

TRATADO

MOSAICOS TESELADOS EN EL MUNDO ROMANO. LA CASA DE BACO DESDE LA MIRADA DE UN MUSIVARIO

Treatise

Tessellated pavement in the Roman world. The House of Bacchus from the perspective of a mosaic craftsman

por José Vicente Luna Llopis

Profesor de mosaico y restauración en la Escuela de Arqueología de Alcalá de Henares, es autor de publicaciones como el "Manual del mosaico antiguo" y artículos especializados en distintas revistas temáticas. Ha participado en numerosos trabajos de ejecución de mosaicos para encargos privados y públicos así como de restauración en edificios, tales como el Palacio de Linares y el Panteón de Hombres Ilustres de Madrid. Igualmente ha realizado numerosas colaboraciones con diversos organismos como el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



Resumen

Este tratado sobre la técnica de los mosaicos teselados (*opus tessellatum*) aborda en su primera parte el taller *musivario*, el *pictori* imaginario, el *musivario*, el *tessellario*, el *calcis coctori* y el *structor*; los materiales, las herramientas, las técnicas de ejecución y acabado de la obra. Y en la segunda, los mosaicos de la Casa de Baco fechados en torno al siglo IV o comienzos del V d.C., del yacimiento arqueológico de la antigua ciudad romana Complutum situada en Alcalá de Henares, que se encuentran actualmente en el Museo Arqueológico Regional de Madrid en Alcalá de Henares.

Se describe la ejecución de la temática musivaria de los recintos, tanto la habitación de Baco y su séquito flanqueado por un par de panteras en cada cenefa lateral, como los pisadores de uvas a los pies de la composición principal; también la representación de las cuatro estaciones simbolizadas por bustos con atributos alusivos a cada estación, la escena de los seis coperos en el pasillo comprendido entre el peristilo y la entrada a la habitación de Baco; así como la configuración geométrica en base a octógonos de la habitación de Eros cuya puerta está al centro del pasillo Oeste del peristilo, pavimentado con motivos geométricos diferentes en cada lado, de círculos y semicírculos en el pasillo Oeste, de cruces gamadas en el pasillo Norte y de cuadrados con rombos inscritos en rectángulos en el pasillo Sur.

También se describen las dimensiones de los pavimentos, el formato de las teselas de caliza, el número de piezas y el rendimiento diario de los mosaiquistas que participaban.

Palabras clave

Complutum, mosaico teselado, musivario, teselario, pintor imaginario.

Abstract

This treatise on the art of tessellated pavement (*opus tessellatum*) approaches in the first part to the mosaic workshop, the pavement artist, the mosaic craftsman, the tessera cutter, the lime worker and the builder; the materials, tools, work execution and finishing techniques. And in the second, the House of Bacchus mosaics, dated around the fourth century or the beginning of fifth century A.D. of archaeological site of the ancient Roman city Complutum located in Alcalá de Henares, which are currently in the Museo Arqueológico Regional de Madrid in Alcalá de Henares.

Execution of tessellated pavement thematic or areas is describe, as the room of Bacchus and his entourage flanked by a pair of panthers on each side, as one winepress at the foot of main composition; also the representation of the four seasons symbolized by busts alluding attributes to each one, the scene of six waiters in the corridor between the peristyle and the entrance to the room of Bacchus, as the geometric configuration of Eros room based on octagons, whose door is in the center of the Western corridor of the peristyle, paved with different geometric patterns on each side, circles and semicircles in the West corridor, swastikas in the North corridor and squares and rhombus inscribed in rectangles in the South corridor.

The dimensions of the pavings, the format of limestone tesseras, the number of pieces and the daily performance of mosaic craftsmen involved are also described.

Keyword

Complutum, tessellated pavement, mosaic craftsman, tessera cutter, pavement artist.

