

LUCERNAS ROMANAS CON PAISAJE DE INFLUENCIA ALEJANDRINA TEMAS PASTORILES

por

SANTIAGO CARRETERO VAQUERO

INTRODUCCION

Una nueva mentalidad surgida en el ámbito del helenismo va a implantar la concepción del paisaje como eje central de las representaciones artísticas. De esta forma, el paisaje, formulado con un marcado carácter idílico, no sólo se constituye como tema en sí mismo, sino que sirve también como marco de interpretación de todo tipo de temas: mitológicos, heroicos, de género... pero manteniendo siempre a la figura humana en un plano secundario.

Dentro de esta nueva corriente, Alejandría se convertirá en el principal foco creador y difusor del paisaje idílico, gracias a una serie de factores de diversa índole, como fueron la gran vitalidad artística surgida de la fusión de la tradición egipcia con el nuevo espíritu griego; el gran arraigo logrado por la poesía bucólica de Teócrito que, de forma decisiva, influye en la concepción del arte; y las peculiares características de tipo político, económico, social y geográfico que se dan en esta rica corte helenística.

Desgraciadamente el bagaje cultural legado por la ciudad de Alejandría, como centro cultural de época helenística, ofrece un panorama bastante incierto y, en gran medida desolador, debido a la casi total pérdida de aquello que configuró su patrimonio artístico. Indefectiblemente, intentar esclarecer el espíritu creativo y sus aportaciones estéticas conlleva recurrir a las manifestaciones de época romana, receptoras de la herencia del mundo greco-helenístico.

Muchos son los campos artísticos dentro de la romanidad donde se plasma la influencia helenística y en especial la alejandrina, siendo uno de los principales exponentes las lucernas de terracota. Estas, por su carácter común a todo tipo de ambientes, tanto públicos como privados, y por la excelente oportunidad que ofrece el espacio circular del disco para el desarrollo de temas, se configuran como un marco

ideal para valorar la influencia temática alejandrina en el Imperio Romano.

Aunque los temas alejandrinos adoptados y adaptados por la mentalidad romana son muchos y muy diversos, en el presente estudio nos referiremos a los pastoriles por su gran ósmosis con la esencia romana.

LAS LUCERNAS

Las lucernas que vamos a tratar a continuación, debido a la diversa naturaleza de las escenas que, dentro de la temática pastoril, se desarrollan en los discos de éstas, pueden agruparse bajo dos grandes epígrafes. Así, el primero de ellos se identifica con el tema de pastoreo, de gran implantación en el esquema decorativo de este tipo de materiales, el segundo, de menor profusión, con el tema del ordeño. Asimismo, dentro de cada tipo es posible establecer varios subtipos en función de su clasificación morfológica, de modo que sea posible elaborar una evolución cronológico-temática, reflejo de los gustos predominantes en cada época.

1. Temática de pastoreo

a) Inventario:

1. Lucerna del tipo Bailey A con pequeñas volutas redondeadas y piquera de acabado triangular. El estrecho margo está separado del disco por una zona moldurada, inclinada hacia el interior.

Cronología: del 20 al 100 d. C.

Depósito: Aquileya, Museo Arqueológico; inv. ?.

Procedencia: Roggia de la Pila di Monastero, Aquileya¹.

Ilustración: fig. 1, 1.

2. Lucerna del tipo Bailey A, fragmentada e incompleta. Posee volutas alargadas y la piquera, fragmentada, debía tener un acabado triangular. El margo se halla separado del disco por una estrecha zona moldurada.

Cronología: desde Tiberio hasta finales del S. I d. C.

Depósito: Vindonissa, Museo Brugg; inv. 198-200.

Procedencia: Vindonissa².

Ilustración: fig. 1, 2.

¹ BALESTRAZZI, E., BERTACHI, L., BUCHI, E., LOPREATO, P., *La lucerna Aquileiese in terracota*, Aquileia, 1979, p. 18, lám. XXIII.

² LEIBUNDGUT, A., *Die römischen Lampen in der Schweiz*, Bern, 1977, p. 157, lám. XXXV, nº 146.

3. Lucerna del tipo Bailey A, con volutas dobles y estrecha piqueta de acabado triangular. El margo se encuentra separado del disco por una zona moldurada.

Cronología: época de Tiberio.

Marca de ceramista: AEI (por ATEI).

Depósito: Leningrado, Museo del Ermitage; inv.?

Procedencia: italiana?

Ilustración: fig. 1, 3.

4. Lucerna del tipo Bailey B, con volutas dobles y estrecha piqueta de remate circular. El estrecho y plano margo está separado del disco por una zona moldurada, inclinada hacia el interior. La base es plana. La pasta se encuentra cubierta por un slip naranja-marrón, que presenta huellas de dedos. Medidas: longitud: 125 mm., anchura: 96 mm.

Cronología: entre el 30 y 70 d. C.

Depósito: Londres, Museo Británico; inv. Q869.

Procedencia: desconocida⁴.

Ilustración: fig. 1, 4.

5. Lucerna del tipo Bailey B, incompleta al haber perdido la piqueta de volutas, siendo probable que rematase en forma circular. El redondeado margo se halla separado del disco por una estrecha zona moldurada, inclinada hacia el interior. La base está ligeramente levantada. La pasta, cubierta por un slip naranja-marrón que presenta huellas de dedos, se encuentra muy dañada en su superficie, especialmente en la parte inferior de la lucerna. Medidas: longitud: 83 mm., anchura: 85 mm.

Cronología: entre el 40 y 80 d. C.

Depósito: Londres, Museo Británico; inv. Q923.

Procedencia: posiblemente de Pozzuoli⁵.

Ilustración: fig. 1, 5.

6. Lucerna del tipo Bailey B, con volutas dobles y ancha piqueta y de acabado circular. El margo, inclinado hacia el exterior, se encuentra separado del disco por una estrecha zona moldurada, tendida hacia el interior. La base es plana. La pasta, de un intenso tono ocre, aún conserva restos de un slip pardo-rojizo. Medidas: longitud: 103 mm., anchura: 73 mm., altura: 28 mm.

Cronología: entre el 40 y 70 d. C.

Depósito: Berlín, Antiken-Sammlung; inv. 32.758.

Procedencia: Mileto⁶.

Ilustración: fig. 1, 6.

³ WALDHauer, O., *Kaiserliche Ermitage, Die antiken Tonlampen*, St. Petersburg, 1914, p. 35, lám. XV, n^o 167; KISS, Z., «Une lampe D'Alexandrie avec scène pastorale», *Alessandria e il mondo Ellenistico-Romano, Studi in onore di Achille Adriani*, II, Roma, 1984, pp. 296-299, lám. LIII, n^o 4.

⁴ BAILEY, D. M., *A catalogue of the Lamps in the British Museum. II*. London, 1985, p. 162, lám. XI, n^o Q 869.

⁵ *Ibidem*, p. 174, lám. XVI, n^o Q 923.

⁶ HERES, G., *Die römischen Bildlampen der Berliner Antiken-Sammlung*, Berlín, 1972, p. 43, lám. XXIII, n^o 184.

7. Lucerna del tipo Bailey B, con volutas dobles y ancha piquera de remate circular. Este ejemplar presenta un asa sin perforación con una muesca superior, además de tener dos apéndices laterales curvados y bien desarrollados. El margo está separado del disco por simple moldura. La base es plana y cuenta con tres elevaciones en forma de pelta. La pasta, que tiene la superficie muy dañada con fuertes desconchados, presenta restos de un slip marrón-achocolatado. Medidas: longitud: 102 mm., anchura: 74 mm., altura: 25 mm.

