

# L'Africa romana

Mobilità delle persone e dei popoli,  
dinamiche migratorie, emigrazioni ed immigrazioni  
nelle province occidentali dell'Impero romano

Atti del XVI convegno di studio  
Rabat, 15-19 dicembre 2004

A cura di Aomar Akerraz, Paola Ruggeri,  
Ahmed Siraj, Cinzia Vismara

Estratto



Carocci editore

María Luz Neira Jiménez

## ¿Influencias “orientales” en la musivaria romana de *Mauretania Tingitana*?

### A propósito del mosaico denominado del *navigium Veneris* de *Volubilis*

Tras el hallazgo en 1943 de este mosaico en una casa del barrio nordeste de *Volubilis*, su publicación años más tarde por el profesor R. Thouvenot puso de manifiesto que aquel descubrimiento deparaba una representación ciertamente extraordinaria, una escena de *navigium Veneris*<sup>1</sup>, única en el amplio y rico repertorio de la musivaria romana (FIG. 1).

Pues, si bien la diosa Venus aparecía en distintas composiciones musivas de tema mitológico<sup>2</sup>, protagonizando, particularmente en su faceta de Venus marina, escenas de su nacimiento y de las denominadas de “Triunfo” y “Toilette”<sup>3</sup>, – en ocasiones no ajenas a combinación o contaminación<sup>4</sup> –, donde no es infrecuente la inclusión de un magnífico *thiasos*<sup>5</sup>, la representación, en un navío, de Venus acompañada

1. R. THOUVENOT, *Maisons de Volubilis. Le palais dit de Gordien et la Maison à la mosaïque de Vénus*, «PSAM», XII, 1958, pp. 49-78, láms. XIV-XIX; M. PONSICH, *Dépose, repose et restauration des mosaïques romaines*, «MEFRA», LXXII, 1960, pp. 243-52, lám. VII; R. THOUVENOT, *Les mosaïques de Maurétanie Tingitane*, en G. CH. PICARD, H. STERN (éds.), *La mosaïque gréco-romaine, Actes du Colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique (Paris, 29 août-3 septembre 1963)*, Paris 1965, pp. 269-72; y particularmente R. THOUVENOT, *La mosaïque du “Navigium Veneris” à Volubilis (Maroc)*, «RA», 1977, 1, pp. 37-52.

2. Baste citar entre las de mayor difusión, el Juicio de Paris, sus Amores con Adonis y Marte, la “toilette”, la Venus armada etc. Cf. LIMC II, 1, s.v. *Aphrodite*.

3. J. LASSUS, *Vénus marine*, en PICARD, STERN (éds.), *La mosaïque gréco-romaine*, cit., pp. 175-92, figs. 1-14.

4. En este sentido, algunas de las representaciones de la Venus marina en los mosaicos romanos combinan tanto la ubicación de la diosa en una concha, en alusión a una de las versiones de su nacimiento, como la imagen triunfal, al figurar los extremos de dicha concha sostenidos por dos tritones o centauros marinos que ejercen de cortejo, y la propia “toilette” al incluir *erotes* que portan un espejo en el que la diosa se contempla o un pequeño cofre de adornos con los que ella figura en actitud de ornarse; mientras que en otros ejemplares musivos la Venus marina se asienta sobre una o las dos colas pisciformes de los tritones o centauros marinos que la flanquean, mientras se contempla en un espejo que ella misma o un *eros* sostiene. Cf. *supra*.

5. Alrededor en San Cesareo de Appia, *Italica* y la Casa de los Dioscuros de *Ostia*, en



Fig. 1: Mosaico denominado del *navigium Veneris, Volubilis* (foto según F. Ghedini).

por tres figuras femeninas identificadas como las Tres Gracias y por dos *erotes* captados en el laborioso manejo de la vela, en clara alusión

los flancos en *Iguvium* y *Cuicul*, y dispuesto en registros en *Althiburus*, *Theveste*, *Hippo Regius* y *Caesarea*, cf. M. L. NEIRA, *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*, Madrid 2002.

a una travesía por aguas surcadas también por un cortejo marino no estrictamente convencional<sup>6</sup>, resaltaba como un auténtico *hapax*.

Se señaló, no obstante, como paralelo la identificación de Venus en una embarcación en dos mosaicos de *Utica*<sup>7</sup>, concretamente en un fragmento conservado en el Museo del Louvre<sup>8</sup>, cuyo carácter parcial impide una conclusión certera, y en el gran pavimento de la denominada Casa de Catón, expuesto en el Museo del Bardo<sup>9</sup> (FIGS. 2-3), en un registro intermedio junto a otras dos figuras femeninas igualmente recostadas en el interior de sendos navíos (FIGS. 4-5), y cuya parte superior, coronada por un ábside, estaba presidida en varios registros por una gran máscara de Océano, una representación del triunfo de Neptuno y Amphitrite y por dos nereidas sobre felinos marinos, a partir de las cuales una amplia superficie aparece sobrevolada por numerosas aves, en su mayoría cabalgadas por *erotes* alados y desnudos, provistos de arpones u otras armas, incluso un arco, mientras en dos registros inferiores un numeroso y variado *thiasos* de nereidas sobre monstruos marinos y/o tritones de varios tipos, guiando las bridas de distintos híbridos, fruto de la fantasía, completaban una gran composición.

En coincidencia, dos *erotes* alados y desnudos están representados en el manejo de la vela, más concretamente en actitud de izarla. Pero además en el pavimento de la Casa de Catón un tercer *eros* porta un cofre de alhajas que muestra a Venus sin lograr, al menos por el momento, atraer su atención, ya que ella, recostada en el navío, dirige su mirada, en sentido opuesto, a un *eros* sobre delfín que precede a la nave, ajena al sobrevuelo de dos palomas – aves tradicionalmente relacionadas con Venus – representadas en el instante de portar los extremos de un collar con el que parecen disponerse a adornar a la diosa.

