreciendo argumentos como la ausencia en esta representación del monumento más famoso de Alejandría, el faro, la no aparición de estas lucernas en Egipto, y las fechas tardías de las mismas que alejan la posibilidad de una influencia helenístico-alejandrina⁴³. Todo ello le lleva a deducir

⁴³ Ibidem, p. 271.

que el paisaje que se representa, lejos de ser imaginario, nos remite a ciudades concretas, siendo la identidad de éstas lo que origina controversias,

Un plausible candidato para las lucernas tunecinas es la ciudad portuaria de Cartago, pues además de ser el puerto más importante de África y el segundo del Imperio después del de Ostia, es un paisaje muy familiar a los ceramistas.

El refrendo más sólido para sustentar esta hipótesis lo encontramos en las excavaciones realizadas en dicho puerto por el arqueólogo británico Henry Hurst. Mediante unas prolongadas campañas en la zona portuaria ha podido comprobar la existencia de un doble puerto, uno exterior romboidal o rectangular y otro interior, circular. Con todo ello podemos identificar el edificio porticado circular que aparece en la primera variante del tema con los diques de carena que conforman el puerto interior, de tal modo que las dos barcas que se exhiben en esta escena estarían efectuando la maniobra de aproximación a los diques y, los dos malecones que aparecen en primer término serían los que aislan este puerto del exterior. Por otra parte, excavaciones más recientes de dicho arqueólogo apuntan a identificar este pórtico con la columnata antonina tardía-severa que rodea la isla del puerto interior⁴⁴.

El paisaje arquitectónico, confinado en el segundo plano de la escena y configurado por una gran variedad de edificios —el principal y mayoritario en estas lucernas—, sugiere la representación del puerto exterior. La inclusión en primer término, en el margen izquierdo del disco, de un malecón desde el que un pescador lanza la red, le confiere un carácter cerrado al espacio, cualidad intrínseca de todo buen puerto.

Para concluir con la identificación de los paisajes portuarios representados nos queda aún por asociar a un lugar concreto el edificio monumental porticado y de dos plantas que asoma al borde del mar en las lucernas pertenecientes a la segunda variante. Martin ha sugerido que éste pudiera ser las termas antoninas de Cartago, situadas a orillas del mar abierto, como figura en las lucernas⁴⁵.

Las lucernas itálicas, sin embargo, presentan diferencias con respecto a las norteafricanas en cuanto a los elementos que conforman la escena y, en algunos casos, entre sí mismas. De esta forma, algunas sufren modificaciones en el conjunto de los edificios, como es el caso de la lucerna de Oxford donde se introducen la representación de un edificio cupulado y una gran estatua, posiblemente para reflejar la fisonomía del puerto de Ostia.

Como hemos podido observar, este tema portuario se reproduce en las lucernas de los dos ámbitos y en ambos casos con una cronología coetánea, pero ¿quién copia a quién? Al igual que Bailey, creo que las escenas representadas en las lucernas tunecinas alcanzan un éxito tal que son copiadas por los fabricantes de Italia Central, pero con ligeras variaciones para adaptarlas a la fisonomía de puertos itálicos⁴⁶. Ello es lógico si pensamos en la gran tradición artística de representaciones marítimas en el África Proconsular, tanto en lucernas como en otros soportes.

Para finalizar, cabe destacar que —a pesar de quedar manifiestamente

⁴⁴ HURTS, H., *AntJ.*, LVII, 1977, pp. 242-248.

⁴⁵ MARTIN, J., *Musée Lavigerie*, Suppl. II, París, 1915, lám. VI, 8.

⁴⁶ BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 271.

demostrado que el paisaje portuario representado no corresponde al de Alejandría como defendían Bernhard⁴⁷ y Rostowzeff⁴⁸— entre otros— la influencia alejandrina queda patente en el trasunto de la escena —independientemente de a qué ciudad se identifique— que vuelve a ser el tema teocrito del «pobre pescador», aunque encubierto por una exaltación al paisaje arquitectónico de puertos como Cartago y Ostia.

3. Tema de campesino ante puerto

a) Inventario

1. Lucerna incompleta del tipo Bailey Q, cuya piquera corresponde a una Firmalampen o lucerna de canal.

Cronología: de época antonina tardía o severa.

Depósito: Munich, Staatliches Antiken-Sammlungen, inv. 7.039.

Procedencia: de Italia Central⁴⁹.

Marca de ceramistas: CIVNBIT (por Caius Iunius Bitus).