Cronología: entre el 70 y principios del S. II. d. C.

Depósito: Berlin, Antiken-Sammlung; inv. 31.077.

Procedencia: adquirida en Egipto por C. Schmidt⁷.

Ilustración: fig. 1, 7.

8. Lucerna de tipo Bailey B, fragmentada. Tiene volutas dobles y una piquera de remate redondeado a la que le falta un fragmento. El achaflanado margo está separado del disco cóncavo por una estrecha zona moldurada. Es una lucerna de paredes finas y poseía un asa que en la actualidad ha perdido. La representación figurada del disco ha sufrido importantes deterioros por rotura. La pasta, de color amarillo claro, se encuentra cubierta por slip amarillo-marrón que en algunas partes presenta manchas de un color marrón oscuro. Medidas: longitud: 105 mm., anchura: 77 mm.

Cronología: época de Tiberio.

Depósito: Tréveris, Rheinischen Landesmuseum; inv. 4.597 d.

Procedencia: Tréveris⁸.

Ilustración: fig. 1, 8.

9. Lucerna de tipo Bailey B, con volutas dobles poco marcadas y piquera de acabado circular. El margo, inclinado hacia el exterior, está separado del disco cóncavo por una simple moldura. La pasta se halla cubierta por un slip de color rojo muy vivo. Medidas: longitud: 114 mm., altura: 25 mm.

Cronología: del 40 al 70 d. C.

Depósito: Sevilla, colección de la Casa-museo de la Condesa de Lebrija; inv. ?

Procedencia: posiblemente de Itálica, Santiponce (Sevilla)⁹.

Ilustración: fig. 1, 9.

10. Lucerna del tipo Bailey P o «lucerna de disco» de cuerpo ancho y achatado, con corta piquera circular. Tiene un asa circular con acanaladuras. El margo, redondeado, se encuentra separado del disco por una moldura interrumpida por dos resaltes laterales rectangulares. Un punto impreso aparece en el margo a cada lado del asa y de la piquera. La lucerna se asienta sobre una base casi circular y en ella se encuentra en resalte el nombre de BESTALIS, debajo del cual aparece en rehundido una marca del molde. La pasta, micácea y de color marrón brillante, está cubierta con un slip

⁷ *Ibidem*, p. 45, lám. XXV, nº 203.

⁸ GOETHERT-POLASCHEK, K., *Römische Lampen*, Mainz am Rhein, 1985, p. 102, lám. LVII, nº 403.

⁹ LOPEZ RODRIGUEZ, J. R., *La colección de la condesa de Lebrija, II: Lucernas*, *Studia Archaeologica*, nº 67, Valladolid, 1981, p. 19, lám. VII, nº 68.

naranja-marrón en el que se observan huellas de dedos. Medidas: longitud: 130 mm., anchura: 94 mm.

Cronología: entre el 90 y 130 d. C.
Marca de ceramista: BESTALIS.
Depósito: Londres, Museo Británico; inv. Q 1.319.
Procedencia: Italia central. BESTALIS¹⁰.
Ilustración: fig. 2, 10.

11. Lucerna de tipo Bailey Q o «lucerna de disco» tardía, se encuentra fragmentada e incompleta, habiéndose perdido la piquera y parte del disco. El margo está decorado por una sucesión de perlas enmarcadas entre dos surcos. Tiene un asa circular con dos acanaladuras longitudinales y varias transversales. Esta lucerna está realizada en arcilla blanca y su ejecución está particularmente cuidada.

Cronología: siglo III d. C.
Depósito: Alejandría, Museo Greco-Romano; inv. ?
Procedencia: excavación detrás de la Estación Central, Alejandría¹¹.
Ilustración: fig. 2, 11.

12. Lucerna de tipo Bailey Q o «lucerna de disco» con corta piquera circular, que en la unión con el cuerpo presenta una forma acorazonada. Entre la piquera y el disco se desarrolla una decoración formada por dos zarcillos rematados en volutas. El margo, redondeado, está ornado con zarcillos de vid, hojas y racimos de uvas, y está separado del disco por una simple moldura. La base es circular, teniendo en su centro impreso el nombre de FLORENT, a la vez que encima y debajo de éste hay unos pequeños círculos en rehundido. La pasta es una arcilla micácea de color naranja pálido, con restos de un slip naranja mate.

Cronología: del 175 al 225 d. C.
Marca de ceramista: FLORENT
Depósito: Londres, Museo Británico; inv. Q 1.396.
Procedencia: Italia central. FLORENT¹².
Ilustración: fig. 2, 12.

Además de estas lucernas existen fragmentos de otras en los que se reconocen partes de esta escena, sin que se pueda establecer el tipo al que corresponden cada uno de ellos:

F. 1. Fragmentos de una misma lucerna aparecidos en la excavación realizada por la Misión Arqueológica Polaca en Alejandría detrás de la Estación Central. A pesar de su estado fragmentado se puede observar la impronta de un asa y de una corta piquera circular. Posee además un redondeado margo separado del disco por simple moldura. La pasta es de una arcilla de color anaranjado.

¹⁰ BAILEY, D. M., *A catalogue...*, p. 333, lám. LXXI, nº Q 1319.

¹¹ RODZIEWICZ, M., «Thermes romains près de la Gare Centrale d'Alexandrie», *Et TRav.* XII, 1979, pp. 107-138; KISS, Z. «Une lampe...», pp. 296-299, lám. LIII, nº 1.

¹² BAILEY, D. M., *A catalogue...*, p. 368, lám. LXXXVI, nº Q 1396.

Cronología: siglo III d. C.

Depósito: Museo Greco-Romano, Alejandría¹³.

Ilustración: fig. 2, f. 1.

f. 2. Fragmentos de diversos discos de lucernas aparecidos en las mismas circunstancias y lugar que F. 1. Arcilla, igualmente, de color anaranjado.

Cronología: siglo III d. C.

Procedencia: Alejandría.

Depósito: Museo Greco-Romano, Alejandría¹⁴.

Ilustración: fig. 2, f. 2.

F. 3. Fragmento de disco de una lucerna del que sólo podemos decir que el margo está separado del disco por una amplia zona moldurada. Este fragmento nos muestra parte de la escena en la que se ven las 3/4 partes superiores del pastor y, detrás de él, el epígrafe TITVRVS.

Cronología: desconocida.

Procedencia: Vindonissa.

Depósito: Museo Brugg inv. 198¹⁵.

Ilustración: fig. 2, f. 3.

A. Lucerna del tipo Bailey P, con un asa circular y una corta piquera circular. el redondeado margo está separado del disco por una simple moldura. La pasta micácea es de color naranja y está cubierta por un deteriorado slip naranja-rojizo. Medidas: longitud: 103 mm., anchura: 74 mm.

Cronología: entre el 90 y 140 d. C.

Marca de ceramista: C. OPPI. RES.

Procedencia: Italia central.

b) Las escenas del disco

El tema adopta un marcado desarrollo circular, acomodándose perfectamente al espacio del disco.

La composición básica es la siguiente. A la izquierda del campo aparece un viejo pastor barbado que, inclinado hacia delante, descarga su peso sobre un bastón. Viste una corta túnica cubierta en su parte posterior por una capa de piel de animal cuyas extremidades anteriores están anudadas a su cuello. Calza unas sandalias que no podemos atestiguar en todos los casos por la dispar calidad de la documentación gráfica. A la derecha del pastor pace un rebaño de cabras y ovejas bajo la atenta mirada de su cuidador, al tiempo que una de las primeras intenta alcanzar las hojas del árbol que completa

¹³ RODZIEWICZ, M., «Thermes romains...», pp. 107-138; RISS, Z., «Une lampe...», pp. 296-299, lám. LIII.