Índice

Primera Parte

1. Introducción
2. El taller musivario
3. Herramientas
4. Materiales
 - 4.1. Áridos
 - 4.2. Cal
 - 4.3. Materiales pétreos
 - 4.4. Otros materiales
5. La realización
 - 5.1. Ejecución
 - 5.2. Acabado
6. Opus sectile

Segunda Parte

7. Preámbulo
8. Mosaico de la habitación de Baco
 - 8.1. Descripción
 - 8.2. Ejecución
9. Coperos
 - 9.1. Descripción
 - 9.2. Ejecución
10. Eroles
 - 10.1. Descripción
 - 10.2. Ejecución
11. Peristilo
 - 11.1. Preámbulo
12. Pasillo Oeste
 - 12.1. Descripción
 - 12.2. Ejecución
13. Pasillo Norte
 - 13.1. Descripción
 - 13.2. Ejecución
14. Pasillo Sur
 - 14.1. Descripción
 - 14.2. Ejecución
15. Conclusiones
16. Bibliografía

Primera Parte

1. Introducción

Este trabajo no pretende ser una descripción de simbología y singularidades de los mosaicos teselados, lo cual ya ha sido ampliamente tratado en numerosas publicaciones desde su descubrimiento en los años setenta, sino más bien una reflexión, desde la experiencia, sobre cómo un *musivario*, con los medios y recursos de hace dieciséis siglos, hubiera afrontado un encargo de esta magnitud. Haremos un repaso al diseño, la técnica constructiva empleada, la organización de recursos materiales y humanos, y en general de todos aquellos aspectos que hubieran sido necesarios para la ejecución de cada uno de los mosaicos que componen la *Casa de Baco* de Alcalá de Henares.

Previo a este desarrollo, haremos una breve introducción sobre la composición que tenía un taller musivario, los materiales, herramientas, las técnicas de dibujo, las fases de ejecución y terminación en obra. Finalmente comentaremos la diferencia entre el pavimento teselado y el *opus sectile*, este último ampliamente utilizado fundamentalmente por su gran efecto decorativo pero diferente al que va a ser motivo de nuestra atención, el *opus tessellatum* o teselado, en el cual, gracias a la técnica y la sensibilidad artística del artesano, el lenguaje pictórico alcanzó cotas extraordinarias viéndose reflejado en algunos casos, siglos después, en grandes maestros de la pintura clásica.

2. El taller musivario

Para comenzar este estudio hablaremos en primer lugar de la composición de un taller musivario, el origen de todo. Esta información ha llegado a nuestros días gracias al Edicto de precios máximos o Edicto de Diocleciano¹ promulgado en el año 301 d.C. “De pretiis rerum venalium”. Este Edicto especificaba el precio máximo que debía pagarse por cada producto agrícola o manufacturado, incluso por la mano de obra de un trabajador. Incluía en torno a 1.300 referencias de productos y bienes de todo tipo con indicación de precios y salarios. Gracias a esta información se conocen los sueldos que debían cobrar los integrantes de un taller musivario, además de las funciones y responsabilidades dentro del mismo. Enumerados por categorías encontraríamos los siguientes oficios: El *pictori* imaginario con un sueldo 150 denarios diarios; el *musaeario* o musivario con 65 denarios diarios; el *tessellario* con 50 denarios diarios y el *calcis coctori* con idéntica cantidad.

A la vista de estos datos y siguiendo nuestra propia experiencia musivaria, podemos deducir su funcionamiento en el cual, el *pictori* imaginario sería la persona sobre la que pivotaría la máxima responsabilidad en la ejecución del mosaico tanto desde el punto de vista técnico como artístico. Sería el encargado de diseñar la composición, según la temática e instrucciones del encargo, de trasladar el boceto al pavimento y de realizar la adaptación a la técnica musiva de las distintas geometrías y partes figurativas del mismo. Esta fase es muy importante para dotar de la correcta perspectiva al conjunto, sobre todo cuando existen elementos figurativos complejos.

Igualmente tendría el cometido de seleccionar los materiales pétreos, las tonalidades y el tamaño de las teselas, según estas fueran a formar parte de las figuras, de las zonas geométricas o de los fondos. Igualmente estarían a su cuidado la idoneidad y supervisión de la correcta ejecución de las mezclas, la cal y las arenas.

Finalmente asumiría funciones propias del *musivario* fundamentalmente a la hora de *teselar* las partes más complicadas del pavimento, cabezas, torsos, etc.

¹ De Mercedibus Operarium 7; 4, 5, 6, 7, 9.

Al *musaeario* o *musivario* le correspondería la labor de hacer los calados a la masa sobre el dibujo trazado por el pintor y de colocar las teselas. Más adelante, en el apartado dedicado a la realización, expondremos este proceso con más detalle.

