

El "baptisterio paleocristiano" de Treviso. Reinterpretación de las funciones de un edificio tardoantiguo

Fabio Campeotto*

Resumen

Este trabajo pretende demostrar, a través de un análisis histórico e iconográfico, que un edificio tardoantiguo descubierto en Treviso pertenece a una tradición cultural pagana. Se infiere que las interpretaciones predominantes, que lo asimilan a una tradición cristiana, en particular a un baptisterio, son inadecuadas. Este artículo sigue la línea de investigación inaugurada en Italia por Fabrizio Bisconti, que recientemente ha puesto en duda la función cristiana de los llamados "Oratorios Privados" de Aquilea.¹

Palabras clave: Paganismo - Aristocracia - Venetia - Tardoantiguo - Cosmología

Abstract

This work pretends to demonstrate, through an historical and iconographical analysis, that a late antique building found in Treviso owns to a pagan tradition. We deduce that the main interpretations, which bring back the building to a Christian tradition, especially to a baptistery, are incorrect. This paper follows the line of investigation launched in Italy by Fabrizio Bisconti, who recently doubted about the Christian function of the so called "Private Oratories" of Aquilea.

Key words: Paganism - Aristocracy - Venetia - Late Antique - Cosmology

Recepción del original: 02/03/2017

Aceptación del original: 11/04/2017

* Universidad de Padua (UNIPD), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Historia y Filosofía - Universidad Nacional de la Rioja (IFH-UNLaR).
E-mail: fcgumbo@gmail.com

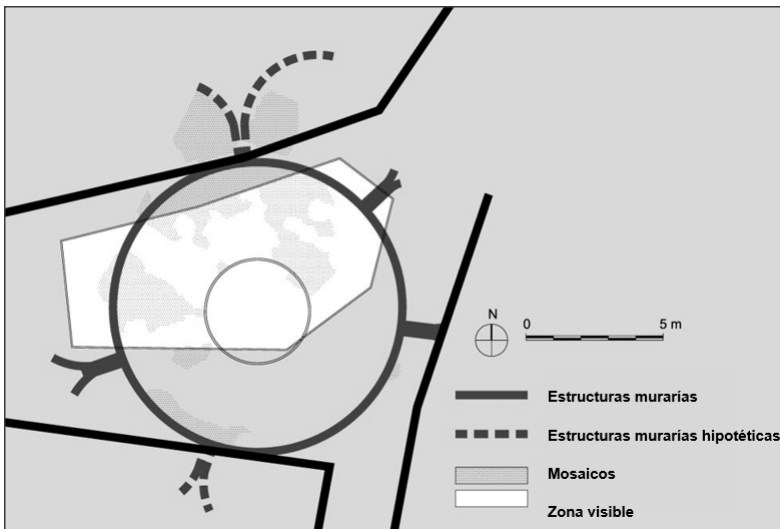
¹ Fabrizio BISCONTI, "Considerazioni iconologiche sulla decorazione musiva dei cosiddetti 'Oratori di Aquilea'", Federico GUIDOBALDI y Alessandra GUIGLIA GUIDOBALDI (ed.), *Atti del III Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Bordighera, Istituto Nazionale di Studi Liguri, 1996, pp. 273-286; Fabrizio BISCONTI y Matteo BRACONI, "Il riuso delle immagini in età tardoantica: l'esempio del Buon Pastore dall'Abito Singolare", *Antichità Altoadriatiche*, Trieste, Editreg, núm. 74, 2012, pp. 229-242. La identificación de los Oratorios como edificios seculares ya había sido propuesta preliminarmente por Février en los años '80. Paul A. FÉVRIER, "Remarques sur le paysage d'une ville à la fin de l'Antiquité: l'exemple d'Aquilée", *Antichità Altoadriatiche*, Udine, Arti Grafiche Friulane, núm. 19, 1981, pp. 163-212. En la literatura anglosajona véase un artículo reciente de Holden. Antonia HOLDEN, "The cultivation of upper-class otium: two Aquileian 'Oratory' pavements reconsidered", *Studies in iconography*, Princeton, Kalamazoo, Princeton University and Western Michigan University, núm. 23, 2002, pp. 29-54.

There is more to knowledge
than knowledge of truths²

El hallazgo: descripción, datación e interpretaciones

Un edificio tardoantiguo fue descubierto accidentalmente en 1967 en la ciudad de Treviso, un pequeño centro urbano, antiguo *municipium* romano, ubicado a unos 100 km de Aquilea, en la provincia de la *Venetia et Histria*. La estructura se encuentra en la zona de *Via delle Canoniche*, a unos cincuenta metros al Sureste de la catedral actual. La construcción, hallada a una profundidad de 1,20 m, se articula en un cuerpo central, de forma circular y con un diámetro de 10 m, rodeado por siete ábsides semicirculares, de 4 m de largo y de 4,5 m de ancho, peraltadas con respecto al piso de la sala principal (véase ilustración 1 y 2). No quedaron restos de los muros perimetrales, por lo que resulta imposible determinar la ubicación del ingreso y la orientación del edificio. Un ábside al Oeste nos muestra parcialmente cómo se presentaba la textura decorativa originaria de los siete ambientes, con un *pseudoemblema* central insertado en un piso de pequeñas baldosas de *terracotta*. Hoy se conserva sólo una porción de la esquina Norte del panel, que enseña la imagen de una rama de color oscuro sobre un fondo blanco, enmarcada por una trenza policroma y un sutil marco negro (véase ilustración 3).

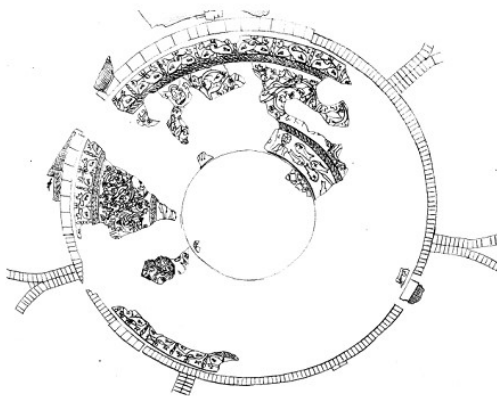
Ilustración 1
Esquema de la estructura muraria y de los pisos



Fuente: http://www.archeoveneto.it/portale/wp-content/filemaker/stampa_scheda_estesa_inglese.php?recid=133.

² Richard SHUSTERMAN, "Interpretation, intention and truth", *The journal of aesthetics and art criticism*, New York, Wiley, año 46, núm.3, p. 407.

Ilustración 2
Dibujo de las estructuras y de los mosaicos supérstites



Fuente: dibujo mío.

Ilustración 3
Ábside al Oeste, fragmento de piso con *pseudoemblema* insertado en baldosas de *terracotta*



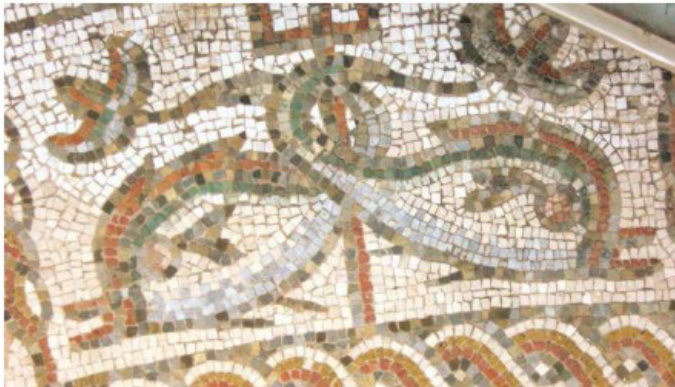
Fuente: Foto mía.