Ilustración: fig. 3, 1.

2. Fragmento de disco de una lucerna del tipo Deneauve XA. La pasta tiene un color pardo-rojizo claro y está recubierta por un barniz pardo-rojizo.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Cartago, Museo de Cartago; inv. 46.579.

Procedencia: necrópolis de los Oficiales. Cartago⁵⁰.

Ilustración: fig. 3, 2.

3. Lucerna del tipo Deneauve XA.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Agrigento, Museo Nacional; inv. Ag. 550.

Procedencia: Agrigento⁵¹.

4. Lucerna de tipo Deneauve XA.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Ostia, Museo Arqueológico; Inv. 12.728.

Procedencia: Ostia⁵².

5. Lucerna incompleta del tipo Deneauve XA.

Cronología: del 150 al 225 d. C.

Depósito: Jerusalén, Universidad Hebrea, Instituto de Arqueología; inv. 5.977.

Procedencia: desconocida⁵³.

Ilustración: fig. 3, 3.

⁴⁷ BERNHARD, M. L., «Topographie...», pp. 128-156; Idem, «Quelques remarques sur Alexandrie», *Revue Archéologique*, 1972, pp. 317-320.

⁴⁸ ROSTOWZEFF, M., *Roemische Mitteilungen*, XXVI, 1911, pp. 153-154.

⁴⁹ BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 268, n° 5 i, lám. XLII, 5.

⁵⁰ Ibidem, p. 267, n° 3 i; DENEAUVE, J., *Lampes...*, p. 212, lám. XCV, n° 1.047.

⁵¹ BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 267, n° 3 ii.

⁵² Ibidem, p. 267, n° 3 iii.

⁵³ Ibidem, p. 267, n° iv, lám. XLVII, 3; ROSENTHAL, E. y SIVAN, R., *Ancient lamps in the Schloessinger Collection*, Jerusalem, 1978, n° 77.

6. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Londres, Museo Británico; inv. 1907. 1-14.¹⁵⁴.
Ilustración: fig. 3, 4.
7. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Omaha, Museo de Arte Joslyn; inv. 307⁵⁵.
8. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Leningrado, Museo del Ermitage; inv.?⁵⁶.
Ilustración: fig. 3, 5.
9. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Poznan, Museo Nacional; inv. 1941-278¹⁷.
Ilustración: fig. 3, 6.
10. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: Hainaut, Museo de Mariemont; inv. R 90?⁵⁸.
Ilustración: fig. 3, 7.
11. Falsificación napolitana del siglo XIX.
Depósito: St. Germain, Museo Nacional de Antigüedades; inv. 77.126⁵⁹.

b) Las escenas del disco

El disco está decorado, al igual que los dos grupos anteriores, con una escena de paisaje portuario. En el fondo se muestra un conjunto arquitectónico en el que predominan las cubiertas cupuladas mientras que, en primer término, una calzada sustentada sobre un puente une una puerta monumental con la línea de edificios. Sobre el puente transita un campesino, vestido con corta túnica y tocado con sombrero, conduciendo una bestia de carga, al tiempo que bajo los ojos del puente nadan despreocupadamente dos ánades.

Los elementos que conforman la escena adquieren una curvatura pensada no sólo para acomodarlos al espacio circular del disco, sino también para dar la impresión de hallarnos ante un puerto circular.

El curioso conjunto arquitectónico que se levanta al fondo de la escena se asemeja en su fisonomía a un edificio termal. Así, las construcciones cupuladas pertenecerían a las salas de baños, mientras que la zona porticada, de la que asoman tres árboles, correspondería a la palestra. La identificación de dichas termas se ve facilitada por la representación de unos baños de similares características en un mosaico tardío de Hippo Regia⁶⁰, lo que nos induce a suponer que el paisaje plasmado en las lucernas pertenece al de esta ciudad.

⁵⁴ BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 269, n^o 7 i, lám. XLII, 7.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 269, n^o 7 ii; PICARD, CH., «Pouzzoles...», n^o 46.

⁵⁶ BERNHARD, M. L., «Topographie...», p. 133, fig. 2; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 269, n^o 7 iii.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 269, n^o 7 iv; BERNHARD, M. L., *Lampki Starozytne*, Warsaw, 1955, p. 228, fig. 65.

⁵⁸ PICARD, CH., «Pouzzoles...», lám. X, fig. 18; BALIL, A., «Otra vista...», pp. 116-117; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 270, n^o 7 v.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 270, n^o 7 vi.