Por su parte el *tessellario* tendría la función de cortar las teselas² mediante una tajadera introducida verticalmente dentro de un soporte de madera. El material pétreo al ser colocado y sujeto sobre su filo es golpeado con un martillo con forma de media luna. Así, de esta manera se irían cortando las teselas con unas medidas que oscilarían entre los 5 mm-6 mm hasta los 18 mm-19 mm, con un grosor de 6 ó 7 mm aproximadamente. Estos tamaños dependían de su ubicación en el mosaico. Los tamaños más pequeños para las figuras y los mayores para las partes geométricas y fondos (Figura 1)³.

Por último el *calcis coctori* se responsabilizaba de preparar la cal. Cabe pensar que al tener este cometido también podía llevar acabo la labor de hacer las mezclas, trabajo este que en otros casos podría estar también encomendado al *structor* (albañil) que además se ocuparía de construir la solera (*rudus*) para después, sobre ella, tender la masa de nivelación en la que se trazaría el dibujo.

Una vez expuesta la composición de un taller musivario, parece interesante comentar algo más acerca de este oficio, por otra parte bastante desconocido en general. Para ello nada mejor que referirnos a un documento de época como el Código Justiniano⁴, donde hace una referencia expresa a este oficio en relación a otros. El Libro X Título LXIV. De las excusas de los artífices de dicho Código cita textualmente:

1. *El emperador Constantino, Augusto, a Máximo. Mandamos que los artífices de las artes comprendidas en las subsiguiente notas, que moren en cada una de las ciudades, estén exentos de todos los cargos, pues se le ha de conocer descanso para perfeccionar las artes, a fin de que más vivamente deseen tanto hacerse ellos más peritos, como instruir a sus hijos. Dadas á 4 de las Nonas de Agosto, bajo el consulado de Feliciano y Ticiano (337).*

Y la nota refiere: *los arquitectos, los médicos, los pintores, los estatuarios, los marmolistas, los que hacen lechos, o los que fabrican lagos, los llaveros, los que dirigen cuadrigas, o los que cuadran las piedras, los constructores, esto es, los edificadores, los escultores en madera, los que hacen los mosaicos, los doradores, los estuquistas, los plateros, los bordadores de oro, los torneros, los caldereros, los fundidores, los grabadores, los carpinteros, los que hacen bragas, los alumbradores de agua, los alfareros, los orífices, los vidrieros, los plomeros, los que labran las piedras especulares, los que trabajan en marfil, los peleteros, los bataneros, los carpinteros carreteros, los escultores, los blanqueadores, los cardadores de lino, los carpinteros de vigas, los batidores de oro.*

Igualmente, debemos citar otro documento concerniente a los pintores, al *pictori imaginario*, donde se hace alusión a los útiles que disponía para su trabajo. De ello tenemos constancia en el Digesto⁵, en el Libro XXXIII – Título VII, 17. Marciano; Instituta, Libro VII. *Asumimos, legado los utensilios de un pintor, ceden al legado las ceras, los colores y las cosas semejantes a estas; y también los pinceles, cauterios y conchas.* La aportación de este antecedente pictórico, nos ha parecido oportuno traerlo para verificar con qué enseres, posiblemente el pintor preparaba sus bosquejos antes de pasarlos a las medidas reales.

Todo lo dicho nos da a entender que estos artífices poseían los talleres en la ciudad y es aquí, donde recibían los encargos para una vez organizado el trabajo, preparación del boceto del

² Pequeños fragmentos de forma cúbica, cuya acepción proviene del latín tessella que a su vez deriva del griego τεσσερες que significa cuatro.

³ Taller mosaquista. Bajo relieve. Museo de Ostia, siglo IV d.C.

⁴ Cuerpo del Derecho Civil Romano.

⁵ Op, cit, supra.

mosaico y acopio de determinados materiales especialmente los más singulares por su color o tonalidad, desplazarse al lugar dónde debía ir emplazada la obra.

De igual manera quedar exentos del ejercicio de cargo público alguno pensamos que sería de gran alivio para estos profesionales, toda vez que parece ser que estos puestos eran más onerosos que una distinción. De igual manera y como se cita les permitiría una mayor dedicación a su trabajo y a la enseñanza de los aprendices de los que debía disponer.

3. Herramientas

Para cubrir las distintas actividades, los artesanos romanos del taller musivario contarían tanto con herramientas propias de albañilería, como otras más específicas. Entre ellas, y a través de numerosas muestras de aquella época que han llegado a nuestros días, podemos señalar algunas de ellas como las verosímiles en la labor musivaria: las paletas en sus diversos tamaños y formas empleadas según el tipo de trabajo a realizar (Figura 2). Las paletas mayores servían para remover las mezclas y extenderlas sobre superficies amplias, (c y d). Las (a, b, e, f, g) se utilizarían para allanar, dar las últimas manos y manejar las mezclas que sujetaban las teselas (a y b) disponiendo, además, de una serie de reglas o listones de madera para ir guiando el nivel.