En el piso de la sala principal se observan los restos de un mosaico policromo dividido en tres bandas concéntricas separadas por dos trenzas. La banda externa, de 0,70 m de ancho, se caracteriza por un motivo heráldico que se repite a lo largo de toda la circunferencia, compuesto por parejas de delfines con las colas enrolladas en un tridente y separadas por conchas salomónicas (véase ilustración 4). La banda central, de 1,50 m, es recorrida por toda su amplitud por exuberantes sarmientos de vid, que sostienen pámpanos y racimos de uva. Las ocho ramas principales del viñedo surgen de a dos en los ejes diagonales, se cruzan dos veces y forman una doble elipse. En las cuatro elipses inferiores el mosaico presentaba originalmente los bustos de las estaciones, de los cuales queda sólo el otoño al Norte (véase ilustración 5). La figura femenina lleva una vestimenta blanca y un espeso collar de oro. La cabeza es adornada con una corona que evidencia en el centro, entre frutas y pámpanos, un objeto de forma piramidal. A pesar de que sólo se conservan fragmentos de los mosaicos, se pueden aún reconocer algunos erotes ocupados en la vendimia y algunos pájaros representados entre las ramas, como el pavo

real que resalta al Este (véase ilustración 6 y 7). Finalmente la banda adyacente, de 0,75 m de ancho, retoma el tema marino de la primera y lleva imágenes coloridas de peces de distintas especies (véase ilustración 8). El centro de la sala estaba ocupado por una pileta redonda, de 3,80 m de diámetro, trasladada a otro lugar hace siglos. A su alrededor había una banda de 0,35 m de ancho, con un piso en *opus sectile*.

Ilustración 4

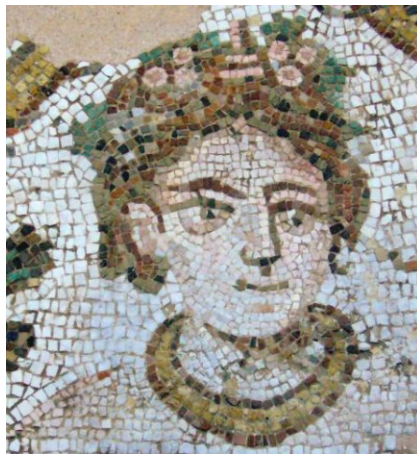
Faja decorativa externa con parejas de delfines enrolladas a un tridente



Fuente: Foto mía.

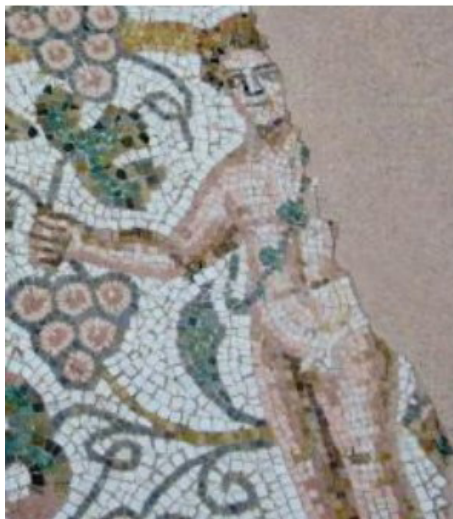
Ilustración 5

Faja decorativa mediana. Cabeza del otoño



Fuente: Foto mía.

Ilustración 6
Faja decorativa mediana. Fragmento de mosaico con erote vendimiador



Fuente: Foto mía.

Ilustración 7
Faja decorativa mediana. Fragmento de mosaico con imagen de pavo real



Fuente: Foto mía.

Ilustración 8
Faja decorativa interna con representación de peces



Fuente: Foto mía.

Debido a su forma inusual, el edificio constituye un *unicum* arquitectónico en todo el territorio de la *Venetia et Histria*. La decoración de mosaico, sin embargo, muestra una fuerte cercanía con la cultura artística desarrollada en los siglos III y IV en la ciudad de Aquilea, a su vez influenciada por el gusto cromático, los temas decorativos y las elecciones iconográficas de la producción del Norte de África y del Mediterráneo Oriental.³ Los delfines de la primera banda se caracterizan por la espesa línea de contorno, los ojos redondos, la aleta dorsal y el sombreado serrado. Las mismas características estilísticas e iconográficas se encuentran en algunas imágenes *aquileiesi*, por ejemplo en los peces

³ Cantino Wataghin sostiene que los mosaicos de Treviso evidencian el mismo gusto cromático de una serie de pisos de área Alto Adriática, como los de la Basílica Teodoriana septentrional, los de las *domus* del Fundo CAL y de las “Bestias Heridas” en Aquilea, y los mosaicos de la *domus* descubierta en el *forum* de Oderzo. Gisella CANTINO WATAGHIN, “Alto Adriatico e Mediterraneo nella produzione musiva della «*Venetia et Histria*», *Antichità Altoadriatiche*, Udine, núm. 36, 1990, pp. 270-271. El rol de Aquilea de principal puerto del Alto Adriático ha sido fundamental para el desarrollo de contactos culturales y artísticos entre la *Venetia* y las provincias del Norte de África y del Mediterráneo Oriental. Acerca de la presencia en Aquilea y en toda la *Venetia et Histria* de población de origen africano y medio oriental, se evidencian los estudios de Cracco Ruggini, Cuscito, Pavan y la contribución reciente de Grassi: Lelia CRACCO RUGGINI, “Ebrei e orientali nell’Italia Settentrionale fra il IV e il VI secolo d.C.”, *Studia et documenta historiae et iuris*, Roma, núm. 25, 1959; Giuseppe CUSCITO, “Africani in Aquileia e nell’Italia Settentrionale”, *Antichità Altoadriatiche*, Udine, núm. 5, 1974, pp. 143-163; Massimiliano PAVAN, “Presenze africane fra Adriatico e Danubio”, Attilio MASTINO (ed.), *L’Africa romana: atti del VI Convegno di Studio, Sassari, 16-18 dicembre 1988*, Sassari, Edizioni Gallizzi, 1989, pp. 719-733; Giulia Francesca GRASSI, “L’onomastica degli immigrati siriani ad Aquileia e le caratteristiche dell’antroponimia del Vicino Oriente in età romana”, Giovanni B. LANFRANCHI, Daniele MORANDI BONACOSI, Cinzia PAPPI y Simonetta PONCHIA (ed.), *Leggo! Studies presented to Frederick Mario Fales on the occasion of his 65th birthday*, Wiesbaden, Harrasovitz Verlag, 2012, pp. 333-348. Más allá de las presencias extranjeras, Cantino Wataghin sostiene la posibilidad de que la elaboración de un repertorio decorativo ecléctico como el *aquileiese* haya dependido también por la circulación de tejidos, vestimentas, cerámicas y otros objetos de las “artes menores” procedentes de África y Oriente. Gisella CANTINO WATAGHIN, “Alto Adriatico e Mediterraneo...” cit., pp. 277-279. Según Balil Illana, otra posible fuente de influencia es representada por modelos, cuadernos o cartones que viajaban juntos con los artistas y las obras de una provincia a la otra. Alberto BALIL ILLANA, “El oficio del musivario”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, Universidad de Valladolid, núm. 52, 1986, pp. 143-161.

representados en el cuarto intercolumnio de la Basílica Teodoriana meridional, y en un delfín representado en un mosaico del Oratorio Septentrional del Fundo CAL. El esquema diagonal de la disposición del viñedo recuerda ejemplos del siglo IV de área africana, como la *Maison de Liberii* en Oudna y la *Villa del Casale* de Piazza Armerina. Tanto la forma trilobulada de los pámpanos como los círculos concéntricos de los granos de uva se encuentran específicamente en el racimo sostenido por una figura de oferente en el tercer intercolumnio de la Basílica Teodoriana meridional. El busto del otoño se distingue por algunos aspectos típicos de la pintura de la edad constantiniana: ojos y orejas grandes, cejas espesas y forma cefálica del rostro.⁴ La imagen *trevigiana* puede ser comparada con dos pinturas romanas del principio del siglo IV: un retrato del joven *Togatus* en el Cementerio de Domitilla y una mujer orante en la Catacumba de Trasone. Con esta última, en particular, tiene en común el característico peinado de la época, con la raya en el medio y mechas de pelo recogidas bajo las orejas. Según Tavano, un erote bien conservado en la parte Oeste del mosaico evidencia una forma del cuerpo de doble cilindro, común a la de los erotes pescadores de la Basílica Teodoriana meridional de Aquilea.⁵ La postura desarticulada del personaje, y algunos detalles del rostro, lo acercan también a la ya mencionada figura del oferente en el tercer intercolumnio de la misma basílica. Por lo tanto, debido a las características estilísticas de los mosaicos, el edificio se puede datar en la primera mitad del siglo IV y asignar a artistas de proveniencia o formación *aquileiesas*.