⁶⁰ DUMBABIN, K. M. D., *The mosaics of roman North Africa*, Oxford, 1978, pp. 128-129, lám. XLIX, 123; BAILEY, D. M., «Alexandria...», p. 270.

Este tema se reproduce también tanto en las lucernas tunecinas como en las itálicas, pero por contra al tema anterior las escenas aquí guardan una gran similitud. Por ello se puede afirmar con toda seguridad que las lucernas itálicas copian con gran facilidad a las tunecinas, puesto que el paisaje representado corresponde claramente a la ciudad norteafricana de Hippo Regia.

En lo referente a la cronología, nos viene dada por la tipología de las lucernas sobre las que se asienta: el tipo Deneauve XA para las de origen tunecino y el tipo Loeschcke VIII tardío para las centroitálicas, ambos de época antonina tardía y severa. Un dato más que avala estas fechas es la firma del ceramista *Caius Iunius Bitus*, que se fecha en dicho período.

También en este grupo se registra un importante número de falsificaciones napolitanas, reconocibles además por las variaciones que introducen en la escena. Estas se concentran en la distinta ornamentación arquitectónica de la puerta monumental y del puente, en la aparición del malecón en el margen derecho del disco y, por último, en la sustitución del conjunto edilicio cupulado por el del paisaje portuario de las lucernas tunecinas con temática de pescadores ante puerto.

La realización de estas falsificaciones conlleva la fusión de distintos elementos por parte de los copistas napolitanos. Por un lado, el paisaje arquitectónico del fondo, extraído de las lucernas tunecinas del epigrafe «campesino con la mula», el puente, la puerta monumental y los ánades, extraído a su vez de las lucernas de este grupo. Conjugando ambos consiguen una copia modificada del original.

Las otras modificaciones que experimentan estas copias respecto a sus originales —el malecón y la distinta ornamentación de la puerta monumental y del puente— pueden deberse a un deseo de los copistas por embellecer sus obras para así convertirlas en un producto más comercial, pero ¿no cabría la posibilidad de que fueran copias fidedignas de una variante contemporánea a la escena original? A pesar de que Bailey asegure no conocer ninguna lucerna antigua que combine el conjunto de la calzada y el grupo de edificios que muestran estas lucernas y afirma que muy pocos de estos productos de souvenirs napolitanos son copias exactas, es una eventualidad a tener en cuenta por sus múltiples diferencias estructurales.

Retomando el estudio de las piezas originales, conforme con los criterios expuestos por Bailey para el tema anterior, tampoco poseería esta temática para él ningún tipo de influencia alejandrina⁶¹. Sin embargo, debo volver a discrepar en este punto toda vez que, aunque la escena se inscribe dentro de la exaltación a la monumentalidad de una ciudad a través de su paisaje portuario, no hay que olvidar que el campesino que transita por la calzada tras de animal de carga no es más que uno de los temas alejandrinos sobre aspectos humildes de la vida cotidiana.

LAS VIAS DE TRANSMISION

Alejandría se va a erigir en el centro creador y principal propagador del paisaje «acuático», tanto en su vertiente marítima como nilótica. Para recrear

⁶¹ *Ibidem*, p. 271.

el paisaje marítimo fusionará elementos de la poesía teocritea —pescadores, rocas, etc.— con otros propios de su geografía urbana, como son su famoso puerto y su más renombrado monumento, el faro. De la conjunción de ambos nacerá un tema prontamente recogido por los artistas y artesanos romanos.

Los más tempranos ejemplos en el ámbito itálico los encontramos en dos mosaicos republicanos, posiblemente obras de musivarios alejandrinos como lo demuestran su refinada técnica y lo conseguido de los efectos pictóricos que se enmarcan dentro de la llamada pintura compendiaria tardohelenística, cuyo centro fue Alejandría. El primero de ellos, el llamado mosaico del «Antro delle Sorti» de Palestrina, está datado en el siglo II a. C. —en época de Sila— y recrea en la zona conservada una escena portuaria con pescadores⁶², mientras que el segundo, de finales del siglo I a. C., y depositado en la actualidad en Santa María in Trastevere, narra en la minúscula porción conservada una escena en la que una gran nave realiza su entrada en un monumental puerto⁶³.

Ya en el siglo I d. C. se inscriben varios testimonios que de una u otra manera reflejan la influencia del paisaje marítimo alejandrino.