4. Materiales

A tenor de los materiales identificados en los mosaicos teselados, tanto de los referidos en este estudio como de otros y de procedencias diversas, los materiales empleados fundamentalmente eran de tres tipos: áridos para los morteros, cal y pétreos para las teselas aunque estos últimos no de forma exclusiva.

4.1. Áridos

Estimamos que se usaba la arena de mina, principalmente la rica en cuarzo. Esta clase de arena es la más adecuada, por su composición y finura, para el agarre de las teselas; para el *rudus* o solera. La arena de río se mezclaba con la cal, y si el pavimento era de exterior, se añadía canto rodado y ladrillo cocido triturado. Para ciertas mezclas, la arena de miga también era apta por su contenido de arcilla que mejoraba la adherencia sobre cualquier material.

4.2. Cal

Este material mezclado con los áridos formaba un mortero consistente y duradero ya que la cal, al recuperar el anhídrido carbónico de la atmósfera, vuelve a su estado primitivo. Para su uso en el trabajo musivario, conviene que esté bien hidratada. De modo empírico sabemos que para este trabajo es necesario que se encuentre más bien pastosa y a ser posible que lleve largo tiempo en agua, por lo que sería de uso frecuente recipientes hechos de ladrillos, o artesas de tamaños variables según las necesidades. A este respecto Vitruvio daba unos consejos para su preparación⁶. Finalmente en este mismo sentido, es de gran interés el libro *El Arte de la Cal*.⁷ Como dato curioso simplemente añadir que para fabricar un metro cúbico de cal -aproximadamente una tonelada - se necesitan alrededor de catorce mil kilos de leña de encina⁸.

⁶ Vitruvio, Libro II – V.

⁷ Gárate: 2002.

⁸ Davey:1964, Herramientas para la construcción, 330-33.

4.3. Materiales pétreos

Para la fabricación de las teselas los materiales idóneos eran y siguen siendo los carbonatos cálcicos. Esta roca sedimentaria es la que mejor se ajusta por su facilidad de corte. Al poseer una textura muy compacta y poco porosa posibilita así el trabajo del *teselario* o mosaquista. Se puede calcular en un 90% las teselas cortadas válidas, y este hecho es fundamental ya que de él dependía su buena y rápida producción. A esta propiedad hay que añadir la uniformidad de color, aspecto éste muy importante para la elaboración del mosaico, tanto para la composición de las figuras como para las geometrías, toda vez que las vetas en las teselas deforman su colorido y el dibujo.

Otra característica importante sobre la bondad del material comentado es su facilidad para el pulido con objeto de conseguir una superficie del mosaico relativamente plana y carente de brillo. Este proceso se llevaría a cabo mediante piedras abrasivas o cerámica y agua, través de movimientos circulares para no dejar señales sobre las teselas. La mezcla que se producía, producto del propio desgaste de la tesela, el agua y el material abrasivo formaba una pasta que servía para rellenar las juntas y conseguir una superficie perfectamente nivelada.

4.4. Otros materiales

Además de los materiales citados, se ha podido identificar el empleo de materiales cerámicos como el ladrillo cocido, que ofrecía un buen corte y unas tonalidades rojas y sienas no muy frecuentes en algunas localidades. De la misma manera y si el tema lo requería, también era frecuente el uso de algunas pastas vítreas. A modo de apéndice y al tratar este estudio sobre uno de los mosaicos de Alcalá de Henares (Complutum) es muy recomendable tener presente los análisis petrográficos realizados de las teselas y su material de agarre que figuran en un apartado del libro *Complutum II*⁹, en el cual se presenta un cuadro descriptivo acerca de su composición, color y clasificación petrográfica.

Las conclusiones de estos análisis nos dicen que las teselas empleadas básicamente son carbonáticas con predominio de calizas y dentro de estas, las rocas aloquímicas micritas son las más utilizadas. Igualmente documenta la utilización de materiales de origen volcánico, en determinados colores, procedentes de sitios lejanos (práctica muy habitual en cualquier taller musivario). Por otra parte añade que esta misma norma de empleo se hizo extensible en otros lugares del área mediterránea. Así mismo, nos informa que la mezcla que sirve de sujeción de las teselas es de origen cálcico con fragmentos de cuarzo.