Sin embargo, como ya indicó Thouvenot<sup>10</sup>, en esta magna composición la Venus no protagoniza el papel estelar que a todas luces se advierte en *Volubilis*, ni figura acompañada por las Tres Gracias, e incluso el magnífico *thiasos* marino no parece desplegado en torno a la Venus, ya que la representación principal en este magno escenario marino es el triunfo de Neptuno y Amphitrite bajo una gran máscara

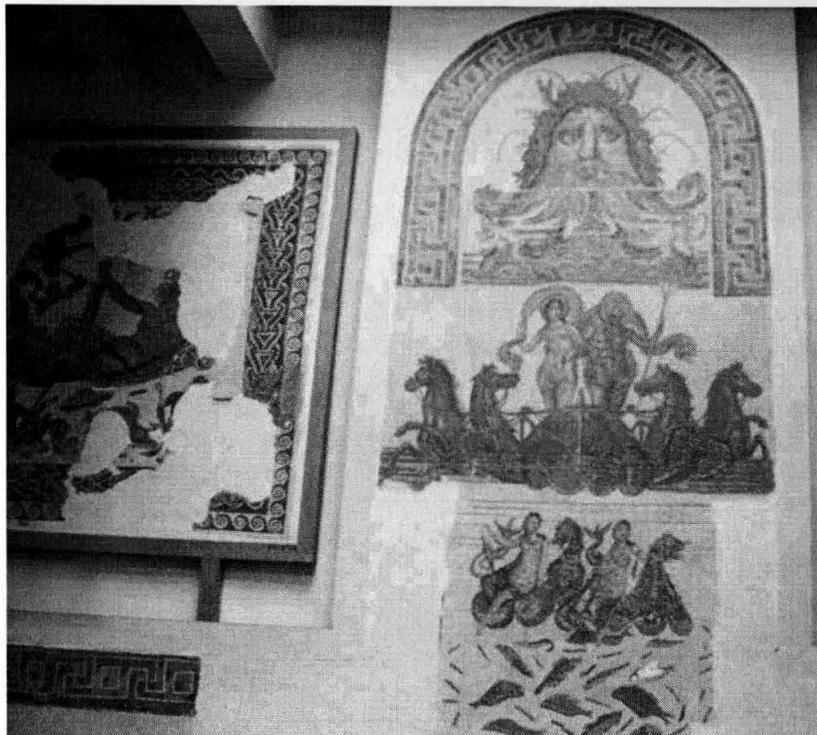
6. Cf. *infra*.

7. THOUVENOT, *La mosaïque du "Navigium Veneris"*, cit., p. 49, notas 2-4, fig. 8.

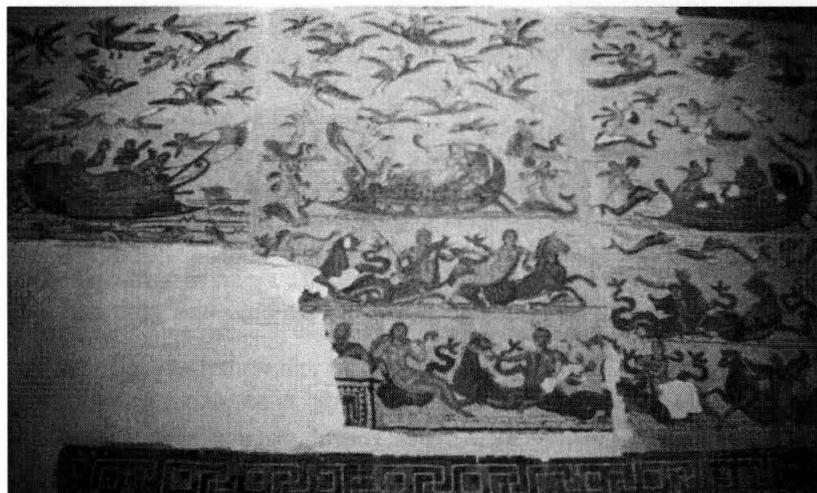
8. F. BARATTE, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, Paris 1978, n° Ma 1809.

9. C. DULIÈRE, *Utique. Les mosaïques "in situ" en dehors des insulae I-II-III*, CMT I, 2 (1974).

10. THOUVENOT, *La mosaïque du "Navigium Veneris"*, cit., p. 50.



2



3

Figs. 2-3: Mosaico de la Casa de Catón, *Utica*: 2) detalle de la parte superior y 3) detalle de la parte inferior de la gran composición (foto de M. L. Neira Jiménez).

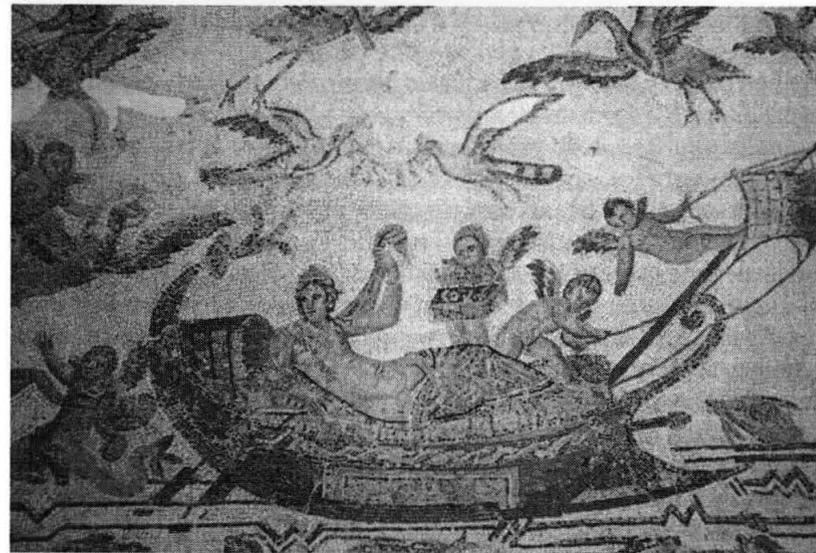


Fig. 4: Mosaico de la Casa de Catón, *Utica*, detalle con la representación de Venus (foto de M. L. Neira Jiménez).



Fig. 5: Mosaico de la Casa de Catón, *Utica*, detalle con la representación femenina en la embarcación central (foto de M. L. Neira Jiménez).

de Océano, en clara referencia a su soberanía sobre las aguas y, particularmente, sobre todos aquellos seres mitológicos ligados al mundo marino. En este sentido, la inclusión de Venus recostada en una embarcación puede ser considerada como un indicio a tener en cuenta en un análisis del grado de representatividad de determinada documentación iconográfica, según se verá más adelante, pero su lugar en la composición, en un lateral completando un trío con otras dos figuras femeninas de incierta identificación, refleja un papel más secundario que la aleja de la escena plasmada en *Volubilis*.