¹⁴ RODZIEWICZ, M., «Thermes...», p. 107-138; RISS, Z., «Une lampe...», pp. 296-299.

¹⁵ LEIBUNDGUT, A., *Die römischen...*, p. 224, lám. V, nº 199.

la escena. Finalmente se incorpora a la escena un perro que, acurrucado bajo la sombra del árbol, dormita plácidamente.

La lucerna del Museo de Ermitage (fig. 1, 3), procedente de un taller centroitálico de época de Tiberio —como lo demuestra la marca de ceramista ATEI—, asume otros esquemas debido principalmente al desarrollo vertical y no circular de la escena, sin apartarse, por ello, de la composición ya vista, ni del carácter bucólico. De este modo, mientras que el pastor y el árbol de la mayoría de las lucernas adquieren una postura curvada, en ésta ambos desarrollan una posición plenamente erguida, destacando la figura del primero —correspondiente a la de un joven zagal imberbe únicamente vestido con una corta túnica— por tener, incluso, una cierta inclinación hacia atrás, lo que permite que el corto bastón se convierta en una larga vara que agarra el joven con su mano izquierda. Por otra parte, cabe destacar el escorzo de uno de los animales —posiblemente un perro— que figura en primer plano, por conferir al conjunto un gran efecto plástico y pictórico. Debido a todo ello esta lucerna es descrita por Bailey como «strange looking»¹⁶, semejando una representación más próxima al original alejandrino.

A pesar del deterioro sufrido por algunas lucernas y de la dificultad que entraña su documentación gráfica, las correspondientes a la figura 1, n.ºs 2, 4, 6 y 9 parecen pertenecer al taller campano de Romanesis, del siglo I d. C.¹⁷. Así, la composición de la escena en un único plano, la naturalidad en la superposición del rebaño lograda mediante la adopción de diversas posturas, las peculiares hojas, grandes y alargadas, que surgen de un estético árbol y la inclusión entre sus ramas de una cría en su nido vigilada por un pájaro adulto posado en una rama superior, confieren a este grupo una naturalidad y realismo propios de una zona, la Campania, de gran tradición artística griega.

El tema tratado, aunque único en su concepción, es diverso en cuanto a su esquema compositivo, debido principalmente a la variabilidad del número de componentes del rebaño —entre uno y cinco—, al tiempo que sólo las lucernas del taller de Romanesis disponen todos los elementos del conjunto en un mismo plano. Por otro lado, la situación y representación del árbol varía también en función del rebaño, de modo que aparece —excepto en la n.º 1 que, al contar con un único animal que apoya sus patas delanteras en el árbol, ocupa el margen derecho del disco—, centrado y, por lo tanto, erguido en todos los casos, salvo en las ya mencionadas lucernas campanas donde se dispone en el extremo, adquiriendo una forma curvada para adaptarse al espacio circular que le corresponde.

¹⁶ BAILEY, D. M., *A catalogue...*, p. 45.

¹⁷ HERES, G., *Romanesis*, p. 198, lám. XXXI, I, n.º 136.

La escena de pastoreo viene completada en algunos casos por una inscripción en relieve, TITVRVS, dispuesta detrás del pastor. Este nombre hace referencia a un personaje de la *I Bucólica* de Virgilio, apodado «el viejo», que siendo el cuidador de un rebaño de terneros, anecdóticamente desempeña en las lucernas el oficio de pastor de ovejas y cabras, función que, en la obra de Virgilio, correspondería a Melibeus. Por ello es fácil deducir que este tema es de época helenística y es por tanto anterior a dicha obra, de modo que los fabricantes de lucernas retomaron para su representación aquel tema existente, que se benefició de la popularidad adquirida por el personaje literario.

Así pues, podemos concluir que el origen de este tema se remonta a la alta edad helenística, teniendo sin duda su cuna en la ciudad de Alejandría, fruto de un gusto por lo idílico-bucólico, enriquecido por la aportación de la obra de Teócrito. Esta temática adquiere una enorme difusión en el mundo romano, esencialmente en el ámbito itálico como lo demuestra el hecho de que los talleres de los que tenemos referencia para estas lucernas sean todos ellos itálicos (ATEI, ROMANESIS, BÉSTALIS, etc.)

El mayor auge de esta corriente se alcanza en la primera mitad del siglo I d. C., coincidiendo con el reconocimiento de la obra de Virgilio, el gran panegirista de Roma, con la implantación de un gusto por todo lo idílico de influencia alejandrina en el arte —en época augustea y julio-claudia—, y con la adopción de la figura del pastor para representar tanto a Titurus como a Faustulus, personaje clave en el mito de la fundación de Roma como veremos más adelante.

Es en esta época cuando se fijaron los dos tipos existentes. El primero que cabe identificar plenamente con las producciones del taller de Romanesis, el cual no parece ir más allá del s. I d. C. Estas lucernas se reconocen por ser de una mayor calidad y estética, ofreciendo además un mayor realismo y naturalidad en los componentes de la escena. El segundo, por contra, comprendería las producciones de los talleres centro-itálicos, de personalidad diluida en unas características comunes. Todas ellas, en efecto, presentan una peor calidad, a pesar de lo cual serán las que obtengan mayor aceptación y, por consiguiente, una vigencia más duradera. Las unifica además el recurso a un mismo motivo: una cabra que apoya sus patas delanteras en el árbol, abriendo un hueco que es aprovechado para representar la figura de un perro acurrucado.

El éxito de este tema fue tal que de él se derivaron otros grupos compositivos surgidos de su desmembración. Así, observamos la existencia de lucernas en las que sólo aparece el rebaño paciendo junto a

un árbol (fig. 2, A)¹⁸, otras en las que únicamente está presente el pastor, otro grupo en el que la escena está configurada por la cabra que se apoya en el árbol, quedando el perro en medio, etc.

Fue asimismo, origen de diversas variantes en lo que a significado se refiere. En este sentido, las lucernas nº 10 y 12, más que extraer esquemas compositivos del motivo original, lo enriquecen introduciendo así elementos novedosos que tal vez apunten hacia una concepción diferente. La primera de ellas (fig. 2, 10) confiere a su composición un claro desarrollo circular, quedando constituida por un conjunto central en el que un joven pastor, vestido con corta túnica, se apoya en uno de los árboles del esquemático bosque que lo circunda, mientras a su alrededor se desenvuelven varios elementos aislados: una oveja, un perro, una liebre, otros animales de atribución dudosa y un pequeño templo con cubierta a doble vertiente. Por su parte, la nº 12 mantiene un desarrollo bastante afín al tema central de este apartado, aunque su lectura es contraria al mismo —de derecha a izquierda de la escena—, de tal modo que lo conforman un pastor de pie que, apoyado sobre un bastón, parece tocar un *syrinx* a la vez que vigila su rebaño compuesto por dos animales, una cabra tumbada en un plano superior y una oveja pastando en el inferior. De esta última lucerna hay que destacar también la decoración del margo con pámpanos de vid, lo que nos induce a adscribir esta escena al mundo báquico.