Uno de éstos es un mosaico procedente del Mercado del Anticuario de Pompeya⁶⁴, que repite los mismos esquemas, tanto en composición como en el desarrollo, de los dos anteriores.

Otros dos ejemplos los hallamos en la pintura de época julio-claudia, ambos son claros herederos de la pintura compendiaria alejandrina. Un fragmento de la decoración mural de una casa de Stabias representa un típico puerto campano⁶⁵, aunque sin poder identificarle con ninguno en concreto. En la otra pintura, sin embargo, se expone una escena de pescadores faenando en un malecón delante de una villa marina⁶⁶.

También los relieves recogen esta nueva temática y así en un bajorrelieve de la villa de la Farnesina, de época augustea, se plasma un paisaje idílico-sacro en el que entre otros elementos destacan dos pescadores sobre una roca⁶⁷. Sin embargo, un relieve procedente de Roma, cuya cronología puede

⁶² GULLINI, G., *I mosaici di Palestrina*, Roma, 1956, pp. 31-32, lám. VI, VII, IX-XII; FASOLO, F. y GULLINI, G., *Il Santuario della Fortuna Primigenia*, Roma, 1953, pp. 310-316, figs. 428-431. Aunque casi en su totalidad describe un mar lleno de peces, en uno de sus extremos varias figuras de pescadores faenan con la caña sobre un malecón mientras que en el extremo opuesto se representa un dique sobre el que descansa un ara circular y un monumento que difícilmente se puede asociar al famoso faro de Alejandría.

⁶³ GASPARRI, C., «Due mosaici antichi in S. Maria in Trastevere», *Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano*, III, Roma, 1984, pp. 672-676, lám. CII, 1. En este mosaico se introducen elementos como edificios circulares de techos cónicos, templos con estatuas, árboles de nudoso tronco, pescadores recogiendo la red, etc., que enlazan plenamente con el paisaje idílico-sacro alejandrino, de tal forma que Rostowzeff plantea la posibilidad de que se trate de un santuario a la orilla del mar. Véase ROSTOWZEFF, M., *Roemische Mitteilungen*, XXVI, 1911, p. 151, fig. 64.

⁶⁴ GULLINI, G., *I mosaici...*, p. 23.

⁶⁵ ROSTOWZEFF, M., *Historia social y económica del imperio Romano*, I, Madrid, 1937, p. 135, lám. XII, 1; GARCIA Y BELLIDO, A., *El arte romano*, Madrid, 1972, p. 295, lám. 492.

⁶⁶ REINACH, S., *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Roma, 1970, pp. 276, 2 y 378, 1.

⁶⁷ FERRON, J. y PINARD, M., «Un fragment de verre gravé de musée Lavigerie».

corresponder con el anterior, recrea un compendio de elementos del paisaje idílico pastoril y del marítimo⁶⁸.

El gran éxito alcanzado por este tipo de paisaje origina que los ceramistas sudgálicos extraigan la figura del pescador para incluirla dentro de sus repertorios iconográficos. De este modo, son varios los ceramistas de La Graufesenque de la segunda mitad del siglo I d. C. —*Germanus, Melus, C. L. Cosius*— que incluyen este motivo o distintas variantes del mismo⁶⁹.

Ya desde la segunda mitad del siglo I d. C. decae esta temática en el ámbito itálico para volver a resurgir desde mediados del siglo II d. C. en un ambiente totalmente nuevo, el norteafricano. Ello es debido a la gran importancia que adquieren las ciudades portuarias —principalmente Cartago— y al ser éste el momento en el que el culto a la divinidad del Océano se extiende por toda la costa africana.

Es en este ambiente y momento cuando las lucernas se suman a esta corriente de representaciones marítimas.

Desde mediados del siglo II d. C. y, especialmente durante todo el siglo III d. C., van a ser innumerables los ejemplos de mosaicos norteafricanos que reflejan la temática marítima. Todas las edades del Africa Proconsular —Cartago, Thamugadi, Hippo Regia, Athiburus, Thysdrus, Uthina, etc.— van a contar con numerosos ejemplos de este tipo de mosaicos, tanto en edificios privados⁷⁰ —*domus* urbanas y *villae* rústicas— como en edificios públicos —termas⁷¹—. La concepción de la escena va a presentar múltiples variaciones en función de si se concibe como tema decorativo en sí mismo⁷² o si se subordina a otros temas, como por ejemplo a la variada temática del dios Océano⁷³.