Antes de terminar este apartado dedicado a los materiales, es conveniente tener presente que el mármol no es el material idóneo para el trabajo musivario fundamentalmente por su origen metamórfico. Es decir, al ser una roca cálcica que ha sufrido un proceso de cristalización y el corte tiene que realizarse de forma manual, los resultados en la producción de las teselas no son homogéneos produciéndose mermas en el material que pueden alcanzar hasta un 25%.

Esta falta de adecuación también se detectará en la fase del pulimento que mencionaremos más adelante al tener que requerir más trabajo que con los materiales antes mencionados, así como el efecto final debido a su veteado y brillo característico, que aunque sea ligero, puede afectar a la calidad interpretativa de la pintura que el mosaico teselado representa.

5. La realización

Quedaría incompleta esta introducción si tras conocer a los intervinientes en la ejecución del mosaico teselado, el taller musivario, no habláramos, aunque fuera brevemente, del proceso de

⁹ López Azcona M.C. et al.

ejecución del propio pavimento de tal manera que podamos tener al final de este preámbulo una idea más clara sobre la naturaleza del mosaico objeto de este estudio.

5.1. Ejecución

Situándonos ya en el emplazamiento donde se ubicaría el mosaico, lo primero que se preparaba era el *rudus* o solera, para establecer un firme sólido sobre el que asentar el pavimento. Esta solera estaba compuesta de un mortero de arena de mina o río cribada, ladrillo triturado y cal consiguiendo una consistencia semejante a una piedra artificial. El grosor de este mortero por lo general era de 3 cm a 4 cm, pudiendo alcanzar uno mayor si el pavimento iba a estar ubicado en un exterior, siendo fundamental, en ambos casos, su adecuada nivelación. En su ejecución a la hora de estimar la altura total del piso se tendría en cuenta que sobre él se iba a extender una mezcla de 1 cm de espesor.

Con el *rudus* fraguado, se extendía la mezcla mencionada anteriormente. Esta debería contener poca cal, ya que era una mezcla provisional como iremos viendo, debiendo estar perfectamente nivelada mediante un rasero, toda vez tenía dos funciones: la primera, trazar sobre ella la composición a tamaño real del dibujo del mosaico, y la segunda, servir de referencia para la perfecta alineación de las teselas respecto a un plano horizontal. El dibujo era realizado directamente por el pintor si se trataba de zonas figurativas. Si el dibujo correspondía a partes geométricas, éste marcaba el ancho a seguir y el dibujo se iba conformando mediante plantillas.

Terminada la fase de dibujo, en algunas partes que él considerase como referencias, se colocaban unas maderas a modo de tarimas para poder pisar encima y de esta manera no deteriorar el trazado realizado.

Arrodillado el *musivario* sobre la tarima, empezaba su trabajo. Este consistía en la realización de pequeñas incisiones siguiendo el dibujo de la plantilla y el retirado de la masa de esa parte. Luego humedecía el fondo para que la mezcla de agarre que iba a colocar sobre ella no se secara rápidamente, y procedía a su extendido (Figura 3). Esta masa se colocaba blanda para facilitar el agarre de las teselas que seguidamente se iban colocando (Figura 4). El material pétreo colocado debía estar también humedecido con objeto, por una parte, de destacar su color y por tanto ir viendo el efecto que producía, y de otra facilitar un fraguado más consistente de la masa al no absorberle el agua. Esta mezcla consistía, en dos partes de cal y una de arena de mina, (estas proporciones podían variar en función del grado de pastosidad de la cal, de la absorción de la masa colocada y de la temperatura ambiente).

Una vez colocada cierta cantidad de teselas se las golpeaba con una madera para que quedaran al mismo nivel que la masa de alrededor (Figura 5).

Un aspecto esencial en este trabajo, y que confiere realmente calidad a un mosaico es la forma de ir colocando las teselas. Estas deben llevar el mismo movimiento que las líneas que van componiendo las figuras. El efecto se ve potenciado contrapeando las teselas que conforman las diferentes líneas, consiguiendo de esta manera ir modelando las formas. Este efecto, junto con el color que da volumen, debe estar siempre presente en cualquier ejecución ya que sin él se difuminaría el dibujo del mosaico. A esto añadiremos que la primera línea de los fondos, que va pegada a la fila que perfila el dibujo, también debe seguir el mismo movimiento que ésta. Por último, en los fondos, las teselas deben colocarse en sentido horizontal o vertical, para lograr una mejor definición de las figuras.