En relación con las Tres Gracias, un fragmentario mosaico bícromo conservado en Roma<sup>11</sup> plantea a nuestro juicio una posible asociación de ambas representaciones al reflejar en el centro de la composición la imagen canónica de las Tres Gracias<sup>12</sup>, rodeadas por un interesantísimo *thiasos marino* dispuesto, según una tendencia muy difundida, de cara al exterior sobre los lados, y en el que destaca, entre otras, la figura excepcional de una supuesta "nereida", asentada sobre la cola pisciforme de un macho cabrío marino, que aparece acompañada por dos *erotes*. La excepcionalidad iconográfica de este grupo al conjugar características distintivas evidentes que lo distancian notablemente del repertorio de representaciones de nereidas en la musivaria romana<sup>13</sup>, — como la corona que porta la citada figura femenina bajo la aparente imagen de una nereida, la inusual montura de un macho cabrío marino, un híbrido tan sólo documentado en el instante de portar una nereida en el gran pavimento de la Casa de *Sorothus* de *Hadrumentum*<sup>14</sup>, y la actitud en la que se encuentran los supuestos "erotes" — nos condujo al influjo de la *Aphrodita Pandemos*, cuyo tipo deriva de la escultura de Scopas situada en Ellis, según Pausanias (VI, 25, 1), una figura sentada sobre un macho cabrío, que, dado su carácter astral como diosa de los planetas, aparecía en muchas representaciones del siglo IV a.C. acompañada por dos figuras con la apariencia de *erotes*, identificadas como personificación de las estrellas del día y la noche, *Phosphoros* y *Hesperos*<sup>15</sup>.

11. M. L. NEIRA JIMÉNEZ, *Representación de thiasos marino en tres fragmentos de mosaico bícromo*, en J. MANGAS, J. ALVAR (eds.), *Homenaje a José María Blázquez*, vol. III, Madrid 1996, pp. 223-49, figs. 1-9.

12. NEIRA JIMÉNEZ, *Representación de thiasos marino*, cit., pp. 223-5, fig. 1.

13. NEIRA JIMÉNEZ, *La representación del thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*, cit.

14. L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques*, en *Atlas Archéologique de Sousse*, feuille 57, Tunis 1960, núm. 57.119.

15. NEIRA JIMÉNEZ, *Representación de thiasos marino en tres fragmentos*, cit., pp. 239-40, fig. 2. Sobre la *Aphrodita Pandemos* y su relación con *Phosphoros* y *Hesperos*, véase, respectivamente, LIMC II, 1, s.v. *Aphrodite*, 947-976, y LIMC II, 1, s.v. *Astra*, 74-84.

Bajo la influencia de esta iconografía, la representación contaminada de *Aphrodita-Venus* a la manera de una nereida en el mosaico itálico aparece inmersa en una travesía marina, en la que asimismo participan una nereida sobre delfín, un *eros* también sobre un delfín, otro *eros* sobre una tigresa marina y dos tritones, uno con una iconografía muy interesante que, transportando a dos *erotes*, uno de ellos en sus manos alzadas, podría traslucir una representación de *Glaukos* según la leyenda del rescate de *Melikertes-Palemon*, y un segundo tritón que guía las riendas de un animal marino.

Una travesía, que quizás habría experimentado el eco de Apuleyo (*Met.*, IV, 31, 4-7)<sup>16</sup> al relatar la inmersión en el mar a la que la diosa se inicia, seguida de un cortejo, después de haber dado órdenes precisas a su hijo *Eros* acerca del castigo que como terrible y despiadada venganza debía infligir a la inocente Psique; mientras las Tres Gracias, en el centro de la composición, podrían estar representando su originario papel de estaciones, como dispensadoras de los frutos de la tierra, sobre la que aparecen de modo explícito, y como encargadas de recibir, a su llegada a *Cythera*, a *Venus* para lavarla y ungirla, según nos transmite Homero (*Od.*, VIII)<sup>17</sup>.

No obstante, a pesar de la asociación entre la supuesta representación de una nereida contaminada por la imagen de *Aphrodita-Venus* y las Tres Gracias en el citado pavimento bícromo, su composición no supone un paralelo nítido para el mosaico de *Volubilis*, ya que la figuración de las Gracias en el espacio central supone su localización en tierra, quizás, tal y como se ha señalado, en una isla, probablemente meta y lugar de destino de aquella travesía escenificada, en contraste con el mosaico tingitano, donde las Gracias aparecen embarcadas con *Venus*, reflejando un instante mismo de la navegación.

A este respecto, tampoco otra de las referencias literarias más conocidas acerca de *Venus* y las Tres Gracias las situaban juntas en una travesía marina. Me refiero al detallado relato de Apuleyo (*Met.*, 30-32)<sup>18</sup> acerca de la escenificación teatral del Juicio de Paris contemplada

16. En ningún caso, la dependencia del citado pasaje es literal, ya que la denominada travesía de *Venus* es descrita como un adentramiento en el mar, «pisando con sus pies de rosa la cresta espumosa de las aguas que se mecen, he aquí que se sienta y deja llevar sobre la serena superficie del profundo mar. [...] en marcha hacia el Océano» (APULEYO, *El Asno de Oro*, introducción, traducción y notas de L. Rubio Fernández, Biblioteca Clásica Gredos, 9, Madrid 1978, p. 36, 2ª reimpr. 1987).

17. Cf. NEIRA JIMÉNEZ, *Representación de thiasos marino en tres fragmentos de mosaico bícromo*, cit., p. 240; y sobre el papel originario de las Gracias como Estaciones, cf. LIMC III, 1, s.v. *Gratae*.

18. APULEYO, *El Asno de Oro*, cit., pp. 315-8.

por Lucio, todavía convertido en asno, donde, entre otros pormenores, se describe la aparición en tercer lugar de "Venus", quien

se detiene en el mismo centro del escenario [...] rodeada de bulliciosos chiquillos, [...] de cuerpecillos rechonchos y blancos como la leche, se diría que eran auténticos cupidos escapados en aquel instante del cielo o del mar; sus alitas, sus minúsculas saetas y todo el disfraz en su conjunto estaba maravillosamente adaptado a su papel. [...] Luego, desfilaba un bello enjambre de muchachas solteras; eran, de un lado, las Gracias con toda su gracia; y de otro lado, las Horas con toda su hermosura, todas ellas iban sembrando de guirnaldas. [...]

En la narración del fin de este episodio (Apul., *Met.*, 35, 3) se expresaba con nitidez que tal escenificación había tenido lugar a seis millas de Cencreas<sup>19</sup>.