Lo que permanece aún en duda, y ha dividido a los historiadores en el último medio siglo, es el problema de la función originaria del edificio. La mayoría lo ha identificado con el antiguo baptisterio paleocristiano de la ciudad, debido a su estructura centralizada, su cercanía a la catedral actual, por la presencia de una piletta en el centro y por algunos aspectos iconográficos de los mosaicos, no ajenos a la pintura paleocristiana.⁶ Bertacchi, en particular, ha sugerido una comparación con los baptisterios de Como, Novara, Lomello y Nevers. La estudiosa ha sostenido que ya en la época constantiniana debía haberse desarrollado en Treviso una estructura litúrgica de una cierta importancia, siendo la institución de un obispado la condición indispensable para la presencia de un baptisterio en el tejido urbano tardoromano.⁷

⁴ Acerca de las características estilísticas de la pintura constantiniana en Roma ver: Wladimiro DORIGO, *Pittura tardoromana*, Milano, Feltrinelli, 1966. Para las características estilísticas de la pintura *aquileiesas* en la misma época ver: Gian Carlo MENIS, "I ritratti nei mosaici pavimentali di Aquileia", *Antichità Altoadriatiche*, Udine, Arti Grafiche Friulane, núm. 8, 1975, pp. 73-92.

⁵ Sergio TAVANO, "La crisi formale tardoantica e i mosaici teodoriani", *Antichità Altoadriatiche*, Udine, Arti Grafiche Friulane, núm. 22, 1982, p. 563.

⁶ Los siguientes artículos sostienen la hipótesis de la función bautismal del edificio: Mario BOTTER, "Testimonianza della romanità di Treviso", *Tarvisium*, Treviso, año I, núm. 3, 1969, p. 3; Mario DAL BELLO, "Arte tardoromana in un pavimento musivo di Treviso", *Bollettino della Diocesi di Treviso*, año 12, núm. 59, 1970, pp. 1034-1040; Anselmo MALIZIA, "Treviso", Ezio BUCHI y Giuliana CAVALIERI MANASSE (ed.), *Il Veneto nell'età romana*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1987, p. 352; Silvio TRAMONTIN, "Le origini del cristianesimo a Treviso", Ernesto BRUNETTA (ed.), *Storia di Treviso*, vol. 1, Venezia, Marsilio Editore, 1989, pp. 324-328; Giorgio FEDALTO, "Dalle origini alla dominazione veneziana (1388)", Luigi PESCE (ed.), *Diocesi di Treviso*, Padova, Giunta Regionale del Veneto, 1994, p. 26; Alice VACILOTTO, "Tarvisium romana, riflessioni di archeologia urbana", *Quaderni di archeologia del Veneto*, Treviso, Canova, núm. 27, 2001, p. 122. En el ya mencionado estudio de Holden, los mosaicos de Treviso son brevemente mencionados como pertenecientes al "supuesto baptisterio" ciudadano. Antonia HOLDEN, "The cultivation of upper-class..." cit., p. 47, n. 19.

⁷ Luisa BERTACCHI, "Architettura e mosaico", Giuseppe PUGLIESE CARRATELLI (ed.), *Da Aquilea a Venezia: una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II secolo a. C. al VI secolo d. C.*, Milano, Scheiwiller-Credito Italiano, 1980, p. 333.

Solo Cantino Wataghin ha descartado netamente la hipótesis de la función cristiana, debido a las siguientes razones: el aspecto genérico de la decoración, la forma insólita del edificio (que no encuentra ejemplos parecidos en área véneta) y por los problemas vinculados con la presencia de un obispado en una época así temprana y en una ciudad tan pequeña. Según la estudiosa, el edificio debía necesariamente pertenecer a un complejo residencial privado.⁸

Una hipótesis ulterior, avanzada por Polacco en los años '70 y retomada en años más recientes por Puccinelli y Galliazzo, ha especulado una primera destinación profana del edificio, que debía pertenecer a un complejo termal privado o a una *villa* suburbana. Solo en el siglo VI habría sido convertido en el baptisterio ciudadano y completado con la adición de los siete ábsides alrededor de la sala redonda.⁹ Sin embargo, la hipótesis puede ser descartada a través de un atento análisis de la técnica mixta, mosaico y *terracotta*, utilizada en la pavimentación de los siete ambientes semicirculares. Según un estudio de Clementi, esta solución fue experimentada por primera vez en Aquilea en el siglo I d.C., para luego difundirse en toda la *Venetia* en los siglos II y III.¹⁰ Los ábsides de Treviso y un piso de Noventa di Piave son manifestaciones tardías de esta técnica, que no muestra ejemplos posteriores al siglo IV.¹¹ Se puede así inferir que los siete ambientes debían pertenecer seguramente al proyecto originario.

La inconsistencia de la hipótesis cristiana: el edificio contextualizado en relación al espacio ciudadano romano y cristiano

Para una hipótesis más coherente sobre el uso del edificio es necesario, ante todo, un estudio orgánico que se ocupe de la relación entre el hallazgo, la topografía antigua y la cristianización de la ciudad en el contexto más amplio de la *Venetia*.

La reconstrucción de la antigua topografía romana de Treviso, en tanto, ha sido completada solo parcialmente por falta de evidencias arqueológicas y documentarias. El edificio surgía en un área al Noroeste del antiguo cuadrilátero ciudadano, lejos del primitivo centro romano de la etapa republicana, que según las hipótesis más confiables, se desarrollaba en la zona Sureste, donde se cruzan *Via Martiri della Libertá* y *Via Indipendenza - Santa Margherita* (véase ilustración 9). Una expansión sucesiva tuvo lugar en el área alrededor de *Piazza dei Signori*: con toda probabilidad se trató de una expansión

⁸ Gisella CANTINO WATAGHIN, "L'Italia settentrionale", Gisella CANTINO WATAGHIN, Letizia PANI ERMINI y Pasquale TESTINI (ed.), *La Cattedrale in Italia: actes du XIe Congrès International d'Archéologie Chrétienne. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 Septembre 1986*, Roma, École Française de Rome, 1989, p. 32; Gisella CANTINO WATAGHIN, "Fra tarda antichità e alto medioevo", Lelia CRACCO RUGGINI, Massimiliano PAVAN, Giorgio CRACCO y Gherardo ORTALLI (ed.), *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima. Vol. I: Origini - Età Ducale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana "Giovanni Treccani", 1992, p. 271, n. 11.

⁹ Renato POLACCO, "Il mosaico di Via Canoniche a Treviso", *Le Venezie e l'Italia: rivista di cultura e turismo*, Padova, Belluno, Antoniana, núm. 12, 1973, p. 27; Ilaria PUCCINELLI, "Treviso romana e alto medievale: contributi e ricerche sullo sviluppo urbanistico della città", *Venezia Arti*, Roma, Viella, núm. 4, 1990, p. 22 y 27; Vittorio GALLIAZZO, *Adria. Civiltà dell'Alto Adriatico*, Verona, Arsenale, 2002, pp. 130-131.