2. Temática de ordeño

a) Inventario

1. Lucerna del tipo Bailey A, con volutas prominentes y con una pequeña piqueta de remate triangular. El margo, angular y estrecho, está separado del disco por tres líneas de molduras, inclinadas hacia el interior. La base circular presenta líneas anulares en relieve. La lucerna, aunque en buen estado de conservación, posee un fragmento añadido en el disco en el que el pastor ordeña una cabra. La pasta de cocción bastante buena, tiene un color amarillo claro, y se halla cubierta de un slip que oscila de un color amarillo-marrón a un color rojizo. Medidas: longitud: 155 mm., anchura: 161 mm., altura: 22 mm.

Cronología: desde Tiberio a finales del s. I d. C.

Depósito: Tréveris, Rheinischen Landesmuseum; inv. 4.923.

Procedencia: Tréveris¹⁹.

Ilustración: fig. 3, 1.

¹⁸ BAILEY, D. M., *A catalogue...*, p. 320, lám LXV, nº Q 1260.

¹⁹ GOETHERT-POLASCHEK, K., *Römische...*, p. 26., lám. XVIII, nº 47.

2. Fragmento de lucerna posiblemente del tipo Bailey B, que corresponde a parte del disco y de la piquera, conservando de ésta última una voluta. El margo se encuentra separado del disco por una ancha zona moldurada.

Cronología: segundo tercio del S. I d. C.

Depósito: Vindonissa, Museo Brugg; inv. 549.

Procedencia: Vindonissa²⁰

Ilustración: fig. 3, 2.

3. Lucerna del tipo Bailey B, incompleta, con volutas dobles y piquera de acabado circular. El amplio margo está separado del disco por una ancha zona moldurada. En el disco y en alguna zona moldurada es donde se localizan las pérdidas y fracturas. La pasta está hecha de arcilla decantada y de color ocre claro, presentando débiles huellas de un slip de color marrón. Medidas: longitud: 108 mm., anchura: 77 mm., altura: 27 mm.

Cronología: entre el 40 y 70 d. C.

Depósito: Bolonia, Museo Cívico Arqueológico; inv. 6.057.

Procedencia: desconocida²¹.

Ilustración: fig. 3, 3.

4. Lucerna del tipo Bailey B, incompleta, con volutas dobles poco marcadas, y con una ancha piquera de acabado circular. El estrecho margo angular está separado del disco por una amplia zona de molduras. La base es plana. La zona incompleta afecta a la parte superior del cuerpo y del margo. La pasta está cubierta por restos de un slip pardo-rojizo. Medidas: longitud: 104 mm., anchura: 75 mm., altura: 27 mm.

Cronología: del año 40 al 70 d. C.

Depósito: Berlín, Antiken-Sammlung, inv. 32.360.

Procedencia: Mileto²²

Ilustración: fig. 3, 4.

5. Lucerna del tipo Bailey B, con volutas dobles poco marcadas y estrecha piquera de acabado circular. El amplio margo está separado del disco por una ancha zona de molduras. La base circular tiene una pequeña superficie de apoyo. La pasta tiene un tono amarillento claro, presentando restos de un barniz marrón-rojizo. Medidas: longitud: 106 mm., anchura: 76 mm., altura: 28 mm.

Cronología: del año 40 al 70 d. C.

Depósito: Mainz, Romisch-Germanischen Zentral-museum; inv. 03.351.

Procedencia: Mileto²³

Ilustración: fig. 3, 5.

²⁰ LEIBUNDGUT, A., *Die römischen...*, p. 157, lám. XXXV, n^o 145.

²¹ GUALANDI GENITO, M. C., *Lucerne fittili delle collezioni del Museo civico archeologico di Bologna*, Bologna, 1977, p. 111, lám. XXXV, n^o 234.

²² HERES, G., *Die römischen Bildlampen...*, p. 42, lám. XXIII, n^o 179.

²³ MENZEL, H., *Antike Lampen im Römisch-Germanischen Zentral-museum zu Mainz*, Mainz, 1969, p. 43, fig. 33, 9, n^o 212.

6. Lucerna del tipo Bailey O, o «lucerna de disco» con asa circular con acanaladuras longitudinales y piquera circular que parte del margo. Este se encuentra ornado por pámpanos de vid y está separado del disco por una simple moldura. La pasta es de color gris claro y está cubierta por un slip amarillo-rojizo. Medidas: longitud: 125 mm., anchura: 92 mm., altura: 25 mm.

Cronología: de finales del S. II o inicio S. III d. C.
Depósito: Cartago, Museo de Cartago; inv. 46.410.
Procedencia: Cartago²⁴.
Ilustración: fig. 3, 6.

b) Las escenas del disco

Estas lucernas contienen un tema pastoril que, completamente adaptado al espacio circular asignado en el disco, se configura de la siguiente manera. A la izquierda del campo y debajo de las ramas de un árbol con grandes y alargadas hojas hay un joven pastor, desnudo, sentado sobre una roca ordeñando una cabra, para lo cual sostiene un cuenco encima de sus muslos. Debajo de él se sitúa un motivo esquemático, posiblemente un perro, en posición casi vertical. En el margen derecho del disco se emplazan dos ovejas frente al pastor, pastando la situada en el plano inferior, mientras que la otra alza la cabeza para intentar alcanzar las ramas bajas del árbol.

Lo anecdótico de esta escena es ese extraño animal que ocupa el espacio inferior al pastor, y lo es por varias razones: la falta de realismo y naturalidad del presumible perro en relación al resto de los componentes, y la postura sumamente forzada a la que el mismo es sometido para adaptarle al espacio asignado. Por todo ello cabe pensar que se trata de un añadido a la concepción compositiva original de la escena, realizado mediante apresurados trazos en el molde, de tal modo que aunque busca cumplir el doble compromiso de no dejar espacios vacíos en el disco y completar el repertorio habitual de toda escena pastoril, su ejecución es muy inferior al resto de los elementos. Esta inclusión un tanto forzada tal vez merezca un estudio más detallado con vistas a identificar la personalidad de un taller hasta ahora desconocido.

La escena de ordeño guarda una gran similitud con lo tratado en el epígrafe anterior —escenas de pastoreo— no sólo por la lógica afinidad de elementos que comparten, sino también por su configuración. Así, la forma curva del árbol al adaptarse a la estructura circular del disco, las hojas grandes y alargadas que lo pueblan y la actitud realista de las dos ovejas que se hallan frente al pastor, nos hacen

²⁴ DENEAUVE, J., *Lampes de Carthage*, Paris, 1969, p. 192, lám. LXXXII, nº 905.

pensar en una posible adscripción de estas lucernas, de tan idéntico aspecto, al taller campano de Romanesis²⁵, aunque la manifiesta merma de calidad que introduce el perro (?) apunta a la posibilidad de que estas producciones sean en realidad copias de otras originarias de este taller campano.

Únicamente la lucerna nº 6 (fig. 3, 6) no se puede regir por estos parámetros, puesto que presenta numerosas variaciones con respecto al tema bucólico de ordeño que nos ocupa. Podemos observar, en efecto, que es una producción africana con la escena centrada, pues se reduce la composición al pastor —al parecer un satirillo—, ordeñando un animal que más se asemeja a un macho cabrío que a una cabra, y al árbol bajo el que se cobijan. Estas peculiaridades junto a la decoración de pámpanos de vid en el margo, nos lleva a calificar la escena como una variante del tema báquico, surgido a raíz del tema bucólico del ordeño.

El origen del ordeño como tema artístico se produce también en la alta edad helenística, inducido por las obras bucólicas de Teócrito. Al igual que las escenas de pastoreo, aunque en menor medida, experimentan su mayor apogeo en la primera mitad del siglo I d. C., siendo también muy del gusto romano, por lo que perdurará hasta época tardía con una amplia gama de significados: bucólico, funerario, báquico, etc., como posteriormente veremos.