Dentro del proceso de ejecución había ocasiones que algún pequeño fragmento del mosaico se hacía aparte. Estos piezas siempre correspondían a figuras y sus tamaños podían oscilar entre 0,36 m² y 0,49 m². Estos trabajos se realizaban en lugares próximos al pavimento principal para evitar posibles roturas que pudieran suceder si el traslado se hacía desde algún punto lejano. Los motivos podían ser varios. Desde no entorpecer otros trabajos de teselado más rápidos que se estuvieran realizando en esa misma zona del pavimento, hasta facilitar al artista

un lugar donde poder trabajar más cómodamente si el fragmento requería un especial detalle o dedicación.

Su ejecución consistía en lo siguiente: se construía una caja de madera sin tapa de las mismas dimensiones que el fragmento a realizar y se impregnaba con cera para que la masa no se adhiriera. Las tablas que conformaban la caja se unían entre sí mediante cuerdas con el fin de facilitar su separación llegado el momento. En relación a sus dimensiones, éstas no debían tener más de 1,5 cm de ancho con el fin de poder enrasar el grosor de la masa con éstas. Una vez extendida la masa sobre la caja se trazaba el dibujo correspondiente y se colocaban las teselas, siguiendo el procedimiento antes mencionado.

Finalmente, con el mosaico ya fraguado, se trasladaba a su lugar en el pavimento en el cual se habría dejado un espacio mayor que el propio fragmento sin colocar teselas. Se extendía sobre el hueco una masa que servía de agarre; se quitaban las cuerdas de las tablas y a continuación, con gran cuidado, se sacaba la tabla que se había utilizado de base según se iba depositando el fragmento. Una vez colocado, se le daba unos golpes con una madera para nivelarlo con el resto y dejarlo bien asentado y a continuación se remataba con teselas los espacios que previamente se habían dejado.

5.2. Acabado

Con el pavimento terminado y para mantener de forma permanente el colorido de esta pintura pétreo, consideramos que sería habitual el uso de algún tipo de producto de acabado, tal como la cera púnica adecuada por su calidad y blancura¹⁰, consiguiendo con ello dar una protección al pavimento de mosaico que favorecería sus posteriores limpiezas. Esta actividad, junto con la reposición de aquellas teselas desprendidas tanto por uso como por ejemplo filtración de humedades, formaría parte de las tareas habituales de su mantenimiento. Este hecho se ve corroborado por las restauraciones de época encontradas en algunos mosaicos.

6. Opus sectile

No podemos acabar esta introducción al objeto de nuestro estudio sin antes mencionar otro tipo de pavimento de mosaico, que hemos diferenciado expresamente por su carácter fundamentalmente ornamental, el conocido como *opus sectile* (Figura 6)¹¹.

La diferencia entre uno y otro radica en el tamaño de las piezas que lo componen y el material empleado, usualmente mármol. Mientras que el *tesselatum* está formado por fragmentos de un tamaño variable pero no superior en general a los 2 cm, el *sectile* está compuesto por piezas más grandes pudiendo medir cada una de ellas hasta 15 cm como veremos más adelante. Este hecho marcaba una diferencia absoluta en lo relativo a su modo de diseño, ejecución y herramientas.

Para su realización se partía de bloques, en general de mármol, previamente seleccionados en las canteras los cuales eran cortados con sierra. Para su elección era fundamental el colorido y veteado los cuales, sabiamente combinados por el artesano musivario, darían lugar a magníficos efectos decorativos en general con motivos geométricos.

Los cortes que realizaban en las rocas tenían como objeto obtener planchas de entre 2 cm-2,5 cm de grosor, con unas medidas que fueran manejables para su transporte. Para llevar a cabo estos cortes se hacía uso de algún tipo de maquinaria hidráulica según nos han llegado referencias tanto del poeta Ausonio¹² en su libro *Obras II* como de Plinio¹³ en su *Historia Natural*.

¹⁰ Plinio, 35; 23

¹¹ Fragmento de pavimento de la Casa de Giasone Magno. Cirene, Libia.

¹² Ausonio Décimo Magno, *Obras II*, XX. 9; 355, 360.