¹⁰ Tatiana CLEMENTI, "Il repertorio musivo aquileiese: la svolta tra il II e il III secolo d.C.", *Antichità Altoadriatiche*, Trieste, Editreg, núm. 61, 2005, pp. 381-382.

¹¹ Sobre el piso de Noventa di Piave ver: Marina DE FRANCESCHINI, *Le ville romane della X Regio (Venetia et Histria)*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 1998, pp. 301-304.

no planeada del centro habitado, de carácter espontáneo, ya que la topografía actual no muestra ningún resto de *insulae* regulares.¹² Una segunda intervención orgánica se releva, en una época sucesiva, en el área cercana a la catedral, con la creación de un barrio residencial, como prueba el descubrimiento en 1993 de dos *domus* posteriores al siglo I.¹³ Es posible entonces que la zona de ubicación del edificio pertenezca a una adición tardía de un barrio de carácter suburbano, pero comunicante con el centro de la ciudad a través de la *Via Calmaggiore*, bajo la cual se descubrieron en 1972 restos de una pavimentación romana.¹⁴

Ilustración 9
Mapa de Treviso romana



En evidencia: A) *Forum*; B) Zonas portuarias; C) Zona a crecimiento espontáneo; D) Zona de la catedral.

Fuente: <http://www.giulianopalmieri.it/html/trevisoromana.html>.

Al igual que la topografía romana, la reconstrucción de la historia cristiana de Treviso se hace difícil debido, otra vez, a la escasez de documentos históricos y hallazgos arqueológicos relevantes. Las evidencias monumentales son, de hecho, fragmentarias y todas posteriores al siglo VI.¹⁵ Las hipótesis acerca de la forma y la colocación de la

¹² Para una reconstrucción de la topografía antigua de Treviso ver: Giuliano PALMIERI, “Treviso dalla preistoria all’età romana”, *Treviso nostra: ambiente, storia, arte e tradizioni*, Treviso, Associazione Tarvisium, 1980, pp. 147-176.

¹³ Margherita TIRELLI, “Lo sviluppo di un settore urbano di Treviso dalla fase di romanizzazione all’età moderna attraverso i primi risultati dello scavo dell’ex cinema Garibaldi”, *Quaderni di archeologia del Veneto*, Treviso, Quasar, núm. 6, 1986, pp. 29-40.

¹⁴ Alice VACILLOTTO, “*Tarvisium* romana...” cit., p. 120.

¹⁵ Las únicas evidencias arqueológicas de época paleocristiana son una linterna y un ladrillo decorados con una

primitiva catedral son débiles: los documentos más antiguos que mencionan la *fabrica* no son anteriores al siglo X.¹⁶ La iglesia asumió la forma y la colocación actuales en el curso de los siglos XI y XII. Permanecen desconocidos, por lo tanto, su aspecto y ubicación en los siglos precedentes, aún cuando Puccinelli hipotetizó que la cripta actual constituye en realidad el primer núcleo de la catedral.¹⁷ El edificio eclesiástico documentado como el más antiguo de la ciudad es el Baptisterio de *San Giovanni*, una pequeña iglesia del siglo VIII de planta rectangular, que surge al lado de la catedral misma.

La evangelización de Treviso, así como la de todo el Noreste italiano, se caracterizó por la fuerte influencia oriental, estimulada por el importante rol de Aquilea como bisagra entre el Oriente y el Occidente del Imperio.¹⁸ La tradición *trevigiana*, sin embargo, no evidencia figuras de santos mártires ni patronos, con la excepción del personaje mítico de San Prosdócimo, cuya existencia ha sido eficazmente puesta en duda en un estudio detenido de Daniele.¹⁹

Bertacchi ha justificado su interpretación cristiana del edificio apelando a los antiguos elencos episcopales publicados en los siglos XVIII y XIX.²⁰ Según una tradición apócrifa, en efecto, la formación de la diócesis trevigiana se debe al obispo *Giovanni il Pio* ya en el siglo IV.²¹ La cronología sigue con los obispos Paolino, Tiziano y Giocondo, y se interrumpe inexplicablemente entre los siglos VI y VIII, los de mayor crecimiento político y económico de la ciudad. Fedalto ha redimensionado esta hipótesis y evidenciado su carácter no oficial, ya que ninguno de los primeros obispos de estas cronologías aparece en concilios o sínodos en los años posteriores a la *pax* constantiniana.²² El dato histórico registrado más antiguo se remonta sólo a la segunda mitad del siglo VI, en tiempos de la dominación longobarda, y se refiere al obispo *Felix*, nombrado por el historiador longobardo Pablo Diácono y por

cruz, un sarcófago descubierto en 1950, dos plúteos de mármol griego del siglo VI, hoy visibles en la Capilla dell'Annunziata de la Catedral, y un capitel de mármol del mismo siglo, custodiado en el Museo Cívico local. Maria MOTTA BROGGI, "Treviso", Andrea CASTAGNETTI y Gian Maria VARANINI (ed.), *Il Veneto nel Medioevo: dalla Venetia alla Marca Veronese*, Verona, Banca Popolare di Verona, 1989, p. 275.

¹⁶ Un diploma de Berengario I del 9 de Enero del 905 dice que una iglesia "in honore beatissimi Principis constructa est...". Ferdinando UGHELLI, *Italia Sacra sive de episcopis Italiane et insularum adiacentium*, Venezia, vol. 5, 1720, p. 489.

¹⁷ Ilaria PUCCINELLI, "Treviso romana..." cit., p. 23.

¹⁸ Lelia CRACCO RUGGINI, "Religiosità e chiese nelle Venezie (II-VI secolo)", *Antichità Altoadriatiche*, Trieste, Editreg, núm. 37, 2000, pp. 18-20.

¹⁹ Según la *Vita Sancti Prosdicimi*, este obispo de origen griego fue enviado por San Pedro para evangelizar el Véneto central y crear unas diócesis en las ciudades de Treviso, Padua, Este, Vicenza, Feltre y Altino. Sin embargo, Daniele ha demostrado que la *Vita*, escrita en ambiente monástico recién en el siglo IX, no representa un documento históricamente acreditativo sino más bien una *inventio* medieval: los numerosos errores, las frecuentes incongruencias históricas, además del extraordinario parecido con las *Pasiones* de otros santos, indican que Prosdócimo es un personaje de fantasía. Ireneo DANIELE, *San Prosdocimo vescovo di Padova nella leggenda, nel culto e nella storia*, Padova, Istituto per la Storia Ecclesiastica Padovana, 1987.

²⁰ Luisa BERTACCHI, "Architettura e..." cit., p. 333.

²¹ No hay concordancia de datos entre los historiadores antiguos acerca del inicio del obispado *trevigiano*. Ughelli, Cappelletti y Gams colocan su formación en el año 320. Ferdinando UGHELLI, *Italia sacra...* cit., p. 489; Giuseppe CAPPELLETTI, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*. Vol. X: *Stati Austro-Italiani*, Venezia, Antonelli, 1853, p. 648; Pius Bonifacius GAMS, *Series episcoporum ecclesiae catholicae, quotquot innotuerunt a beato Petro apostolo*, Regensburg, Georgii Josephi Manz, 1783, p. 803. Agnoletti, sin embargo, traslada la asunción del obispo *Giovanni* al 396, fecha compartida por Luisa Bertacchi. Carlo AGNOLETTI, *Treviso e le sue pievi*, vol. 1, Treviso, Turazza, 1898, p. 137; Luisa BERTACCHI, "Architettura e..." cit., p. 333.