Existe, no obstante, constancia de una cita que aducida por R. Thouvenot<sup>20</sup> podía ser la clave de la representación de *Volubilis*, una referencia de Plutarco contenida en su *Vida de Antonio*<sup>21</sup>, donde el autor de Queronea menciona cómo Cleopatra, tras haber recibido, por su posición política en la guerra civil que afectaba al estado romano, varias citaciones para comparecer en Tarsos ante un tribunal presidido por Antonio, habría accedido por fin a dicho encuentro en la capital de Cilicia, no sin antes haber orquestado una puesta en escena a través de la cual acabaría por impresionar y embelesar al mismísimo Antonio, cambiando el rumbo de sus vidas. De este modo, Plutarco nos describe cómo Cleopatra se embarcó y navegó por el *Cydnus*, río arriba, – pues, en aquella época, era navegable desde la desembocadura hasta Tarsos – ataviada como *Aphrodita* en una pintura y acompañada por niños como los *erotes* representados asimismo en pinturas, unos *erotes* que, flanqueándola, la abanicaban, al tiempo que las doncellas a su servicio, ataviadas como nereidas y Gracias, manejaban los remos y las cuerdas. Sobre la contemplación de tan sorprendente escena, Plutarco

19. *Ibid.* El mismo Lucio cuenta cómo consiguió huir del teatro, ofreciendo su localización precisa al decir «[...] escapé galopando a toda velocidad. Después de recorrer seis millas sin parar, llego a Cencreas, ciudad considerada como la más ilustre colonia de Corinto, y bañada a la vez por el mar Egeo y el golfo de Salónica. Allí hay un puerto que constituye un refugio muy seguro para las naves [...]», p. 320. Sobre este particular, cf. *infra*.

20. THOUVENOT, *La mosaïque du "Navigium Veneris"*, cit., p. 50. Asimismo, F. GHEDINI, *Bronzi dorati e tappeti di pietra, in Marocco, l'Occidente dell'Oriente*, «Archeo. Le Nuove Monografie», 3, 1999, pp. 107-26, part. pp. 122-3, quien se hace eco de esta hipótesis sin defenderla a ultranza.

21. PLUT., *Ant.*, XXVI. Cf. C. B. R. PELLING (ed.), *Plutarch's Lives. Anthony*, Cambridge (MA) 1988.

señala el seguimiento masivo de los habitantes de ambas orillas y resalta que la expectación creada llegó a originar un auténtico éxodo desde la ciudad, hasta el grado de dejar sólo a Antonio en la sede del tribunal. Mientras, el rumor que circulaba – siempre según Plutarco – hablaba de la llegada de *Aphrodita*-Venus a su encuentro con el nuevo *Dionysos* – Antonio – para el bien de Asia.

La lectura de este pasaje, con mención expresa a aquella travesía fluvial de Cleopatra y particularmente a los detalles del montaje escenificado como un *navigium* de *Aphrodita* en compañía de niños-*erotes*, Gracias y nereidas nos remite, sin duda, a la representación del mosaico, objeto principal de esta comunicación. En razón de estas similitudes, evidentes, podría presuponerse entonces una estrecha conexión entre texto e imagen<sup>22</sup> e incluso una dependencia del pasaje plutarqueo, ya que tan sólo parece haberse obviado en la decoración musiva el tolo de la nave bajo cuya sombra se recostaba en el texto Cleopatra/*Aphrodita*, si bien es la vela y especialmente su propio manto arqueado por efecto del viento el que protege a la *Aphrodita*-Venus del mosaico, al tiempo que los *erotes*, en lugar de abanicar a la diosa, manejan las velas y las nereidas, en vez de figurar en el interior de la embarcación como las Gracias, con un remo, aparecen formando parte, según es más habitual en la musivaria romana, de un cortejo marino en torno a la nave.

Pero, llegados a este punto, ¿ha de suponerse que la escena representada en el mosaico de *Volubilis* refleje el conocimiento preciso del pasaje de Plutarco, de aquella referencia explícita contenida en su *Vida de Antonio*, evidenciando, quizás, el alto grado de cultura del *dominus* que encargó el mosaico para decorar una de las estancias de su residencia y, en este caso, una conexión nítida entre Cultura Escrita e Iconografía?, ¿acaso, la utilización de un antiguo modelo basado en aquel texto sorprendente que relataba un hecho histórico?, sea como fuese, revelando en ambos casos la selección consciente de aquella escena

22. Este tema es probablemente uno de los más interesantes en el estudio de la musivaria romana. Y a pesar de los análisis de magníficos especialistas al abordar el estudio de un mosaico o de un conjunto y por supuesto, de temas específicos en obras musivas, todavía sigue siendo necesario ahondar en el vínculo, estrecho o no, entre Cultura Escrita e Iconografía y su grado según el contexto. Sobre este particular, cf. G. LÓPEZ MONTEAGUDO, *Texto e imagen en la antigüedad clásica*, «Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita», 1, 2001, pp. 37-101; M. L. NEIRA JIMÉNEZ, *Cultura escrita e iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana*, «Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita», 3-4, 2003-4, pp. 85-133; EAD., *Cultura Escrita e Iconografía. Algunas reflexiones en torno a su relación en la musivaria romana II*, «Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita», 6, 2006.

alusiva a la historia de Cleopatra, o, por el contrario, ¿la elección de un bello tema decorativo que, sin el conocimiento exhaustivo de su fuente originaria, tanto en lo literario como en lo iconográfico, hubiera parecido adecuado para el campo musivo del pavimento del *triclinium*?

A nuestro juicio, este último supuesto debería ser descartado, ya que tanto el tema como la propia representación no corresponden al amplio y diverso repertorio documentado en la musivaria romana, lo que elimina la hipotética elección de una escena que como estereotipo pudiera haber sido aplicada sin grandes problemas de adaptación. Su plasmación, un auténtico hapax, parece además revelar un esfuerzo en la adecuación de las imágenes al marco de la escena y al propio campo del mosaico que pavimentaría la sala de recepción principal de la casa, el *triclinium*, situado en el extremo del eje vertical trazado desde el ingreso a la residencia. Pues si la nave y las figuras que en su interior aparecen embarcadas – la *Aphrodita* sentada en la popa, las Tres Gracias, en inusual posición, y los *erotes* – podrían responder, según indicó Thouvenot<sup>23</sup>, a la copia de un cartón, el *thiasos* marino dispuesto, como tal, en función del navío de la diosa no debía figurar en el original que sirvió de modelo fundamental.