Estas planchas, ya en taller del artista, se cortaban manualmente para conseguir las piezas que iban a componer el pavimento cuyos tamaños y formas eran tan diversos como los modelos de sus composiciones. Para ello se utilizan plantillas puestas sobre las planchas de mármol para obtener la silueta, y sierras de distintos tipos en función de la dureza del material, bien con dientes o con arenas abrasivas, refrigeradas con agua. Estas deducciones son fácilmente comprobables, observando el ajuste que existe entre las distintas piezas en los propios pavimentos hallados.

Para conocer el tiempo que supondría un trabajo de elaboración de una pieza simple, por ejemplo un cuadrado de 29,6 cm x 29,6 cm y unos 2 cm de espesor, realizamos una prueba en taller con una pieza irregular de mármol “gris Macael veta” con una composición 99% de calcita y 1% de cuarzo, pagioclasa y opacos¹⁴. Para su corte se empleó una sierra de hierro de dientes (tal y como eran las hojas de sierra romanas del siglo I a.C). Los resultados fueron que cada cara nos llevó un tiempo de corte aproximado de dos horas y media, por lo que en su conjunto para mecanizar la pieza completa empleamos un tiempo inferior a las 9 horas y media. Este sería el trabajo diario del *marmorario* cuyo sueldo diario sería de 60 denarios diarios, conforme al Edicto, anteriormente mencionado.

Asimismo nos viene a la mente la cantidad de mármol que se desaprovecharía al no coincidir en muchas ocasiones los sobrantes de otros cortes con las medidas para adaptarlos a otras piezas. Incluso en la misma plancha el número de piezas que se ajustarían y el material sobrante que resultaría sería elevado. Este planteamiento expuesto es solamente una idea para que nos ayude a comprender el elevado coste que este tipo de trabajo podría tener una vez finalizado sólo ateniéndonos a estos factores comentados.

En relación al tamaño de las piezas que componían este tipo de ejecución de mosaico, este era muy variable en razón al diseño geométrico o no que tuviera. En general se podría decir que los fragmentos podían medir desde aproximadamente medio pie romano hasta 4 cm–14,5 cm¹⁵.

A todo lo añadido anteriormente, habría que considerar el propio trabajo de colocación en las estancias con sus correspondientes ajustes inevitables así como los trabajos para conseguir una correcta nivelación del mismo y el pulido del mismo para mayor lucimiento del material empleado. Para ello, como ya hemos indicado en el caso del mosaico teselado, era necesario el uso de diversas piedras abrasivas así como un acabado final con la cera púnica.

El propósito al exponer estas observaciones, como ya hemos apuntado anteriormente, es fundamentalmente indicar lo costoso que debió ser y que es, este modelo de pavimento, tanto por el precio del mármol como por su elaborado proceso de ejecución.

Por último me gustaría hacer una referencia al material idóneo utilizado para esta clase de pavimentos, el mármol. Este material, desde la antigüedad, ha sido altamente valorado por sus cualidades decorativas habiendo sido en muchos casos un destacado signo de ostentación por lo que hizo de él un material muy apreciado y demandado como elemento de revestimiento y de pavimentación, como el caso que nos ocupa.

Una de sus grandes cualidades era y es, la gran variedad de calidades y colores existentes, todos ellos o la mayoría, con caprichosas y decorativas vetas de distintas tonalidades. Del valor de este material nos puede servir de referencia el Edicto de Diocleciano antes citado, en su apartado [DE] [MARMORIBUS]¹⁶ donde en una lista, se nos muestra el precio del pie cúbico de los diferentes mármoles.

¹³ Plinio, Libros 35, 36.

¹⁴ Federación española de la piedra natural, p 110.

¹⁵ Pérez Olmedo: 1996.

¹⁶ Op, cit, supra. 31; 1 a 19.

Segunda Parte

ESTUDIO DE LOS MOSAICOS ENCONTRADOS EN LA CASA DE BACO

7. Preámbulo

Después de la introducción anterior, entramos ya en el análisis de los distintos mosaicos descubiertos en Alcalá de Henares (Complutum) en la conocida como Casa de Baco. En el año 1972, tras el curso de diversas campañas arqueológicas en la zona, salen a la luz la serie de mosaicos que formarán parte de este estudio.