²² Giorgio FEDALTO, "Dalle origini alla..." cit., p. 24.

el santo Venancio Fortunato.²³ *Sólo a partir de este momento nombres de obispos trevigiani* aparecen puntualmente en las actas de los concilios episcopales locales. La más antigua participación se remonta, en efecto, al año 591, cuando Rústico es nombrado entre los integrantes del Concilio de Marano.²⁴

Las fuentes históricas oficiales evidencian como, durante todo el siglo IV, las únicas diócesis existentes en el Noroeste italiano eran las de Aquilea, Verona y Padua. Una confirmación ulterior llega por Atanasio de Alejandría en su *Apología contra los Arrianos*. Durante su exilio en la *Venetia* en el año 345 el padre egipcio visitó las tres ciudades y fue huésped de los respectivos obispos Fortunaziano, Lucillo y Crispino.²⁵ La situación parece, por lo tanto, respetar las disposiciones del Concilio de Sárdica del 343-344, en el cual se prohibía el nombramiento de obispos “in aliquo pago vel parva urbe, cui vel unus presbyter sufficit [...] ne episcopi nomen et auctoritas vilipendentur.”²⁶

Cracco Ruggini y Volpe, además, han mostrado que la institución de una sede episcopal coincidía siempre con el prestigio político y económico logrado por la ciudad y es justo durante la dominación Goda que Treviso aumenta su propia importancia y poder, contemporáneamente a la progresiva decadencia de centros cercanos como Oderzo y Altino.²⁷ En el siglo VI, en efecto, el historiador Casiodoro define Treviso como “lugar fuerte” de la *Venetia*, mientras según Procopio la ciudad fue elegida por el rey Totila como su presidio militar en los años 540-542, lo que le confirió mayor poder político.²⁸ Todas fuentes, a mi juicio, parecen sugerir una formación de la diócesis no anterior a la primera mitad del siglo VI, contemporáneamente a las de Feltre, Belluno, Asolo y Oderzo, ciudades comparables con Treviso en tamaño e importancia político-económica.

De este modo se descarta definitivamente la hipótesis de una creación del obispado ya en la época constantiniana: los datos históricos recogidos demuestran de manera contundente que el edificio de *Via delle Canoniche* no podía pertenecer a una tradición cristiana, pero más bien a otra, cuyas raíces se encuentran en el paganismo tardoantiguo.

²³ Pablo DIÁCONO, *Historia de los Longobardos*, Pedro HERRERA ROLDÁN (ed. y trad.), Cádiz, UCA, 2006, pp. 100-102; VENANTIUS HONORIUS CLEMENTIANUS FORTUNATUS, *Vita Sancti Martini*, Gian Domenico MAZZOCATO (ed. y trad.), Napoli, Senecio, 2010, lib. 4, vers. 665.

²⁴ Silvio TRAMONTIN, “Le origini del cristianesimo...” cit., p. 317.

²⁵ Lelia CRACCO RUGGINI, “Religiosità e chiese...” cit., p. 23.

²⁶ Lelia CRACCO RUGGINI, “La cristianizzazione nelle città dell’Italia Settentrionale (IV - VI secolo)”, Werner ECK y Hartmut GALSTERER (ed.), *Die Stadt in Oberitalien und in den nordwestlichen Provinzen des Römischen Reiches: Deutsch-Italienisches Kolloquium im Italienischen Kulturinstitut Köln: Deutsch-italienisches Kolloquium Im Italienischen Kulturinstitut Köln*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1991, p. 234.

²⁷ Lelia CRACCO RUGGINI “La cristianizzazione nelle città...” cit., p. 237; Giuliano VOLPE, “Il ruolo del vescovo nel processo di trasformazione del paesaggio urbano e rurale”, Gian Pietro BROGIOLO y Alexandra CHEVARRÍA ARNAU (ed.), *Archeologia e società tra tardo antico e alto Medioevo: 12° Seminario sul Tardo Antico e l’Altomedioevo (Padova, 29 settembre-1 ottobre 2005)*, Mantova, Società Archeologica Padana, 2007, p. 86.

²⁸ “Venetiis autem ex Tarvisiano atque Tridentino horreis ad definitam superius quantitatem idem darifacite teritam portionem...”. CASSIODORUS, *Variae*, vol. 10, cap. 27, vers. 3; PROCOPIUS CAESARIENSIS, *Procopius, with an English translation by H. B. Dewing in seven volumes. Vol. 4, History of the wars, bk. 6 (cont.) & 7*, Henry B. DEWING (ed. y trad.), Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 137 y 169. Acerca de la situación político-económica de la *Venetia* durante la dominación Goda, véase un estudio reciente de Bratož: Rajko BRATOŽ, “La produzione e il consumo di alimenti nella provincia della *Venetia et Histria* al tempo dei Goti Orientali”, *Antichità Altoadriatiche*, Trieste, Editret, núm. 84, 2016, pp. 131-158.

Análisis iconográfico de los mosaicos: la radicación en la tradición pagana

Después de haber mostrado la inconsistencia de la hipótesis cristiana es necesario llevar a cabo un análisis iconográfico de los mosaicos con el objetivo de encontrar una lógica al plan general de la decoración y, a partir de esta, inferir sus posibles significados en la tradición pagana.

La imagen heráldica de dos delfines al lado de un tridente remonta a la cultura griega antigua, como símbolo del dios marino *Poseidon* o de su hijo *Taras*. Los ejemplos más antiguos aparecen, a partir del siglo IV a. C., en el *recto* de algunas monedas de ciudades de la Magna Grecia, como Messina y Posidonia, cuya suerte dependía estrictamente de la actividad marítima.²⁹ En el mundo etrusco y romano los atributos tradicionales de *Poseidon* son característicos de las divinidades locales de *Nethunus* y Neptuno, cuya iconografía en época helenística se somete a una *interpretatio graeca*. En el mundo romano el culto del dios marino alcanza un fuerte impulso después de las campañas navales del emperador Augusto, en el siglo I a.C. Los símbolos neptunianos aparecen así en una amplia gama de pequeños artefactos, como monedas, lámparas, gemas y medallas, por lo menos hasta el siglo II d.C.³⁰ El tema es usado, a nivel monumental, en la decoración arquitectónica en algunos capiteles de las termas de Porta Marina en Ostia³¹ y en el friso de la Basílica de Neptuno en Roma.³²

La imagen, en el curso del siglo II, conoce una difusión discreta en el campo de la heráldica funeraria, en monumentos que pertenecían sobre todo a marineros o personas que tenían un vínculo particular con el mar. Ejemplos se encuentran en un friso en Bonito,³³ en el Sur de Italia, en un sarcófago descubierto en Sidón³⁴ y en algunos monumentos fúnebres de Aquilea.³⁵ Como sostiene Levi, en los mosaicos posteriores al siglo II la imagen pierde su vínculo originario con *Poseidon*/Neptuno y es propuesta en general como simple elemento decorativo.³⁶ En el área africana el tema normalmente se repite a lo largo de un cuadro central, con la función de marco decorativo. El ejemplo más cercano al mosaico de Treviso se encuentra en el *frigidarium* de las Termas de Thina, en Túnez, datado por Dunbabin en la segunda mitad del siglo III.³⁷ El piso se compone de un medallón central, con escenas mitológicas inspiradas en el mundo marino, circundado por un marco donde la imagen heráldica se repite a lo largo de toda la circunferencia (véase ilustración 10).

²⁹ Maria CACCAMO CANTALBIANO, *La Monetazione di Messina: con le emissioni di rregion dell'Etá della Tirannide*, Berlin, De Gruyter, 1993, pp. 132-134 y 146.

³⁰ Emanuela CICU, "Le Gemme romane della Tunisia", *L'Africa Romana: le ricchezze dell'Africa: risorse, produzioni, scambi. Atti del 17° Convegno di Studio, 14-17 dicembre 2006, Sevilla, Spagna*, Roma, Carocci Editore, 2008, pp. 764-766.