A este respecto, cabe señalar que quizás la única incertidumbre se cierne sobre las dos figuras femeninas que, parcialmente inmersas en el agua e intercambiando sus miradas, han sido representadas en actitud de sostener con las manos alzadas el fondo del casco del navío (FIG. 6), transmitiendo la sensación de pretender contribuir, desde el agua, al empuje de la popa. La inmersión de la parte inferior de sus cuerpos en un agua que no deja traslucir su forma precisa nos impide saber si se trata de tritonesas o nereidas natantes, que, pese a no ser habituales ni frecuentes, sí figuran en algunos mosaicos romanos<sup>24</sup>.

23. THOUVENOT, *La mosaïque du "Navigium Veneris"*, cit., pp. 23-51, particularmente al referirse a la ejecución de las velas y a su manejo por los *erotes*, aunque sin descartar que más que una mala copia del cartón podría deberse también a una pésima restauración realizada todavía en la Antigüedad.

24. Aunque la inmersión en el agua dificulta la identificación de estos seres mitológicos, la representación de una tritonesa está documentada en el conocido mosaico de la Chebba, donde curiosamente figura, en lugar de un más frecuente tritón, formando pareja con un centauro marino y guiando las riendas de los hipocampos en una célebre escena de la travesía triunfal de Poseidón-Neptuno, según un punto de vista frontal (Inv. Mos. Af. II, 86; M. L. NEIRA JIMÉNEZ, *La tipología del carro en los mosaicos romanos del "Triunfo de Neptuno"*, en *L'Africa romana XI*, p. 564, fig. V, 1). Es digno de señalar que esta tritonesa muestra en lo relativo al rostro y al cabello largo, suelto y con raya en medio cayéndole por los lados, una gran similitud con las dos representaciones de *Volubilis*. Sobre las representaciones de nereidas natantes en la musivaria romana, cf. M. L. NEIRA JIMÉNEZ, *Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos*



Fig. 6: Mosaico denominado del *navigium Veneris, Volubilis*, detalle de las tritonesas(?) o nereidas natantes(?) (foto de F. Ghedini).

No obstante, su actitud difiere de la protagonizada por las tritonesas y natantes documentadas<sup>25</sup>, respondiendo a una ejecución coherente desde el punto de vista estético que podría reforzar su inclusión ya en el original que sirvió de modelo a la representación de la escena de navegación.

En lo relativo, en cambio, al resto de miembros del *thiasos* marino, son varios los detalles que revelan, a nuestro juicio, su inexistencia en el cartón originario y su integración posterior y adecuación tras la copia de las figuras debidas al modelo inicial para servir de complemento a la escena que, ya con estas nuevas incorporaciones, decoraría por fin el campo musivo del *triclinium*. Esta conclusión se desprende del análisis comparativo que un estudio previo de catalogación de las representaciones de nereidas y tritones<sup>26</sup> ofrece, desvelando hasta qué punto los

*romanos de la Antigüedad Tardía*, «Antigüedad y Cristianismo», XIV, 1997, pp. 372-4, figs. 14-16, donde se advierte su indiscutible papel de nereidas, pero excepcionalmente sin figurar transportadas por ningún animal, híbrido marino o tritón, en la misma posición que las figuras varoniles de natantes, generalmente negroides.

25. Según ya se resaltó en el citado artículo, cf. NEIRA JIMÉNEZ, *Representaciones de nereidas. La pervivencia*, cit., p. 372, nota 28.

26. M. L. NEIRA JIMÉNEZ, *El mosaico de los tritones de Itálica en el contexto iconográfico del thiasos marino en Hispania*, en *CIMA VI* (1990), Guadalajara 1994, pp. 359-67; EAD.,

tipos habituales y bien difundidos a través de numerosos modelos en circulación, bien conocidos por artistas y artesanos, han debido sufrir algunas, pero significativas, modificaciones al ser insertadas para componer un magno cortejo en función del citado *navigium*.

Me refiero, por ejemplo, a la nereida que figura cabalgando sobre la cola pisciforme de un hipocampo en dirección hacia la derecha, asentada en el mismo sentido de la marcha del animal, mientras éste, sin prestar atención al *eros* que, tirando de sus riendas, le precede, vuelve su cabeza, completamente de perfil, hacia ella, sin duda, atraído por el ademán de la nereida. Esta representación parece corresponder a uno de los cuatro tipos troncales catalogados, aquel según el cual las nereidas se asientan sobre la cola pisciforme de un animal, monstruo marino o variedad de tritón, vistas de tres cuartos en el mismo sentido de la marcha y coincide en parte con una variedad no demasiado representativa, que se caracteriza por mostrar las manos hacia delante en actitud generalmente de guiar las bridas del animal, con el que puede llegar a intercambiar su mirada<sup>27</sup>; sin embargo la nereida sobre hipocampo de *Volubilis*, que con la ayuda de su mano derecha sostiene sobre sus rodillas un cesto repleto de frutos, dirige la mirada al espectador y alza su mano izquierda, señalando al navío, con la inequívoca intención de atraer nuestra atención sobre la imagen principal del *navigium*. La transformación del modelo se aprecia además en la ejecución del brazo alzado, que, ante la necesidad de adaptación, quiebra la coherencia de la figura y da la impresión de haber sido añadido como una pieza articulada, aunque quizás el resultado más incoherente se desprenda de la ubicación de la nereida con respecto a la nave, ya que ella no figura señalando, como sería de esperar, a la diosa sino, con cierta distorsión, hacia la proa.

Del mismo modo, otra nereida sobre felino marino, situada en el extremo inferior derecho del cuadro (FIG. 7), refleja también en su representación cambios obligados por su adaptación al conjunto, que la distancian de los tipos estereotipados y sus variantes conocidas. En principio se asemeja a las nereidas de un tipo, según el cual figuran no asentadas sino junto a la cola pisciforme de un animal, monstruo marino o variedad de tritón y, particularmente, a una variante que las muestra con una de sus rodillas, la pierna flexionada, sobre la cola pisciforme y

La representación del *thiasos marino* en los mosaicos romanos. *Nereidas y tritones*, cit.; EAD., *Representaciones de nereidas. La pervivencia*, cit., pp. 363-402, figs. 1-83.

27. Cf. *supra*. Un ejemplo de este tipo y variedad en el pavimento bícromo de las Termas Marítimas de Ostia (G. BECATTI, *Scavi di Ostia*, IV, *Mosaici e pavimenti marmorei*, Roma 1961, p. 112, n° 211, láms. CXL-CXLVI).