No sólo en los mosaicos y en las lucernas se dan manifestaciones de este tipo en el norte de Africa, sino que también contamos con notables ejemplos en los vidrios. En un vaso de Begram⁷⁴, de finales del siglo II o inicios del siglo III d. C., se representa un faro que tanto Picard⁷⁵ como otros autores identifican con el de Alejandría. Los dos siguientes ejemplares proceden de Cartago y están fechados en el siglo III d. C.: el primero de ellos, un fragmento de copa hallado al noroeste de las termas antoninas y depositado en el museo Lavigerie⁷⁶, desarrolla un paisaje marítimo con los clásicos elementos

Cahiers de Byrsa, VIII, París, 1958-59, pp. 103-109, lám. III; PICARD, CH., *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine*, París, 1926, pp. 354-355.

⁶⁸ REINACH, S., *Répertoire de reliefs grecs et romains*, III, Roma, 1968, p. 214, 3.

⁶⁹ DECHELETTE, J., *Les vases céramiques ornés de la Gaule Romaine*, II, París, 1904, p. 93, núms. 561 y 562 bis; HERMET, F., *La Graufesenque: I vase sigillé, II graffites*, París, 1934, pp. 27-28, núms. 200-206; KNORR, R., *Topfer und fabriken verzierter terra-sigillata des ersten Jahrhunderts*, Stuttgart, 1919, p. 61, fig. 56, 8.

⁷⁰ DUMBABIN, K. M. D., *The mosaics...*, pp. 30, 96-97, 126, 250, 264, 266, etc.

⁷¹ FOUCHER, L., *Thermes romains des environs D'Hadrumete*, I, Túnez, 1958, p. 22, lám. IX; DUMBABIN, K. M. D., *The mosaics...*, pp. 128, 153, 272, lám. CXLIV.

⁷² *Ibidem*, pp. 109, 265, 266, etc.; FOUCHER, L., *Inventaire des mosaïques. Sousse*, Túnez, 1960, p. 126, n^o 63, 138.

⁷³ DUMBABIN, K. M. D., *The mosaics...*, pp. 49, 65, 207, 265, 266, etc.

⁷⁴ ADRIANI, A., *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo de Alessandria*, Roma, 1959, p. 34.

⁷⁵ PICARD, CH., *Bulletin Correspondance Hellénique*, LXXVI, 1954, p. 94.

⁷⁶ FERRON, J. y PINARD, M., «Un fragment de verre...», pp. 103-109, láms. I y II.

alejandrinos; el segundo, un fondo de vidrio dorado⁷⁷, representa una escena con dos pescadores, identificable con los apóstoles Pedro y Juan por la inscripción a cada lado de las figuras, y un edificio tetrástilo que según García y Bellido⁷⁸ pudiera ser una iglesia. En este segundo ejemplar de Cartago podemos observar con nitidez cómo los elementos de un paisaje idílico son introducidos en la iconografía cristiana.

Este tipo de representaciones recuperadas por artistas y artesanos norteafricanos van a resurgir poco después en el ámbito centroeuropeo, fruto de las readaptaciones a paisajes y gustos más cercanos a este ambiente.

En el campo de los mosaicos esta temática se va a plasmar casi con exclusividad en aquellos procedentes de la ciudad de Ostia donde, adaptando el paisaje marítimo al de su importante puerto, retoman los elementos que configuraron los mosaicos africanos. De Ostia nos han llegado varios ejemplares: los procedentes de las estaciones que configuran el foro de las Corporaciones⁷⁹; el de la taberna del pórtico de la casa del Mosaico del Puerto⁸⁰; el de la taberna de la insula del Envidioso⁸¹; y por último, el del *apodyterium* adyacente al *frigidarium* de las termas del Faro⁸². Todos ellos, fechados en el siglo III d. C., tienen como denominador común la presencia del faro.

También los vidrios del siglo III d. C. en este ámbito se suman a esta corriente paisajística. Ejemplos de ello lo constituyen las botellas puteolanas de Pozzuoli, Ampurias, Odemira y Piombino⁸³, en las que se reconocen los edificios que conforman el puerto de Puteoli.