³¹ Patrizio PENSABENE, *Ostiensium marmorum decus et decor: studi architetonici, decorativi e archeometrici*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2007, pp. 226-233.

³² Lanfranco CORDISCHI, "La Basilica Neptuni in Campo Marzio", *Bollettino di Archeologia*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, núm. 5-6, 1990, pp. 11-34.

³³ Consalvo GRELLA, "Un fregio dorico a Bonito", *Economia Irpina*, Avellino, Pergola, núm. 2, 1975, pp. 85-88.

³⁴ Charles PICARD, "Le Dauphin au trident sur le sarcophage sidonien «au navire»", *Syria: revue d'art orientale et d'archéologie*, París, Librairie Orientaliste Paul Gauthner, núm. 14, 1933, pp. 318-321.

³⁵ Valnea S. M. SCRINARI, *Museo Archeologico di Aquilea: catalogo delle sculture romane*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1972, pp. 137-138.

³⁶ Doro LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Princeton, Princeton University Press, 1947, p. 191.

³⁷ Katherine M. D. DUNBABIN, *The mosaics of Roman North Africa: studies in iconography and patronage*, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 43, 105, 133-134 y 273.

Ilustración 10

Particular del marco externo con imágenes heráldicas de parejas de delfines afrontadas a tridentes y separadas por conchas salomónicas



Fuente: Katherine M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman...* cit., pl. IX, fig. 18.

Las escenas de vendimia, en tanto, se encuentran entre los tópicos más frecuentes en el arte antiguo. Usualmente están asociadas con el culto de Dionisos, dios de la vegetación, protector del crecimiento de las plantas y de la maduración de los frutos y símbolo de la ebriedad y de la trasgresión provocada por el vino. Las más antiguas representaciones de la vendimia se remontan a la pintura vascular griega del V siglo a.C. Sin embargo, es en la época helenística que el culto del dios y sus representaciones se difunden en todo el mundo mediterráneo, gracias a la particular veneración que le rinde la dinastía tolemaica.³⁸ Los misterios de Dionisos son introducidos en Roma en el curso del III siglo a.C.: en el *Urbe* el dios es conocido con el nombre de *Baccus* o *Liber pater* y es venerado como una divinidad agraria, asociada al antiguo dios itálico *Liber*.³⁹ En el 186 a.C. un *senatus consultus* prohibió oficialmente los rituales orgiásticos dedicados al dios pero, con la llegada al poder de Julio Cesar en el siglo I a.C., vuelven las condiciones por una nueva y más capital difusión del culto de *Baccus* en la sociedad romana.⁴⁰

En la producción de mosaicos, el tema de la vendimia aparece en Italia alrededor del siglo II y se difunde en África en el curso de los dos siglos siguientes. Los *carpet vine* africanos poseen casi exclusivamente un carácter privado y a menudo se pueden vincular con imágenes de significado dionisiaco. En general ocupaban grandes lugares de representación de ricas *domus* privadas, como *oeci* y *triclinia*, pero, como afirma Ghedini, en algunos casos podían surgir en ambientes más íntimos, aptos para reuniones secretas y rituales orgiásticos.⁴¹

En tanto, las imágenes de las cuatro estaciones son, al igual que la vendimia, muy difundidas en todo el arte antiguo. En contextos privados, la tarea de las estaciones era

³⁸ Robert TURCAN, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, París, Les belles lettres, 1989, p. 297.

³⁹ Javier DEL HOYO CALLEJA, “Revisión de los estudios de Liber Pater en la epigrafía hispana”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, año 28, núm. 1, 1992, p. 69.

⁴⁰ Robert TURCAN, *Les cultes orientaux...* cit., pp. 299-300 y 303-305.

⁴¹ Francesca GHEDINI, “Dioniso, la vite, la vendemmia nella produzione musiva dell’Africa romana”, *Ostraka: rivista di antichità*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, p. 239.

sobre todo la de garantizar la fecundidad y la abundancia de las posesiones del *dominus* durante todo el año. En los mosaicos de la antigüedad tardía, y específicamente en territorio norteafricano, las estaciones se acompañan a menudo con divinidades cósmicas y fecundas, como Aión, Gea, *Tellus* y, sobre todo, Dionisos.⁴² En el piso *trevigiano* Dionisos no aparece, pero existen dos particularidades iconográficas que se refieren a su mundo y que pueden sugerir una interpretación en sentido dionisiaco de la faja decorativa.⁴³ En primer lugar, el erote vendimiador ubicado al Oeste presenta una corona de hiedra cruzada del hombro a la cadera (véase ilustración 6), con la hiedra que puede ser tomada como atributo dionisiaco alternativo a la vid.⁴⁴ El segundo elemento es el objeto piramidal que emerge en la corona del otoño (véase ilustración 5). Se trata de una rarísima iconografía de origen oriental, que penetró en la *Venetia* gracias a la intermediación de los artistas *aquileiesi*. En el mundo existen pocas evidencias de esta iconografía, todas concentradas en el siglo IV. Los ejemplos orientales son una cabeza del otoño y una de Dionisos en un mosaico de Apamea⁴⁵ (véase ilustración 11), y dos cabezas dionisiacas ubicadas respectivamente en la Villa Constantiniana de Antioquia⁴⁶ (véase ilustración 12) y en una *domus* en Philipopolis.⁴⁷ En Aquilea el objeto aparece en la cabeza del Otoño en la *domus* de Calendio e Iovina⁴⁸ y en toda la tétrada estacional del oratorio llamado *del Buon Pastore dall'Abito Singolare* (véase ilustración 13).⁴⁹

⁴² David PARRISH, "Annus-Aion in Roman mosaics", Yvette DUVAL (ed.), *Mosaïque romaine tardive: l'iconographie du temps, les programmes iconographiques des maisons africaines*, París, Didier-érudition, 1981, p. 12.

⁴³ La sola presencia de las estaciones puede reconducir a una representación dionisiaca. Según Hanfmann, "the Horeae are not often seen with Dyonisus in classical Greek art, but in the late Hellenistic and the Roman periods, they are his constant companions". George M. A. HANFMANN, *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge, Harvard University Press, vol. 1, 1951, p. 82. Según Foucher en los últimos siglos del Imperio Dionisos representa "le Cosmocrator qui règle le cours de quatre saisons et domine tout, assimilé au génie de l'année, portateur des fruits des quatre saisons." Louis FOUCHER, *La maison de la procession dionysiaque à El Jem*, París, Presses Universitaires de France, 1963, p. 153.

⁴⁴ Acerca de la asociación entre Dionisos y la hiedra: Cornelia ISLER KERENYI, "La vite e l'edera di Dioniso", Gemma SENA CHIESA y Angela PONTRANDOLFO (ed.), *Mito e natura: dalla Grecia a Pompei. Catalogo della mostra (Milano 22 luglio 2015-10 gennaio 2016)*, Milano, Mondadori Electa, 2015, pp. 111-120.

⁴⁵ Janine BALTY, "Mosaïque de Gê et des saisons à Apamée", *Syria: revue d'art orientale et d'archéologie*, París, Librairie Orientaliste Paul Gauthner, núm. 50, 1973, pp. 343-347.

⁴⁶ Sheila D. CAMPBELL, "Antioch and the corpus of mosaics in Southern Turkey", Raffaella FARIOLI CAMPANATI (ed.), *III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico, Ravenna, 6-10 settembre 1980*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1984, pp. 143-148.

⁴⁷ Janine BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles, Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie, 1977, pp. 44-69.

⁴⁸ Gian Luca GRASSIGLI, *La Scena domestica e il suo immaginario: i temi figurati nei mosaici della Cisalpina*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998, p. 234.

⁴⁹ Giovanni BRUSIN, *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia*, Aquileia, Associazione Nazionale per Aquileia, 1961, pp. 12-15.