Fig. 7: Mosaico denominado del *navigium Veneris*, *Volubilis*, detalle del lateral derecho de la escena (foto de F. Ghedini).

una mano en el lomo de la montura. Bien documentada especialmente en los pavimentos de San Cesareo de Appia y la Casa de *Sorothus* de *Hadrumentum*, de finales del siglo II d.C.<sup>28</sup>, donde también se pueden apreciar otras variantes estrechamente relacionadas, su representación en *Volubilis* reproduce de modo inhábil el modelo, al mostrar la posición de las piernas en sentido inverso, es decir flexionando la derecha y estirando hacia atrás la izquierda, cuando las nereidas sobre animales marinos en dirección hacia la derecha siempre suelen flexionar y apoyar la izquierda y estirar la derecha; si bien resulta aun más sorprendente que, en lugar de intercambiar su mirada con el felino, representado en el instante de girarse, ella torne completamente su cabeza, vista de perfil, dirigiendo sus ojos a la nave, en una posición imposible, sólo acorde con el movimiento artificial de unas piezas articuladas, obligada por el imperioso requisito de concentrar su atención sobre la escena principal.

La representación de la nereida relacionada con un toro marino en el lado derecho del campo musivo – según la orientación de la escena principal, hacia el interior del *triclinium* para favorecer su contemplación desde los *lecti* – aparece muy dañada por una gran laguna que también afecta a la pareja situada a continuación en el extremo superior derecho. No obstante, si es posible apreciar el busto de la nereida, con su cabeza de perfil como el toro, en el instante de besarse, al tiempo que se debía aferrar a su testa rodeándole con ambas manos, mientras un velo ondea a su espalda. A pesar de la laguna, parece que esta pareja sólo fue parcialmente representada, ya que, a juzgar por la superficie disponible y la presencia muy cercana de otra nereida sobre un tritón, no hay indicios que muestren la figuración completa, concretamente de las extremidades de la nereida y la cola pisciforme del toro marino. Por esta razón, el beso, con la cabeza completamente de perfil en ambos, y el velo arqueado a su espalda la aproxima a una de las variantes de un tipo distinto a los dos ya citados, cuya máximo exponente incluyendo el beso se documenta en el mosaico policromo de la Casa de los Dioscuros de *Ostia*<sup>29</sup> y, al margen de la musivaria, en sarcófagos romanos<sup>30</sup>, y sin embargo la citada nereida en *Volubilis* no se asienta, como las de esta

serie, dando la espalda al espectador en sentido inverso a la marcha del animal sobre cuya cola pisciforme figura, sino más bien sugiriendo, sin otro remedio, la idea de tener sus extremidades inmersas en el agua.

De la pareja formada por otra nereida representada sobre la cola pisciforme de un tritón resulta imposible emitir un juicio destinado a señalar similitudes y diferencias que arrojen luz sobre su correspondencia o alejamiento de los tipos y series catalogadas, aunque es preciso destacar al menos en la parte conservada el brazo izquierdo de la nereida que apoya su mano en el inicio de la cola pisciforme de un tritón en dirección hacia la derecha, con la cabeza, vista de tres cuartos, y su brazo derecho extendido hacia ella, con ademán de rodear su cintura. Apenas queda espacio, particularmente para las piernas de la nereida, por lo cual desconocemos hasta qué punto pudo responder al tipo de las que se asientan, de tres cuartos, en dirección inversa a la marcha del tritón, hacia la derecha, mientras se apoyan con la mano izquierda en el principio de la cola pisciforme, ni a cual de las variantes conocidas pertenecería en virtud de la posición de su mano derecha y ni siquiera si intercambiaría la mirada con su tritón.

Acercas de la consideración que debe extraerse de los cambios reseñados sobre los modelos difundidos puede dar idea la correspondencia a cuatro tipos troncales, con sus series y variantes respectivas, de las más de 420 representaciones de nereidas documentadas en la musivaria romana, un argumento que refuerza aun más el carácter único de la obra.

Esta perspectiva nos hace volver sobre uno de los planteamientos ya expuestos, la cuestión en torno a la elección consciente de un tema. Y llegados a este punto, barajando la hipótesis de un *dominus* de finales del siglo II d.C., asiduo lector de las *Vidas Paralelas* de Plutarco, fallecido en el año 125, buen conocedor de su *Vida de Antonio* y de los pasajes que lo relacionan con Cleopatra, que refieren su encuentro en Tarsos..., cabe preguntarse también ¿qué razones podrían haber guiado al propietario de la Casa denominada del *navigium* en *Volubilis* para elegir la citada secuencia del montaje escenográfico de Cleopatra en su travesía por el *Cydnus*, río arriba, hasta Tarsos?

Por supuesto, los demás mosaicos que pavimentaban otras estancias de la Casa<sup>31</sup>, con representaciones de Acteón y el baño de Diana<sup>32</sup>

28. Acerca de estos mosaicos, A. INSALACO, *San Cesareo de Appia e le Terme Commo-diane*, «BUSTA», 38, 1984, pp. 82-9, figs. 2-7; FOUCHER, *Inventaire*, cit., núm. 57.119.

29. Cf. NEIRA JIMÉNEZ, *Representaciones de nereidas. La pervivencia*, cit., pp. 378-81, figs. 25-27.

30. A. RUMPF, *Antiken Sarkophagreliefs*, v. 1, *Die Meerwesen*, Berlin 1939 (reimpr. 1969), núm. 72, fig. 42, lám. 25, donde las nereidas situadas en los extremos se abrazan a un toro marino que también vuelve su cabeza, vista casi de frente, hacia ellas, igual que en otro sarcófago conservado en el Vaticano, núm. 91, fig. 54, lám. 36.

31. THOUVENOT, *La Maison à la mosaïque de Vénus*, cit., p. 49. Incluso en el mismo *triclinium* un cuadro rectangular de mosaico mostraba una representación de la lucha entre un gato y un ratón, una escena de caricatura de los juegos de anfiteatro.

32. R. REBUFFAT, *La mosaïque du bain de Diane à Volubilis (Maroc)*, en *La mosaïque gréco-romaine*, cit., pp. 193-219.

e Hylas y las ninfas<sup>33</sup>, entre los más importantes, así como las célebres piezas de decoración escultórica – el busto de Catón, la escultura del viejo pescador y, quizás, el príncipe coronado por una diadema, Iuba(?) – que actualmente se conservan en el Museo Arqueológico de Rabat, nos inducen a pensar en un rico propietario, probablemente de cierta cultura y, sin embargo, no acertamos a comprender su interés por contar ante sus invitados, en *Volubilis*, con una réplica del pasaje literario alusivo a la estancia de Cleopatra en la lejana Cilicia, un lugar tan distante de la *Mauretania Tingitana*.