LAS VIAS DE TRANSMISION

En el arte egipcio venía siendo frecuente la representación de escenas de la vida cotidiana, destacando entre éstas las de ambiente rural. Este hecho se vio acentuado con la llegada del nuevo espíritu griego que, amante del paisaje idílico, originará una corriente vital, especialmente en el arte alejandrino, creadora de tipos y composiciones muy del gusto romano.

Fruto de ello son los temas pastoriles ejecutados en las artes menores, claramente inspirados en monumentos mayores. Aunque desafortunadamente de estos últimos no nos queda constancia, disponemos de una gran diversidad de testimonios en las artes menores alejandrinas²⁶, que revelan elementos y esquemas compositivos que configurarán con posterioridad la temática pastoril extendida en todos los campos artísticos romanos.

Las principales manifestaciones llegadas hasta nosotros se efec-

²⁵ HERES, G., *Romanesis*, p. 198, lám. XXX, 8, nº 133.,

²⁶ A gran parte de estas obras no se les puede atribuir una cronología concreta, de modo que alguna de ellas pudiera no ser una obra helenística, sino una copia romana.

túan repetidamente sobre varios medios diferentes, como son: los vasos metálicos, tanto de bronce como los más suntuosos de plata²⁷; sobre placas de yeso²⁸, ampliamente usadas para la realización de verdaderos «cuadros de relieve» con el fin de ser insertados en la pared; y aisladamente en un relieve perdido, únicamente conocido por el dibujo de P. L. Ghezzi²⁹.

Ya en el siglo II a. C. se registran las primeras representaciones de este tipo en el ámbito romano, concretamente en dos entalles³⁰, aunque con un significado diferente al que tendrán en las lucernas. Sin embargo, durante este siglo, la implantación de la temática pastoril es todavía escasa.

La verdadera fijación de este tipo de paisaje en la mentalidad romana, a juzgar por el ingente número de manifestaciones del mismo, se produce en el siglo I a. C. Ello es debido principalmente a la creación en el mundo literario de varios personajes de gran arraigo en la sociedad y, a su vez, entre los artesanos itálicos. Tanto el mito de la fundación de Roma, recreado por Fabio Pictor, en el que el pastor Faustulus desempeña un importante papel, como la figura del pastor Titurus, surgida a mediados de este siglo en las famosas *Bucólicas* de Publio Virgilio Maron, el mayor apologista y, quizás, el máximo poeta de Roma, son, en gran parte, los responsables de la gran popularidad que adquieren los temas pastoriles en esta época.

Por otra parte, el gusto predominante por todo lo bucólico bajo la influencia alejandrina que se produce en época augustea, consoli-

²⁷ ADRIANI, A., *Divagazioni intorno ad una copa paesistica del Museo de Alessandria*, Roma, 1959, pp. 10 y 11, lám. XI, 34, una escena de ordeño en el asa de un vaso de bronce, depositado en la Biblioteca Nacional de París; *Ibidem*, op. cit., p. 15, lám. X, 32, una escena de pastoreo se desarrolla en la pequeña situla de bronce de Dutuit, en el Museo de Petit Palais de París; *Ibidem*, p. 12, lám. VIII, 29, una escena similar, de pastoreo, en una de las asas de un Schnabelgefússe de la colección Trau de Viena; RICHTER, G. M. A., *Portraits of the Greeks, II*, London, 1965 p. 241; REINACH, S., *Repertoire de reliefs Grecs et Romains. III*, Roma, 1968, p. 507, 2. En este plato depositado en el Museo del Ermitage, aparece un joven pastor sentado, vigilando a su rebaño, que según Richter debe identificarse con el propio Teócrito, puesto que la expresión absorta del joven no pertenece a la de un pastor ordinario.

²⁸ Las placas de yeso conservadas son dos, ambas con escenas de ordeño y se encuentran depositadas una, en el Museo Greco-Romano de Alejandría y la otra, hallada en Menfis y con rasgos estilísticos que la confieren un mayor arcaísmo, en el Pelizaeus Museum de Hildesheim. Sobre estas placas Pagenstecher formuló la hipótesis de que eran modelos alejandrinos para la realización de relieves en mármol, hecho que no puede ser ni corroborado ni rebatido por la casi total pérdida del patrimonio artístico alejandrino, pero lo que sí es evidente es que la falta de mármol en Egipto conlleva un amplio uso de materiales como el yeso. Para la primera placa ver ADRIANI, A., *Divagazioni...*, p. 10, lám IX, 30; mientras que para la segunda; *Ibidem*, p. 10, fig. 2.

²⁹ *Ibidem*, p. 10, lám. VIII, 27.

³⁰ Para el primero de ellos, de Múnich, ver BRANDT, E., *Antiken Gemmen in-Deutschen Sammlungen: München*, Munich, 1968, nº 726; mientras para el segundo, de Londres, RUCHTER, G. M. A., *Engraved gems of the Romans*, London, 1971, nº 137. En ambos, el pastor, de idéntico aspecto al de las lucernas, observa una calavera que se halla junto a un árbol, lo que confiere a la escena un sentido de reflexión sobre la muerte.

dará el enorme éxito obtenido por estas temáticas en el ámbito latino y, por extensión, en distinta medida, en todo el territorio romano.

Dentro de esta corriente se inscribirán testimonios tan dispares como un denario de Sextus Pompeius Fostlus³¹, fechado posiblemente en el año 93 a. C., un fragmento de un monumento funerario de Sulmona (Italia)³², y un gran número de gemas talladas en todo tipo de materiales, donde se conjugan personajes y elementos ya establecidos con una gran variedad de otros nuevos, creándose así innumerables variantes de este tema³³.

Las lucernas itálicas también se adhieren a este movimiento, de modo que desde el cambio de era adoptan y adaptan los tipos compositivos ya conocidos al espacio circular de sus discos, contribuyendo de forma decisiva a la difusión de esta temática por su uso tan generalizado.

Durante el siglo I d. C. efecto de la eclosión de los paisajes idílico-bucólicos en tiempo de Augusto, se producirá el apogeo de las representaciones pastoriles, realizándose éstas en medios ya habitualmente usados para ello —gemas talladas, lucernas, estelas, etc.— como en otros nuevos. Dentro de los últimos, cabe destacar magníficos ejemplos en pintura mural, tanto en Roma³⁴ como de la Campania³⁵, así como en la toreútica³⁶.

³¹ GRUEBER, H. A., *Coin of the Roman Republic in the British Museum. I*, Oxford, 1970, p. 131.

³² ROSTOWZEFF, M., *Historia social y económica del Imperio Romano*, I, Madrid, 1937, p. 50, lám. III, 5.

³³ Para gemas con el mito de Faustulus y la loba amamantando a los gemelos ver RICHTER, G. M. A., *Engraved gems...*, p. 38; HENING, M., *The Lewis collection of gemstones, B A R Supplementary Series I*, Oxford, 1975, nº 354... Para gemas con idéntica composición que la anterior, más la figura de Dea Roma observando la escena ver VOLLENWEIDER, M. L., *Musée d'art et d'histoire*, Gêveve, Mainz, 1976, nº 1; ZAZOFF, P., *Antiken Gemmen in Deutschen Sammlungen: Hannover, Hamburg, Munich*, 1975, nº 367-368. Para gemas de idéntica composición a la de las lucernas, ver HOPE, H. R., *Ancient gems from the collection of Burton Y. Berry*, Indiana, 1968, nº 146; MAASKANT-KLEIBRINK, M., *Catalogue of the engraved gems in the Royal Coin Cabinet, The Hague*, 1978, nº 653; FURTWANGLER, A., *Die Antike Gemmen*, Amsterdam, 1963, nº 48. En definitiva, son innumerables las variantes del tema de pastoreo que se dan en las gemas talladas.