Ilustración 11
Particular de cabeza dionisiaca con elemento piramidal en la frente



Fuente: Janine BALTU, "Mosaique de Gè..." cit., fig. 12, p. 335.

Ilustración 12
Particular de cabeza dionisiaca con elemento piramidal en la frente



Fuente: Janine BALTU, "Mosaique de Gè..." cit., fig. 10, p. 335.

Ilustración 13
Particular de la cabeza del otoño



Fuente: Janine BALTU, "Mosaique de Gê..." cit., fig. 8, p. 334.

Se han formulado distintas hipótesis con respecto a sus posibles significados. Según Morey el objeto pertenece a la simbología fálica y su tarea es la de comunicar una idea de fecundidad y abundancia.⁵⁰ Para Levi puede tratarse de un *baetylus*, es decir, un sombrero asociado con la iconografía del dios anatólico Sabazios, de una pequeña *μίτρα*, más característica de las imágenes dionisiacas, o más simplemente, puede inspirarse en sombreros puntudos característicos de la moda siria de aquel momento.⁵¹ Las ideas de Levi han sido rechazadas por Balty, que ha favorecido nuevamente una interpretación vinculada a la idea de fecundidad. La estudiosa reconoce en el objeto una alusión al brote de loto representado en la frente del Antinoo Braschi, evocativo, a su vez, de un culto sincrético Dionisos - Isis, documentado en Oriente como en Occidente (véase ilustración 14).⁵²

⁵⁰ Charles R. MOREY, *The mosaics of Antioch*, London, New York, Longman, Green & Co., 1938, p. 40.

⁵¹ Doro LEVI, *Antioch Mosaic...* cit., pp. 246-248.

⁵² Janine BALTU, "Mosaique de Gê..." cit., p. 339.

Ilustración 14
Particular de la cabeza



Fuente: Janine BALTU, “Mosaique de Gê...” cit., fig. 11, p. 335.

La tercera y última faja decorativa representa un mar abundante de peces. En el ambiente africano la evocación del mundo marino se acompaña a menudo en el mismo piso, o en ambientes contiguos, con representaciones de escenas de la vendimia. Ejemplos son los mosaicos de la Casa de la Caza en El Jem,⁵³ la Casa del Arsenal en Susa⁵⁴ y las termas de Themetra.⁵⁵ En la villa de Piazza Armerina, una escena de vendimia y una de pesca ocupan el piso de dos habitaciones contiguas. Según Ghedini, representan las dos fuentes principales de riqueza del *dominus*, la agricultura y la pesca.⁵⁶ En ámbito oriental el acercamiento entre un viñedo y una escena marina se encuentra en el piso del *Hall of the Mystae* de Milos, en las islas Cícladas (véase ilustración 15). El ambiente pertenecía a una *domus* y cumplía la función de un *bakcheion*. Según la interpretación de Geyer, la particular decoración quiere subrayar la idea de fecundidad cósmica de Dionisos, que invierte en la misma forma tanto en la tierra como en el mundo acuático.⁵⁷

⁵³ Katherine M. D. DUNBABIN, *The Mosaics of Roman...* cit., p. 117.

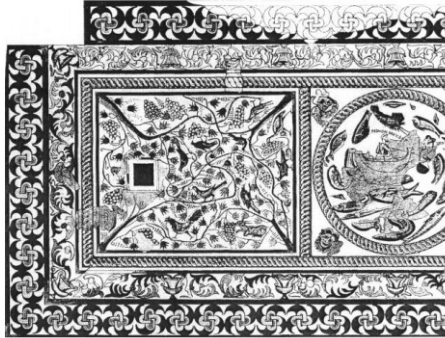
⁵⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁶ Francesca GHEDINI, “Il mare nella produzione musiva dell’Africa Proconsolare”, *Eidola: international journal of classical art history*, Pisa, Roma, Fabrizio Serra Editore, núm. 2, 2005, p. 129.

⁵⁷ Angelika GEYER, *Das Problem des Realitätsbezugs in der Dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit* (Beiträge zur Archäologie), Würzburg, Tritsch, 1977, p. 141.

Ilustración 15
Mosaico con viñedo y escena marina



Fuente: Alexandra KANKELEIT, "Représentations de Pêcheurs sur des Mosaïques en Grèce", Mongi ENNAÏFER y Alain REBOURG (ed.), *La Mosaïque Gréco-Romaine VII: VIIe Colloque International pour l'Etude de la Mosaïque Antique (Tunis, 3-7 octobre 1994)*, Túnez, Institut National du Patrimoine, 1999, fig. 2, pl. IX.

En consecuencia, es posible que la imagen del viñedo encerrado entre las dos bandas marinas constituya una representación de la Tierra circundada por el Océano. El mismo tema es también representado en un fragmento de seda tardo antigua conservado en la Galería de la Universidad de Yale (véase ilustración 16). En dicho fragmento, la Tierra es representada por cuatro bustos femeninos, probablemente las mismas estaciones, que llevan coronas en las cabezas y frutas en las manos. A su alrededor, el Océano es representado con peces yuxtapuestos y plantas acuáticas.⁵⁸

Ilustración 16
Particular de la representación de la Tierra circundada por el Océano



Fuente: Henry MUGUIRE, "The good..." cit., fig. 20.

⁵⁸ Henry MAGUIRE, "The good life", Glen W. BOWERSOCK, Peter BROWN y Oleg GRABAR (ed.), *Late antiquity: a guide to the postclassical world*, Cambridge & London, Harvard University Press, 1999, pp. 244-245.

Las siete ábsides son la parte más arruinada del antigua *fabrica* y al mismo tiempo la de más difícil contextualización. El ábside al Oeste conserva parcialmente la imagen de una rama, que Gundel incluye entre los atributos característicos del planeta Saturno, lo que nos permite plantear la hipótesis de que cada uno de los siete ambientes estaba reservado para un distinto planeta.⁵⁹ En la arquitectura tardo romana existía, en efecto, un tipo de ninfeo llamado *septizonium*, que, junto con la presencia de un depósito hídrico, reservaba en su interior siete lugares para las divinidades planetarias que gobernaban los días de la semana.⁶⁰ Los ejemplos supérstites de *septizodia* se concentran principalmente en el Norte de África y muestran edificios con plantas y estructuras distintas a las del edificio *trevigiano*. Sin embargo, como sostiene Settis:

es posible [...] afirmar que *Septizodium* y *nymphaeum* -cosas *per se* distintas- podían ser fundidos en un contexto decorativo único. No cada *septizodium* implica un ninfeo, ni cada ninfeo un *septizodium*; pero es posible [...] un *Septizodium*-ninfeo: donde si ‘*septizodium*’ indica la presencia de las siete divinidades planetarias, ‘ninfeo’ puede evocar no tanto un culto dedicado a las ninfas, cuanto sólo la presencia del agua.⁶¹

La forma redonda de la amplia sala recuerda las representaciones cósmicas en los manuscritos antiguos, en las cuales los distintos elementos del Universo se disponían en círculos concéntricos.⁶² Parrish ha mostrado que también en la producción occidental de mosaicos las imágenes de los planetas se colocaban en círculo alrededor de una imagen central, para recordar el cielo.⁶³ Ejemplos de esta particular disposición son un mosaico perdido del siglo II, descubierto en Saint-Roman-en-Gal⁶⁴ (véase ilustración 17) y otro proveniente de Bramdean, en Inglaterra, del siglo IV.⁶⁵

⁵⁹ Hans G. GUNDEL, “Pianeti”, *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Supplemento 1970, p. 622.

⁶⁰ Salvatore SETTIS, “‘Esedra’ e ‘ninfeo’ nella terminologia architettonica del mondo romano: dall’età repubblicana alla tarda antichità”, Hildegard TEMPORINI y Wolfgang HAASE (ed.), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der Neueren Forschung*, Berlín, De Gruyter, vol. 4, 1973, p. 723.