Pues si su conocimiento o “devoción” por Plutarco le hubieran guiado, resulta cuanto menos extraño acudir precisamente a aquel relato de un hecho, que, si bien con el transcurso del tiempo habría podido ser adornado por la leyenda, no dejaba de ser un episodio histórico del año 41 a.C., y no a otros pasajes de mayor significado o reinterpretación. A este respecto, las referencias mitológicas ofrecen una variada gama de posibilidades a la hora de su reutilización y adaptación a un espacio, revelándose como muy apropiadas para exponer la cultura del *dominus*, sus preferencias e incluso sus creencias, que, como es sabido, sujetas a reinterpretación no tienen porque mostrar un significado literal.

Pero, incluso si la cuestión es planteada desde una perspectiva que defiende la menor implicación de un *dominus* y un mayor protagonismo del artista, tampoco resulta comprensible la selección de una escena que finalmente debería ser aceptada por el comendatario, ni la justificación con la que podría aprobarse finalmente la plasmación de aquella escena urdida por Cleopatra.

El repaso del citado pasaje puede, no obstante, arrojar luz sobre este enigma, pues en la descripción de Plutarco se expresa con nitidez que Cleopatra se atavió como *Aphrodita* en una pintura, igual que los niños, que aparecían como los erotes también de las pinturas, y, con el mismo sentido, sus jóvenes sirvientes, a la manera de Gracias y nereidas, para protagonizar la travesía fluvial del *Cydnus*. Con este montaje escénico, la egipcia urde una estratagema que reside en un golpe de efecto capaz de impresionar a los habitantes de Cilicia y al mismísimo Antonio, presentándose, aun a pesar de que en realidad su comparencia era obligada, no como una víctima, sospechosa de alta traición a Roma, sujeta a citación, sino como una diosa, recordando quizás los ancestrales orígenes divinos de la realeza egipcia.

Para ello, no obstante, es de suponer que habría reproducido un

33. Incluido en el estudio recientemente publicado por I. MAÑAS, *El mosaico italicense de Hylas*, «Romula», 3, 2004, pp. 103-24.

ceremonial fácilmente identificable por aquellos a los que debía impresionar, pues de lo contrario su objetivo habría carecido de sentido. De tal modo que tras la referencia puntual del suceso histórico protagonizado por Cleopatra, debería advertirse la pervivencia de unas prácticas de culto a *Aphrodita* que, a través de diferentes ceremoniales y fenómenos de sincretismo, están bien documentadas en las *poleis* griegas, el mundo helenístico y la órbita romana.

En relación con la escenificación de la egipcia, ya desde el inicio del fenómeno colonizador la diosa es reconocida, entre otros patrocinos, como protectora de la navegación y, en calidad de tal, con el epíteto de *Euploia*, sus santuarios a menudo en emplazamientos portuarios y costeros recibían numerosas ofrendas con el deseo y la pretensión de experimentar una tranquila travesía, de favorecer el retorno de los navegantes por parte de sus familiares e incluso de agradecer personalmente al regreso la intercesión de la diosa<sup>34</sup>.

En aquella actividad, *Aphrodita*, no obstante, no se erigía como única divinidad protectora, ya que desde antiguo tanto Hera como Isis figuraron también estrechamente vinculadas a la navegación. A este respecto, rituales que se remontan al siglo VII a.C. mencionan exvotos de naves en el santuario consagrado a Hera en Samos y la celebración de una procesión ritual en las naves con la estatua de Hera, simulando primero su robo y después su restitución. En el caso de Isis, las referencias de los autores antiguos y los propios hallazgos arqueológicos testimonian afinidades tales como la coincidencia de templos dedicados a ambas divinidades, a *Aphrodita* y a Isis, en algunas localidades; así Pausanias (II, 2, 3) hace referencia al templo de Isis en Cencreas, donde existía asimismo uno dedicado a *Aphrodita*<sup>35</sup>.

Pero, quizás, lo más sobresaliente en relación a la escena que nos ocupa sea la celebración de un ritual que, en este contexto de religiosidad marítima y culto a las divinidades protectoras de la navegación frente a los naufragios y otros accidentes propios del ámbito marítimo, se documenta por primera vez en Eretria durante el siglo I a.C., el *navigium Isidis* o *ploiaphesia*, una festividad que cada 5 de marzo marcaba el inicio de la estación que inauguraba la temporada naviera, el comienzo de la navegación.

34. M. ROMERO, *Conflictos entre la religiosidad familiar y la experiencia sacra de los navegantes griegos*, «Arys», 1, 1998, pp. 49-50.

35. R. SCRANTON et al., *Kenchreai, Eastern Port of Corinth*, I, *Topography and Architecture*, Leiden, 1978, pp. 88-9. E incluso en una dedicatoria del siglo II a.C. hallada en Delos, Isis y Aphrodita aparecían veneradas conjuntamente como divinidades marinas, cf. PH. BRUNEAU, *Isis Pelagia à Délos*, «BCH», LXXXV, 1961, p. 445.

De aquella fiesta que después se celebraría también en Cencreas, Atenas, Bizancio y en otras partes del Imperio Romano, conocemos algunos detalles por el valiosísimo relato de Apuleyo (*Met.*, XI, 5, 5; 7-17)<sup>36</sup>, quien menciona una comitiva procesional de doncellas, sacerdotes e instruidos hasta la orilla, la nave ricamente decorada, en cuya vela había una inscripción bordada en letras de oro alusiva a los votos formulados para la reanudación de una próspera y tranquila navegación, el ritual de consagración de la nave con oraciones, el alzado de una antorcha encendida, huevo y azufre, la libación con un puré de leche sobre el mar, y, por fin, la botadura de la nave, repleta de ofrendas votivas, así como el depósito de ramos y coronas ante la estatua en plata de Isis<sup>37</sup>.