³⁴ Para las escenas pastoriles de la villa del Esquilino ver SEIDER, A., *Pintura romana*, México, 1969, p. 28; para otras pinturas procedentes de la habitación de un columbario, también del Esquilino, ver REINACH, S. *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Roma, 1970, p. 177, 6.

³⁵ Para las pinturas murales de la villa de Boscoreale, Pompeya, ver SEIDER, A., *Pintura...*, pp. 36-37; para las pinturas murales del triclinium de la misma villa donde se desarrolla una escena histórica que, según Maiuri, se desarrolla en la corte ptolemaica y es realizada por un artista helenístico ver MAIURI, A., *Le pitture di Pompei, Ercolano e Stabia nel Museo Nazionale di Napoli*, Milán, 1957, lám. I; para un medallón pictórico del tercer estilo con escena de ordeño, procedente de Herculano, ver GUSMAN, P., *Mural decorations of Pompei*, Paris, 1924, lám. XII.

³⁶ MAIURI, A., *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenterie*, 1932, pp. 272 y ss.; CURTIUS, L., *Roemische Mitteilungen*, IL, 1934, p. 286; ADRIANI, A., *Divagazioni...*, p. 48. Este tesoro de recipientes de plata hallado en la casa de Menandro, en Pompeya, y fechado por Curtius en época claudia, contiene alguna de las más bellas representaciones en relieve del género idílico-bucólico que conocemos en la toreútica.

El siglo II d. C. supone el momentáneo declinar de esta temática en las gemas³⁷, a la par que la implantación de ésta en los mosaicos y en los sarcófagos, producto éstos últimos de la sustitución de la incineración, como fórmula de enterramiento, por la inhumación.

De los primeros poseemos notables ejemplos en el ámbito itálico³⁸, al igual que en el Norte de África³⁹, lugar donde perdurará hasta finales del siglo III d. C.⁴⁰. En ellos, los elementos que configuran las escenas pastoriles se desarrollan como tema en sí, formando parte del tema o como elemento subsidiario de decoración.

Por lo que respecta a los sarcófagos, durante los siglos II y III d. C. se hallan frecuentemente recubiertos por relieves con escenas pastoriles⁴¹, adquiriendo en este medio un marcado carácter funerario. Cabe destacar en ellos la reiterada representación del mito de Endymión⁴² que, logrado mediante la inclusión de elementos propios del mito junto a los ya conocidos, posee también un fuerte significado funerario. En otros sarcófagos, los elementos extraídos del temario pastoril configuran temas como el del Buen Pastor⁴³, de manifiesto significado cristiano.

Dentro de esta corriente de representaciones con simbología cristiana que en gran parte extrae los motivos del repertorio iconográfico

³⁷ Además de las representaciones pastoriles reiteradamente presentadas en las gemas talladas del siglo I d. C., se introduce en el siglo II d. C. la escena de Telefo amamantado por una cierva, bajo la mirada atenta de un pastor de idéntica factura que el personaje de las lucernas. Para esta escena ver MAASKANT-KLEIBRINK, M., *Catalogue...*, nº 657.

³⁸ Para el mosaico del Palazzo Colonna, con escenas del mito de Faustus junto a Dea Roma observando a los gemelos mientras maman de la loba, ver REINACH, S., *Répertoire de peintures...*, p. 2.211, 1; para otro mosaico del mismo ambiente, procedente de la villa Adriana, en Tivoli, y conservado en el Vaticano, con una completa escena pastoril ver *Ibidem...*, p. 247, 2 y 3, y GARCIA Y BELLIDO, A., *El arte romano*, Madrid, 1972, p. 523, lám. 917.

³⁹ Para el primero de los mosaicos, procedente de la villa de Orfeo, en Leptis Magna, en el que se desarrolla una escena de ordeño en medio de diversas escenas de la vida rural, ver DUMBABIM, K. M. D., *The mosaic of roman North Africa*, Oxford, 1978, p. 109, 264; para los otros mosaicos, ambos procedentes de la casa de los Laberintos, en Oudna (Uthina), donde se desarrolla en uno una escena de pastoreo y otra de ordeño, entre diversas actividades rurales, mientras que en el otro se desarrollan pequeños paneles con escenas pastoriles en medio de un diseño floral; ver *Ibidem*, p. 51, 265, lám. CI.

⁴⁰ Para el mosaico de la casa de Sorothus, en Soussa (Hadrumetum), en el que en medio de una carrera en el circo surge una escena pastoril, ver FOUCHER, L., *Inventaire des mosaïques: Soussse*, Túnez, 1960, pp. 93-94, 113; para el otro mosaico, localizado en la habitación U de la villa de Dar Bur Amméra, en Zliten, en el que al igual que otros anteriores, las escenas de pastores y ordeño se desenvuelven en medio de las labores propias de una granja ver DUMBABIN, K. M. D., *The mosaic...*, pp. 109, 278, lám. VC, VIC.

⁴¹ ARIES, F. y DUBY, G., *Historia de la vida privada*, I, Madrid, 1987, p. 127; REINACH, S., *Répertoire de reliefs... III*, p. 413, 3, para el sarcófago de Iulius Achileus depositado en los Museos Vaticanos; GARCIA Y BELLIDO, A., *El arte...*, p. 601, lám. 1.075, para otro del Museo de las Termas, etc.

⁴² REINACH, S., *Répertoire de peintures...*, p. 110, 16; *Ibidem*, II, p. 137, 2 y 3, p. 184, 2, p. 243, 3.

⁴³ GARCIA Y BELLIDO, A., *El arte...*, p. 621, lám. 1.164.

de los temas pastoriles, también se incluyen las pinturas murales del hipogeo herético de los Aurelii⁴⁴, en las catacumbas de Domitilla.

Fuera de estos medios y de este ambiente, las manifestaciones de este tipo son en extremo escasas y se localizan únicamente en Egipto, siendo éstas un fragmento de vaso marmóreo del Museo de Alejandría⁴⁵, datado entre los siglos III y IV d. C., y cuatro medallones coptos de tela, en forma circular⁴⁶, del siglo V d. C. Estos ejemplos se inscriben dentro de una corriente artística que, surgida en el Antiguo Egipto, implantada en época helenística por la llegada del nuevo espíritu griego, amante del paisaje idílico, y perpetuada durante toda la época romana, desemboca en el arte critiano copto.

Para concluir, debemos reseñar que las últimas manifestaciones de este tipo de paisaje son fruto del arte bizantino, se fechan en el siglo VI d. C. y se relacionan con monumentos oficiales, como son: la columna de Teodosia en Constantinopla⁴⁷ y un mosaico del peristilo del Gran Palacio de Constantinopla⁴⁸.

CONCLUSIONES

Las lucernas no son ajenas a las corrientes artísticas que instauran y difunden temas en diversos ámbitos y épocas. Por ello, aunque con ligeras variaciones, las representaciones en éstas mantendrán un desarrollo afín al resto de las manifestaciones ya citadas.