⁶¹ Traducción mía. “È possibile dunque affermare che *Septizodium* e *nymphaeum* -cose, sì, diversissime- potevano esser fuse in un contesto decorativo unico. Non ogni *settizodio* implica un ninfeo, non ogni ninfeo un *settizodio*; ma è possibile [...] un *Settizodio* - ninfeo: dove se ‘*Settizodio*’ indicherà la presenza delle sette divinità planetarie, ‘ninfeo’ potrà evocare non certo un culto alle ninfe, ma solo la presenza di acque”. Salvatore SETTIS, “‘Esedra’ e ‘ninfeo’...”cit., p. 726.

⁶² Gordana CVETOVIĆ TOMAŠEVIĆ, *Les mosaïques paléobyzantines de pavement: Dardanie, Macédonie, Nouvel Empire*, Beograd, Filozofski Fakultet, Institut za Istoriju Umetnosti, 1978, p. 115.

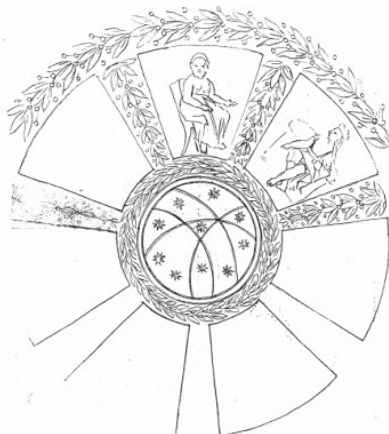
⁶³ David PARRISH, “Imagery of the Gods of the Week in roman mosaics”, *Antiquité tardive: revue internationale d’histoire et d’archéologie (IVe-VIIe Siècle)*, Turnhout, Editions Brepols, núm. 2, 1994, p. 194.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 204.

Ilustración 17

Particular de las imágenes de los siete planetas dispuestas en círculo alrededor de un cielo



Fuente: Janine LANCHA, *Recueil général des Mosaïques de la Gaule: Province de Narobonnaise*, Vienne, París, Editions du C.N.R.S., 1981, pl. L.

Conclusiones: para una nueva hipótesis coherente

La investigación iconográfica nos ha permitido entonces de interpretar la decoración de los mosaicos en clave cosmológica. La imagen de un exuberante viñedo encerrada entre dos bandas marinas, puede aludir a la Tierra circundada por el Océano. La presencia de los siete planetas dispuestos alrededor de la Tierra podría ser interpretada como el cielo, y también como la renovación del tiempo en la semana, que, junto con la sucesión de las cuatro estaciones, regula el trascurso del tiempo en el año. Es probable que la estructura pertenezca a un edificio privado, anexo a una suntuosa villa suburbana, de la cual no quedaron vestigios. Según mi interpretación, el edificio de *Via delle Canoniche* expresa una tendencia de autorepresentación típica de las nuevas élites ciudadanas que, entre finales del siglo III y principios del siglo IV, se manifiesta con la construcción de grandes salas absidadas y ricamente decoradas con mosaicos, como son los Oratorios Privados de Aquilea, recientemente restituidos por Bisconti a la arquitectura secular.⁶⁶ Marta Novello sostiene que esta nueva tendencia se basa en “una visión más autocrática y jerárquica del poder de la élite aristocrática con respecto al periodo precedente, ejemplificada en el modelo imperial.”⁶⁷

Una propensión similar se releva también en algunos ejemplos de escultura funeraria del siglo IV. Un sarcófago marmóreo conservado en Pisa, por ejemplo, enseña una combinación de imágenes parecida a las del mosaico de Treviso (véase ilustración 18). El frente del monumento presenta, en el centro, los bustos de la pareja difunta encerrados en

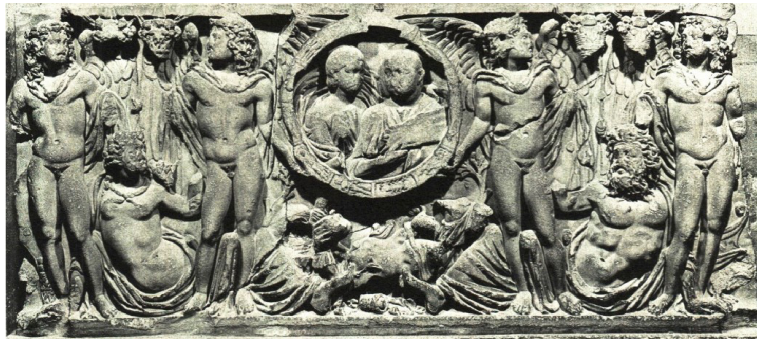
⁶⁶ Fabrizio BISCONTI, “Considerazioni iconologiche sulla...” cit., p. 280.

⁶⁷ Traducción mía. Marta NOVELLO, “L'autorappresentazione delle élite aquileiesi nelle *domus* tardoantiche”, Jacopo BONETTO y Monica SALVADORI (ed.), *L'architettura privata ad Aquilea in età romana. Atti del Convegno di Studio (Padova 21-22 Febbraio 2011)*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 222.

un clípeo, decorado a su vez con los símbolos astrológicos del zodiaco. Al lado del clípeo se disponen de a dos las estaciones, representadas como genios alados. En el registro inferior están las personificaciones semiacostadas de la Madre Tierra y del Océano y, abajo del clípeo, la imagen bucólica de dos campesinos ocupados en la aradura. Según la interpretación de Parodo, la utilización en los sarcófagos de imágenes astrológicas y cosmológicas retoma la iconografía tradicional de la *consecratio* imperial, a su vez radicada en la idea de la *felicitas temporum* y de la *aeternitas* relacionada con la apoteosis del emperador.⁶⁸ El sarcófago pisano representa un ulterior testimonio del siglo IV de la apropiación de un lenguaje figurativo imperial por exigencias de autocelebración de las clases medio-altas.

Ilustración 18

Particular del frente, con la pareja encerrada en un clípeo decorado con los signos zodiacales, y acompañada por las imágenes de Tellus, Océano, los cuatro genios estacionales y escenas bucólicas



Fuente: Ciro PARODO, “Il cammino degli...” cit., fig. 2, p. 426.

Para concluir, se puede inferir que la compleja decoración del edificio *trevigiano* refleja la cultura refinada y cosmopolita del *dominus* que, sin embargo, no sale de la rutina de la tradición pagana. Es posible hipotetizar, como sostenido por Polacco, Puccinelli y Galliazzo, que las estructuras hayan sido utilizadas como baptisterio cristiano, pero únicamente en los dos siglos entre la formación de la diócesis y la inauguración del Baptisterio de *San Giovanni*. Su función originaria queda íntimamente relacionada con las exigencias autorepresentativas de las últimas generaciones de la nobleza pagana, a través de imágenes espiritualizadas, tal cual se encuentra en los Oratorios de Aquilea (véase ilustración 19). Las imágenes de la prosperidad de la Tierra y de la variedad del mundo animal resultan funcionales para transmitir una idea de riqueza y abundancia, que el *dominus* quiere garantizar en el tiempo y celebrar en frente de la sociedad entera, también a través del recurso a una tipología arquitectónica monumental, la del *nymphaeum*, tradicionalmente asociada al evergetismo imperial.

⁶⁸ Ciro PARODO, “Il cammino degli immortali: il sarcofago con ritratto di defunta entro cerchio astrologico del Museo Nazionale ‘G.A. Sanna’ di Sassari e lo zodiaco come porta d’ingresso nell’eternità”, *Quaderni*, Cagliari, Soprintendenza per i Beni Archeologici per le Province di Cagliari e Oristano, núm. 26, 2015, pp. 410-414.

Ilustración 19
Mosaico de la sala



Fuente: Luisa BERTACCHI, "Architettura e" cit., tav. XXI.