La datación atribuida a la celebración inicial del *navigium Isidis* en el siglo I a.C., en el mismo contexto cronológico en el que transcurrió la travesía fluvial de Cleopatra, y la tradicional vinculación de *Aphrodita* e Isis como divinidades protectoras de la navegación<sup>38</sup>, identificadas desde antaño incluso con el mismo epíteto de *Euploia* y relacionadas ambas también, en tanto diosas invocadas para la obtención de fortuna en el transcurso de las travesías marítimas, con las Moiras<sup>39</sup>, podría haber generado, tras la previa recepción del influjo helénico, una influencia del denominado culto oriental sobre el destinado a *Aphrodita*, como fruto de una permanente interrelación que conduciría con el tiempo a fenómenos de asociación y sincretismo.

Esta es la atmósfera que parece desprenderse de algunos pasajes de Apuleyo en el siglo II d.C., en una época un poco anterior pero cercana a la cronología del mosaico volubilitano. Ya que, aun considerando que su obra es un relato de ficción, no es menos cierto que un buen número de las situaciones reflejadas al hilo de los sucesos experimentados por Lucio reflejan el diverso contexto geográfico y cultural del Imperio, al menos a través de secuencias no reales, pero sí verosímiles

36. Sobre el culto de Isis en la órbita del dominio romano, cf. además V. TRAN TAM TINH, *Le culte d'Isis à Pompéi*, Paris 1964; R. E. WITT, *Isis in the Graeco-Roman World*, London-Southampton 1971.

37. Sin duda el peso de la tradición debió ser fundamental en la configuración de la *ploiaphesia*, ya que además de la travesía marítima de la estatua del santuario de Hera en Samos; Luciano (*Syr. D.*, 13) refiere al tratar los ritos en el santuario de Atargatis en Hierápolis de Siria la celebración dos veces al año de una procesión en la que se llevaba una estatua de oro del templo dedicado a Hera hasta el mar. Cf. M. ROMERO, *El rito de las piedras volteadas* (*Strab.*, 3.1.4), «*Arys*», 2, 1999, p. 80.

38. Cf. *supra*, nota 35.

39. M. ROMERO, *Inscripción a Zeus Casio y Afrodita sobre ancla de plomo hallada en 1905*, «*Ostraka*», VIII, 2, 1999, p. 545.

y propias de aquella época. Y en este sentido, es de resaltar cuando describe la presentación de la diosa Isis, en primera persona, a Lucio, todavía un asno, diciendo:

Aquí me tienes, Lucio [...] Soy la madre de la inmensa naturaleza, la dueña de todos los elementos [...] la encarnación única de dioses y diosas [...]; soy la divinidad única a quien venera el mundo entero bajo múltiples formas, variados ritos y los más diversos nombres. [...] Venus Pafia para los isleños de Chipre [...], las dos Etiopías y los egipcios poderosos por su antigua sabiduría me honran con un culto propio y me conocen por mi verdadero nombre: soy la reina Isis.

No pretendo con ello defender la asociación radical de Isis y *Aphrodita-Venus* y la identificación de la escena musiva como el *navigium Isidis*, sino, por el contrario, su decisivo influjo sobre los rituales destinados a honrar a la *Aphrodita-Venus*, protectora de la navegación también en pleno Imperio. Lejos de quedar marginado por el auge de Isis, precisamente su vocación sincrética habría reforzado el culto a *Aphrodita*, un culto evidente al menos en las provincias del Norte de África, que siglos atrás contó con el poderoso sustrato de la Astarté fenicio-púnica, dando lugar a la frecuente representación en diferentes versiones de la denominada Venus marina y a la trasposición y asunción de algunos detalles propios del culto isíaco en los rituales dedicados a Venus.

Hasta tal punto que junto a los *erotes*, como figuras tradicionalmente más cercanas a Venus o los miembros habituales de un cortejo marino, su asociación con las Tres Gracias estaría fundamentada en su originario papel de estaciones que, además de aludir al ámbito agrícola, puede referirse también al concepto de "buen tiempo", siempre deseable para la navegación y, en este sentido, estrechamente vinculado a la llegada de la primavera y, por tanto, al inicio de la estación navegable<sup>40</sup>.

De su pujanza como divinidad muy presente y de las celebraciones que la tenían como protagonista en el siglo II d.C. es, de nuevo, un significativo testimonio la obra de Apuleyo, quien, exceptuando la dedicación de buena parte de su texto a Isis, entre las escasas referencias a otras divinidades, ha documentado el protagonismo de Venus (*Met.*, IV; X, 30-35) tanto en su toma de partido frente a Psique, como en el Juicio de París, en el marco, no se debe olvidar, de una escenificación teatral a seis millas de Cencreas, donde tenemos constancia de la existencia de un santuario consagrado a *Aphrodita*.

Podría objetarse que tales escenificaciones, celebraciones o rituales

40. Cf. *ibid.*

destinados al culto de *Aphrodita*-Venus en sus festividades y entre las que cabría suponer representaciones de un *navigium* para invocar la protección de la diosa, resultan chocantes cuando la escena en cuestión decora un pavimento de una casa de *Volubilis* en el interior de la *Mauretania Tingitana*. Y sin embargo, considero que tal y como sucede en el interior de la *Baetica* y del *Africa Proconsularis*, la selección consciente de un tema con representación de un *navigium Veneris* no habría tenido como finalidad tanto el recuerdo de una divinidad, más o menos lejana en la celebración de una festividad determinada, sino más bien, dadas las connotaciones de contaminación e influjo isíaco, el deseo de protección en la navegación, de cuya buena fortuna quizás dependiera el beneficioso intercambio de los frutos debidos al cultivo de la fértil tierra de *Volubilis* y, por tanto, la prosperidad de aquel *dominus*.

A través de su contemplación en la estancia principal de su residencia, en el *triclinium*, la escena sugiere y plantea una lectura que, a ojos del espectador, respaldaría la invocación y, por tanto, el patrocinio de la diosa Venus, aquella que mediante su protección garantiza la navegación, el tráfico comercial y, en consecuencia, su beneficio económico, y de la que el propietario con el encargo de esta obra se enorgullece. Una posición que en esta Casa no debería sorprendernos, especialmente si se tiene en cuenta, como parece advertirse, que también con un espíritu definido fueron seleccionadas y finalmente elegidas para las estancias puramente domésticas ajenas a la recepción, – al menos para los dos *cubicula* pavimentados con mosaicos figurados – representaciones vinculadas al agua, pero con un tono erótico y pasional más apropiado para las salas íntimas, Acteón y el baño de Diana e Hylas y las ninfas<sup>41</sup>.

41. S. MUTH, *Erleben vom Raum, Leben im Raum*, Berlin 1998, pp. 67 ss.