El siglo IV d. C. representa un declive de las manifestaciones marítimas y la dispersión de los escasos testimonios por diferentes zonas del Imperio: un mosaico con paisaje portuario junto al tema teocrito de «pobre pescador» en la villa de la Vega Baja de Toledo⁸⁴; otro en Khenchela (Mascua), en la que entre otros elementos marinos sobresalen dos hombres pescando sobre las rocas⁸⁵; un vaso de piedra de época de Constantino con evidente simbología cristiana puesto que se representa la personificación del río Jordán junto a dos jóvenes pescadores desnudos⁸⁶; un mosaico del nivel inferior de los baños de Sidonius en Sidi Abdallah (cerca de Bizerta), donde se desarrolla una escena de pesca en primer plano, mientras al fondo se elevan los edificios de la ribera⁸⁷; y por último, aunque de fecha imprecisa, varios fragmentos de TSH paleocristiana gris hallados en Villanueva de Azoague y en el Alba,

⁷⁷ GRABAR, A., *L'Arte Paleocristiana*, Rizzoli-Milán, 1980, p. 309.

⁷⁸ GARCIA Y BELLIDO, A., *El arte...*, p. 811, lám. 1.388.

⁷⁹ BECATTI, G., *Scavi di Ostia*, Roma, 1961, pp. 64-65, lám. CLXXV, 85, p. 68, lám. CLXXVIII, 92, p. 73, lám. CLXXIX, 104, p. 73, lám. CLXXIX, etc.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 25-26, lám. CLXI, 45.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 218-219, lám. CLXIII, 411.

⁸² *Ibidem*, pp. 172-175, lám. CLXIV-VI, 320.

⁸³ PICARD, CH., «Pouzzoles...», pp. 23-51; GARCIA Y BELLIDO, A., «El vaso puteolano de Ampurias», *A. E. Arq.*, XXVII, Madrid, 1954, pp. 212-226.

⁸⁴ BALIL, A., «Monumentos alejandrinos y paisajes egipcios en un mosaico romano de Toledo (España)», *Alessandria e il mondo...*, pp. 433-439, lám. LXXVII.

⁸⁵ DUMBABIN, K. M. D., *The mosaics...*, p. 263.

⁸⁶ FERRON, Y. y PINARD, M., «Un fragment de verre...», pá. 107.

⁸⁷ DUMBABIN, K. M. D., *The mosaics...*, pp. 129, 268, lám. CXCIV.

⁸⁸ LOPEZ RODRIGUEZ, J. R. y REGUERAS GRANDE, F., «Cerámicas tardorromanas de Villanueva de Azoague», *BSAA*, LIII, 1987, pp. 115-165, fig. 5, 1 y 2.

Villalazán (Zamora)⁸⁹, que se hallan decorados por varias figuras de pescadores junto a la escena de Daniel en el foso de los leones, lo que confiere a estas figuras un carácter plenamente cristiano como pescadores de almas.

A partir del siglo IV d. C. estas escenas desaparecen del repertorio de los artistas, aun a pesar de su inclusión en la iconografía cristiana. Pero paradójicamente es entonces cuando se produce un espléndido florecimiento del paisaje marítimo en las provincias orientales, que perdurará hasta el siglo VI d. C. y que queda patente en los mosaicos de la iglesia de los Santos Lot y Procopio en Nebo (Khirbat el-Mukhayyat)⁹⁰ en la que un pescador aparece sentado sobre las rocas y en el mosaico de la sala AB del edificio de los Triclinios en Apaméa (Siria)⁹¹, donde se desarrolla una escena portuaria con todos los elementos propios del paisaje alejandrino.

Esta curiosa contradicción parece ser debida a la existencia de un sustrato local muy diferente, basado en el patrimonio cultural helenístico en el que la temática mitológica se desarrolla casi en exclusividad hasta mediados del siglo IV d. C.

La última representación de escenas de pescadores la forman los notables vasos argénteos de Cherchel y de Perm⁹², de época bizantina.

Únicamente nos queda por detallar cómo se ha introducido en las escenas marítimas de las lucernas un elemento procedente de las escenas de género, como es el campesino con la bestia de carga dirigiéndose hacia el mercado.

Este tema se enmarca dentro del gusto teocriteo por las escenas de la vida cotidiana y aunque no nos ha perdurado manifestación con esta temática de la Alejandría helenística, es clara su filiación a esta ciudad por reunir todas las características de los paisajes idílico-bucólicos alejandrinos.