Los temas pastoriles tratados —de pastoreo y ordeño— se introducen en las lucernas una vez implantados en otros medios, de modo que se suman a la corriente que pone de moda el gusto por todo lo idílico de influencia alejandrina y que tiene su mayor auge en época augustea. Asimismo, cada uno de ellos goza de diversos grados de popularidad en el ambiente itálico, siendo el de pastoreo el que alcanza una mayor aceptación por su vinculación directa con el personaje virgiliano de Titurus e, indirectamente, con el pastor del mito de la fundación de Roma, Faustulus.

Llegado a este punto surge la polémica sobre cuál es el tipo que sirve de modelo a la figura del pastor y otros elementos de tan idéntica factura tanto en las lucernas como en los demás medios. Hafner defiende que un tipo genérico de pastor, de probable origen helenístico,

⁴⁴ REINACH, S., *Répertorie de peintures...*, p. 404, 1; GARCIA Y BELLIDO, A., *El arte...*, p. 685, lám. 1.158.

⁴⁵ ADRIANI, A., *Divagazioni...*, p. 10, lám. X, 31.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 11-12, lám. XII, 37-43.

⁴⁷ REINACH, S., *Répertorie de reliefs...* I, p. 110, 16.

⁴⁸ DUMBABIN, K. M. D., *The mosaics...*, pp. 227, 229, 230, lám. CCVI.

es el que sirve de modelo para los distintos personajes de moda⁴⁹. Mientras tanto, Duliére cree que el tipo proviene del personaje literario de Faustulus, sirviendo éste como modelo para el de Titurus y otros personajes muy en boga en época de Augusto a consecuencia del gusto predominante por todo lo bucólico bajo la influencia alejandrina⁵⁰.

Somos de la opinión, al igual que Hatt, de que el tipo originario procede del ambiente alejandrino, desde donde se difunde por el ámbito romano en una secuencia que tiene como punto álgido la figura de Titurus. Es lógico pensar que los artesanos itálicos se inspirasen en el modelo más cercano en el tiempo y en el espacio, que era el de Faustulus, pero es evidente que el origen de todo ellos está en Alejandría.

En la primera mitad del siglo I d. C., coincidiendo con su mayor apogeo, es cuando se fijan los dos tipos existentes para el tema de pastoreo: el primero de ellos vinculado al taller de Romanesis, con producciones de gran calidad que no tienen vigencia más allá de esta centuria; mientras que el segundo comprende las realizadas por los talleres centroitálicos, de peor calidad pero con una mayor aceptación y difusión, perdurando hasta el siglo III d. C.

Es curioso señalar la necesidad de los talleres campanos, como el de Romanesis, de incluir en sus producciones el epígrafe de Titurus, puesto que dicho personaje no contaba con la tradición iconográfica de Roma en esta zona.

Debido al gran éxito obtenido por el tipo centroitálico, este tema será origen de otros grupos compositivos surgidos de la fragmentación de la escena, a la vez que creará diversas variantes que incorporarán diversos significados (báquico...).

Por su parte, el tema de ordeño cuenta con una menor popularidad centrándose con cierta seguridad en las producciones del ya mencionado taller campano. De ser cierto ésto, lo que parece bastante probable por las características formales de estas producciones, su cronología sería pareja a la de las lucernas con temática pastoril del taller de Romanesis, por lo que su vigencia se daría hasta finales del siglo I d. C.

Al igual que el tema anterior será origen de variantes que incorporarán significados parejos a lo de pastoreo a finales del siglo II o inicios del III d. C.

⁴⁹ AMARE TAFALLA, M. T., «Representaciones literarias sobre lucernas romanas», XVI, C. N. A., Murcia-Cartagena, 1982, Zaragoza, 1983, pp. 743-6; HAFNER, G., «Hellenistische Kunst auf romischen Lampen», *Ganymed*, Heidelberg, 1949, pp. 44-5.

⁵⁰ AMARE TAFALLA, M. T., «Representaciones...», p. 746; DULIERE, C., «Lupa romana», *Reserches d'iconographie et essai d'interpretation. Etudes de Philologie d' Archeologie et d'Histoire anciennes*, XVIII, Bruselas-Roma, 1979, pp. 78-80.

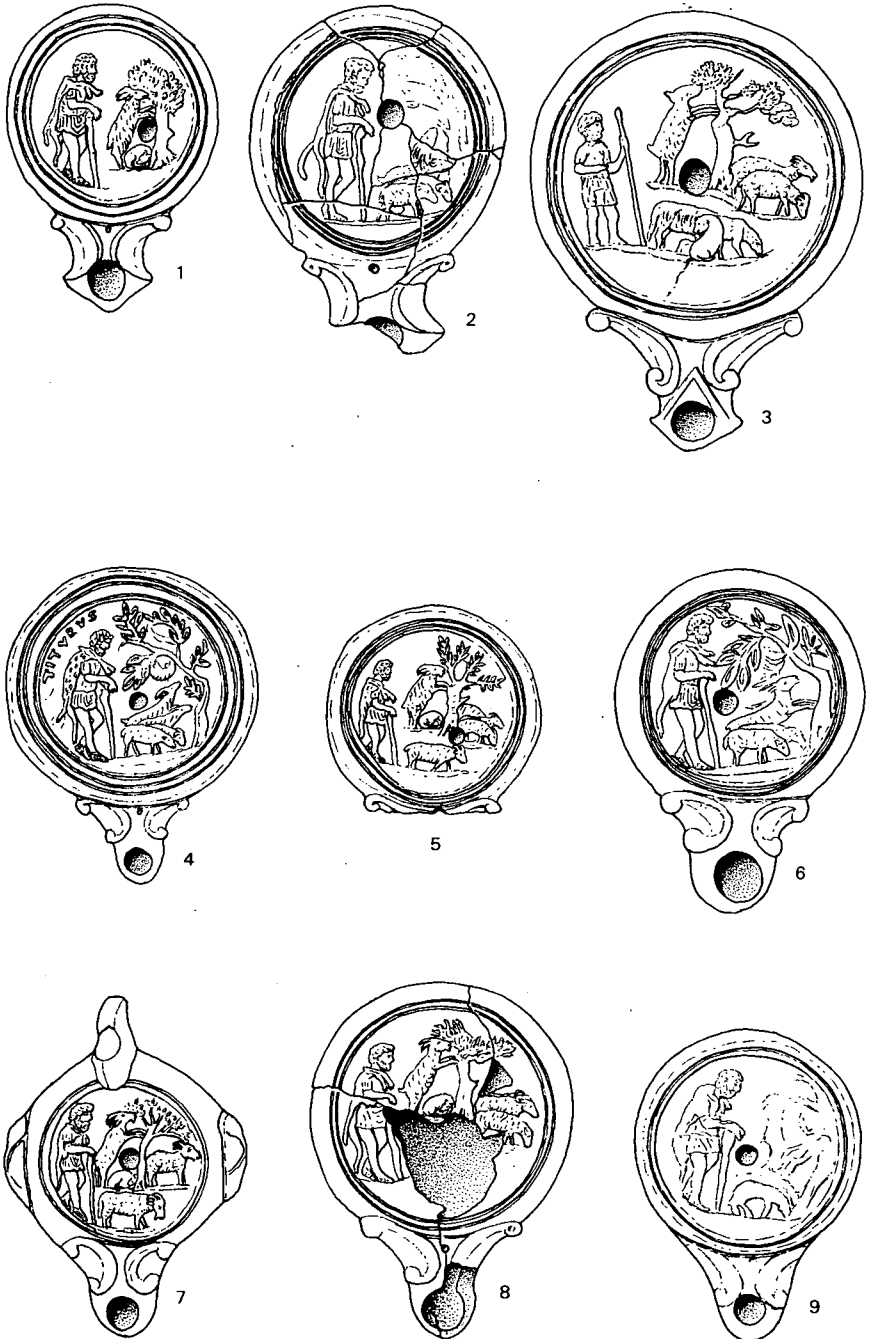


Fig. 1. Lucernas con escenas de pastoreo: 1 al 3, Bailey A (=Loeschcke I); 4 al 9, Bailey B (=Loeschcke IV).