Los más antiguos testimonios, ya en el ámbito romano, son de época augustea. El primero de ellos es el célebre relieve monacense sobre mármol denominado «camino hacia el mercado», de la Glypcoteca de Múnich⁹³, en el que un campesino conduce un buey cargado en medio de un paisaje con nítidas resonancias idílicas. Por el contrario, el segundo ejemplar, una placa campana de terracota⁹⁴, trata el mismo tema pero desde una perspectiva caricaturesca, así el deforme campesino empuja su flaca mula a través de una soleada campiña, posiblemente egipcia, donde únicamente hay una demacrada palmera.

Tenemos otros testimonios con este tipo de representaciones; un relieve marmóreo hallado en Alba Fucens⁹⁵, un interesante y raro fragmento de

⁸⁹ SEVILLANO, V., *Testimonio arqueológico de la provincia de Zamora*, Zamora, 1978, p. 328, lám. XLII.

⁹⁰ BALTY, J., «Thèmes nilotiques dans la mosaïque tardive du Proche-Orient», *Alessandria e il mondo...*, III, p. 829, lám. CXXXIII, 3.

⁹¹ *Ibidem*, p. 829, lám. CXXXIII, 5.

⁹² ADRIANI, A., *Divagazioni...*, p. 34.

⁹³ *Ibidem*, pp. 7, 28, 45, 56 y 75, lám. VII, 22; REINACH, S., *Répertoire de reliefs...*, II, París, 1912, p. 82, 1.

⁹⁴ GARCIA Y BELLIDO, A., *El arte...*, pp. 216-217, lám. 314; ADRIANI, A., *Divagazioni...*, pp. 28, 53, 64, 68, 71 y 72, lám. XLII, 123 y XLV, 132.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 29; PICARD, CH., «Un basrelief pittoresque d'Alba Fucens», *Revue Archéologique*, XLI, 1953, pp. 108 y ss.

cerámica vidriada egipcia de época romana, depositada en el Ashmolean Museum de Oxford⁹⁶, pero desgraciadamente carecemos de los datos necesarios para atribuirles una determinada cronología.

El modelo más cercano para los fabricantes de lucernas se halla también en una lucerna de mediados del siglo I d. C.⁹⁷, en cuyo disco se representa una escena erótica formada por un campesino vestido con corto *hymation* y con un gran falo, y un agitado burro que, cargado con una albarda, levanta el rabo.

Este grupo formado por campesino y bestia de carga es fusionado al paisaje portuario de *Hippo Regia*⁹⁸ por los fabricantes de lucernas tunecinos en época antonina tardía y severa para configurar el tema denominado «campesino ante puerto».

CONSIDERACIONES FINALES

La temática marítima creada por los artistas y artesanos alejandrinos se va a implantar en el arte romano desde el siglo II a. C., hasta la primera mitad del siglo I d. C., ciñéndose casi con exclusividad a Roma y a la región campana. A partir de esta fecha decae fuertemente hasta que a mediados del siglo II d. C. los artífices norteafricanos la vuelven a poner de moda.

Es en esta época cuando los ceramistas tunecinos incluyen en la decoración de los discos de sus lucernas los paisajes marítimos, configurando dentro de ellos tres temas diferentes: el denominado «pescadores ante templo», el de «pescadores ante puerto» y el de «campesinos ante puerto». Esta inclusión es fruto del auge que adquieren las representaciones portuarias y marítimas en otras manifestaciones —como sucede en los mosaicos y los vidrios—, debido a la gran implantación del culto a Océano y al gran apogeo que alcanzan en esta época las ciudades costeras africanas por su gran pujanza económica.

Aunque unidos por su contenido idílico y por la temática marítima, cada uno de los tres temas se singulariza en cuanto al grado de difusión que adquiere. De esta manera, el primero de ellos —«pescadores ante templo»— parece difundirse únicamente en el ámbito norteafricano, siendo un producto exclusivo del gran taller de Pullaeni. Por otra parte, los dos temas restantes son producidos profusamente por diversos ceramistas, alcanzando un éxito tal que pronto se expandirán por otras zonas del Imperio. Estos últimos fueron rápidamente incluidos en los repertorios de los ceramistas centroitálicos, pero con una gran desigualdad entre ambos consistente en que mientras en el tema de «pescadores ante puerto» se copia la escena de modo literal.

En el primer tercio del siglo III d. C. esta temática desaparece de las lucernas tunecinas, mientras que perdura hasta finales del siglo en las otras manifestaciones culturales. Del mismo modo en las lucernas centroitálicas no llegan más allá de mediados de siglo, desapareciendo también más tempranamente que en el resto de los soportes.

⁹⁶ ADRIANI, A., *Divagazioni...*, p. 29, lám. XLII, 125.

⁹⁷ HERES, G., *Die romischen...*, p. 79, lám. LIII, nº 494.

⁹⁸ Véase nota 60.



Fig. 1. Núms. 1 al 3, lucernas con paisaje de pescadores ante templo; núms. 4 al 9, lucernas con paisaje de pescadores ante puerto.



Fig. 2. Lucernas con paisaje de pescadores ante puerto: núms. 4 al 7, falsificaciones napolitanas del siglo XIX.

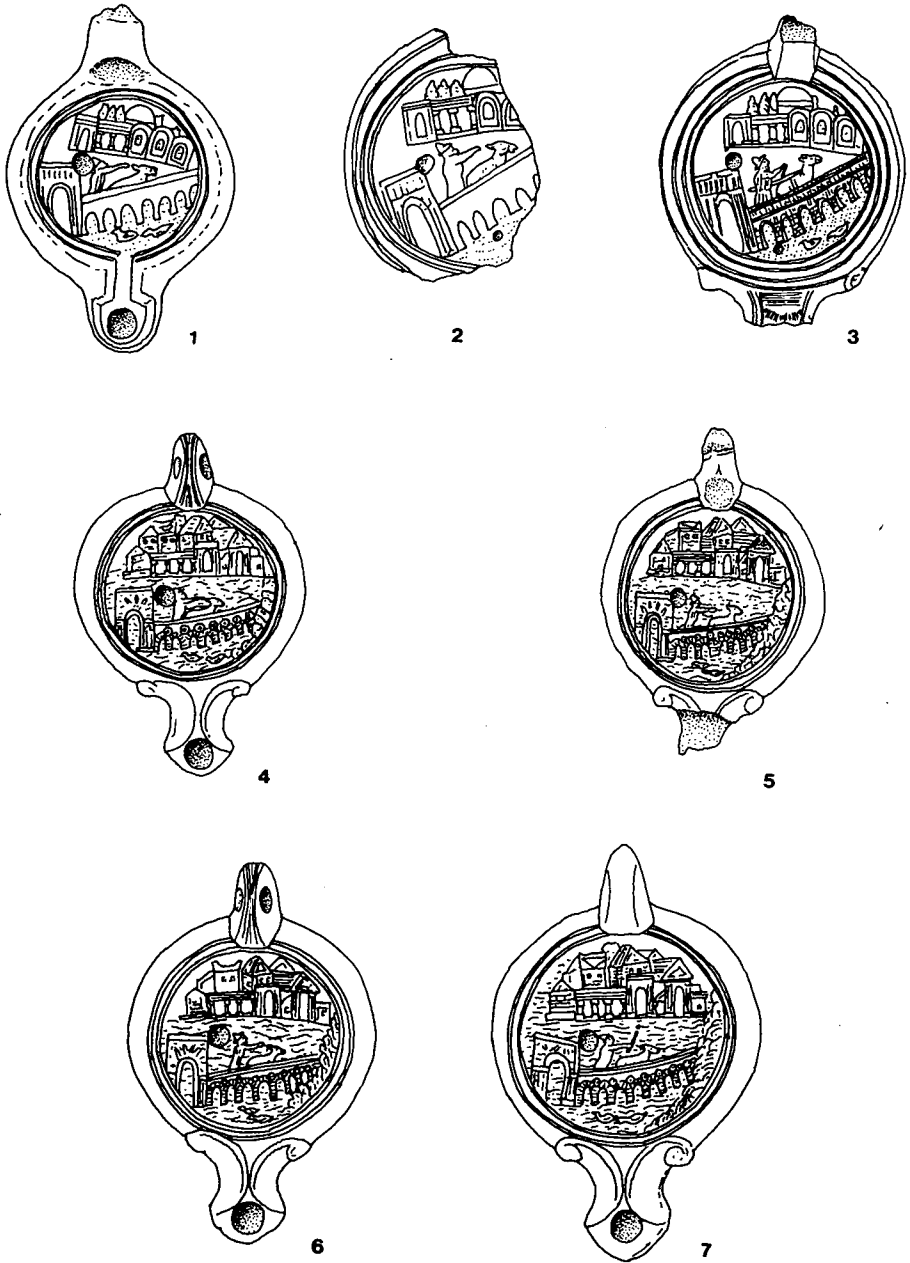


Fig. 3. Lucernas con paisaje de campesino ante puerto: núms. 4 al 7, falsificaciones napolitanas del siglo XIX.