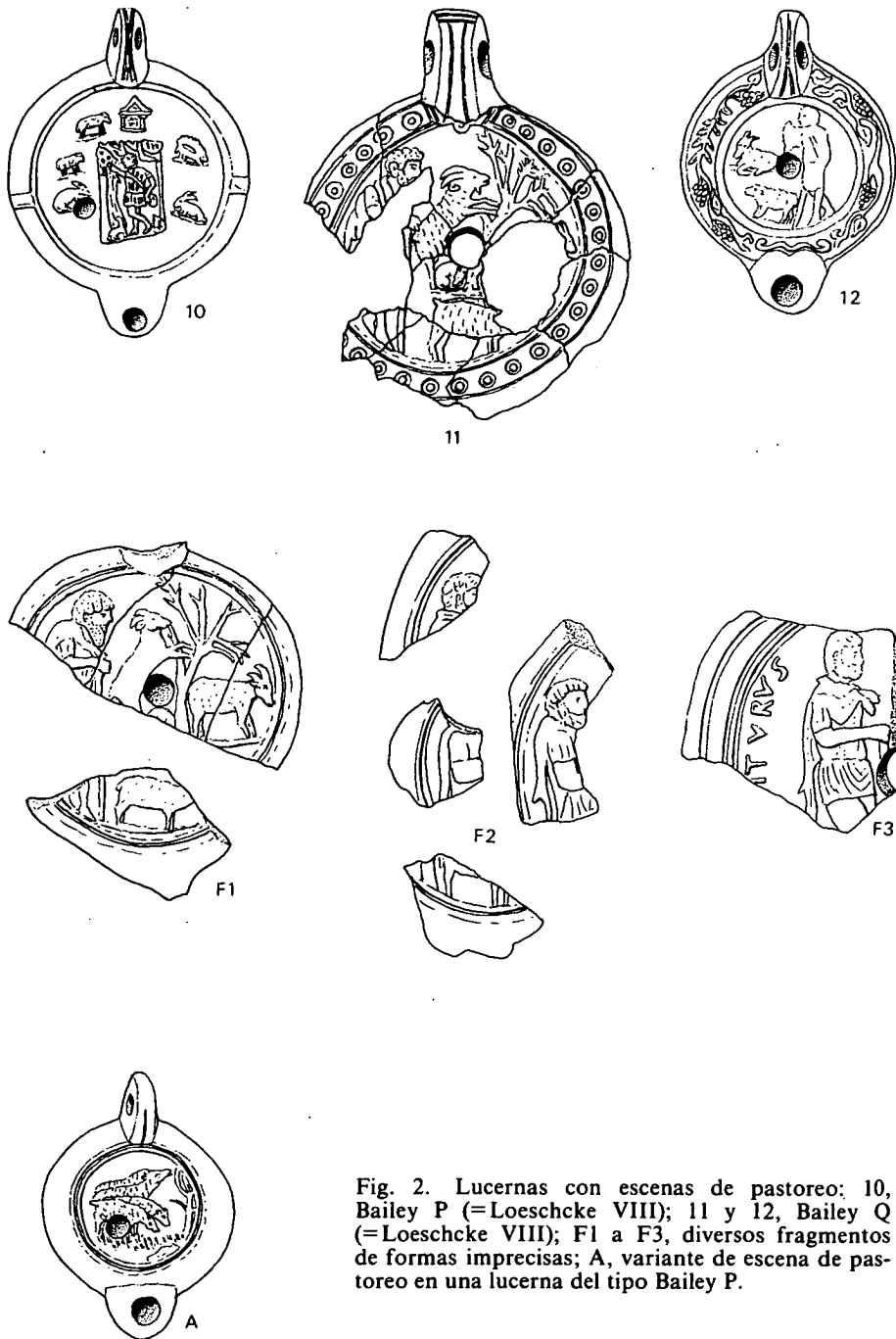


Fig. 2. Lucernas con escenas de pastoreo: 10, Bailey P (=Loeschcke VIII); 11 y 12, Bailey Q (=Loeschcke VIII); F1 a F3, diversos fragmentos de formas imprecisas; A, variante de escena de pastoreo en una lucerna del tipo Bailey P.

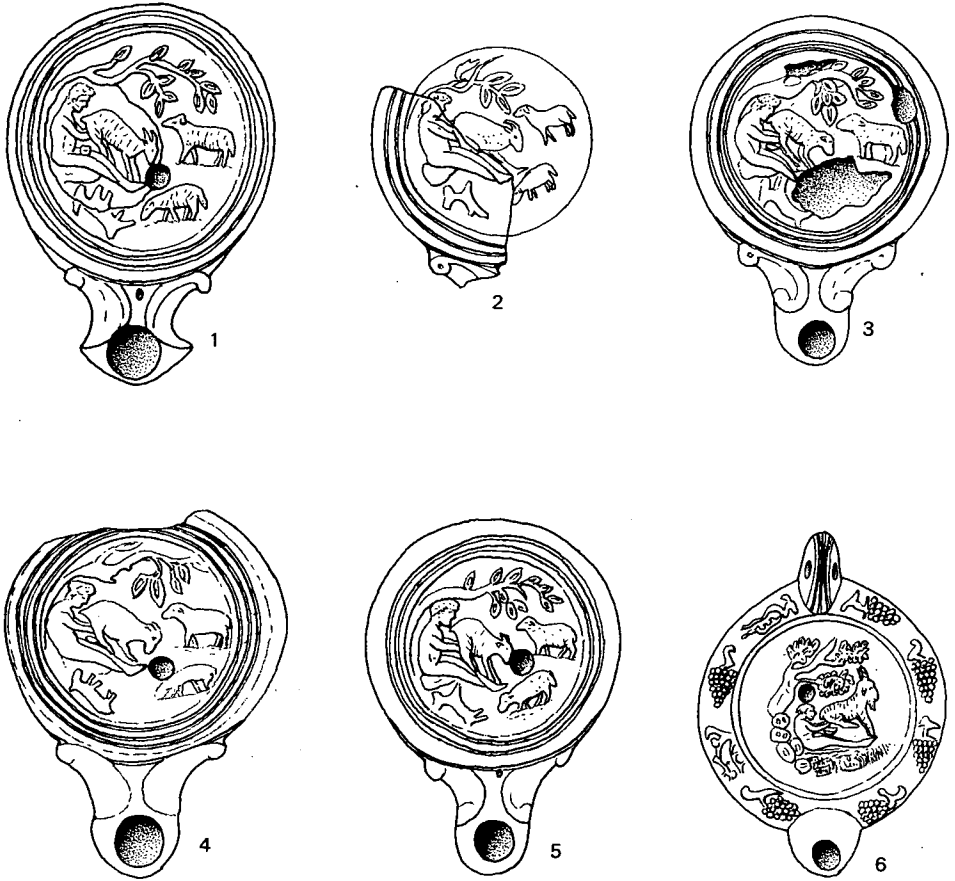


Fig. 3. Lucernas con escenas de ordeño: 1, Bailey A (=Loeschcke I); 2 a 5, Bailey B (=Loeschcke IV); 6, Bailey O (=Loeschcke VIII).