En primer lugar, por importancia, situaremos la habitación del propio *Baco*; adosada a ella, un pasillo denominado de los *Coperos* y próximo a ellos, la habitación de *Erotes*. Sirviendo de unión de estas estancias, se encuentra un peristilo con uno de sus pasillos perdido. Estos mosaicos fueron fechados en torno al siglo IV o comienzos del V d.C.

Para llevar a cabo este trabajo hemos contado con las medidas tomadas del propio mosaico que se encuentra expuesto en el Museo Arqueológico Regional de Madrid (Alcalá de Henares) y con algunas mediciones de excavación, facilitadas en el libro *Complutum I* de Dimas Fernández-Galiano¹⁷.

Con la disposición de estos datos y la experiencia acumulada, vamos especular acerca del proceso de realización de estos pavimentos que unos desconocidos artistas musivarios ejecutaron hace más de dieciséis siglos.

Al ser una obra de aproximadamente 220 metros cuadrados dentro de los cuales una parte de ellos requerían una gran aportación artística, como la *habitación de Baco*, no sería descartable la intervención de varios talleres con el fin de no demorarla. Este planteamiento se apoya en el estudio sobre las diferentes maneras de resolver la ejecución de determinadas figuras, como por ejemplo las cabezas, que no hace descartable, como veremos más adelante, dicha confluencia de talleres distintos.

8. Mosaico de la habitación de Baco

8.1. Descripción

Como en estudios anteriores al que nos ocupa¹⁸, iremos advirtiendo todos los elementos que han sido básicos para que este mosaico se nos presente con esta estructura y características tan particulares. Su ubicación y destino como sala para albergar los triclinios. Este uso hace que las partes geométricas del pavimento queden bien definidas y sus dimensiones y la propia estructura nos dé un dato a tener en cuenta como más adelante veremos.

Otra característica que hallaremos en este mosaico, es una relacionada con un componente arquitectónico de la sala, el acceso a la misma, situada casi en uno de los extremos de la habitación. Este hecho estuvo muy bien estudiado toda vez que les sirvió para crear un pasillo paralelo a esta estancia, en donde emplazaron otro pavimento con motivos que preludian lo que se iba a encontrar en la habitación que estamos estudiando, la representación de una serie de servidores conocidos como los *Coperos*.

Otro elemento básico, también arquitectónico, la exedra, marcará el centro de la habitación y será fundamental para la colocación de las zonas figurativas (Figura 7). Así con todo esto el artista, teniendo en cuenta los datos constructivos antes mencionados (la ubicación de la puerta, su anchura y la exedra), las dimensiones de ancho y largo de cada triclinio, y la

¹⁷ Fernández-Galiano, D.: *Complutum I*.

¹⁸ Op, cit, supra.

temática que debía desarrollar, contó con todos los elementos suficientes para iniciar el diseño de este mosaico. Para ello y teniendo como eje el centro de la exedra, comenzó con la composición de un cuadrado de 14 pies x 14 pies (4,14 m x 4,14 m), E E' E' y E'''.

Este cuadrado resultante, lo dividió en tres partes; uno en la parte superior, otro, que abarcaba el ancho de la entrada y un tercero que comprendía el ancho de la pequeña pared del ángulo de la entrada, con la pared donde se situaba la exedra.

A continuación, para definir los dos primeros rectángulos donde se iban a encajar las figuras principales, el musivario dispuso de una cenefa compuesta por tres cuerdas que se iban entrelazando en forma de trenzado de 20 cm de ancho. Para su realización, creó una serie de plantillas: PL-1, PL-2, PL-4, PL-5, PL-6, que iban siendo acopladas según el tipo que se requiriera para todo el perímetro a cubrir (Figura 8). Así, mediante este recurso creativo de enmarcado, consiguieron destacar las zonas figurativas. El tercer rectángulo es un estrecho espacio a lo ancho, cuya dimensión corresponde con la pared del ángulo de entrada. Su longitud abarca los rectángulos antes mencionados y el espacio que resta hasta llegar a la pared (Figura 7. R7). Finalmente se definieron dos rectángulos más (Figura 7. R12) y (Figura 7. R8 a R11) donde se situarían otros motivos figurativos.

Con esta distribución delineada, comenzó la parte artística, donde la sensibilidad e imaginación del pintor, nos dio una interpretación de un tema muy representado en el mundo romano, la figura de Baco con su séquito y motivos relacionados con su entorno. Para ello, el primer rectángulo (que es el de mayor extensión con unas medidas de: 6,5 pies x 12,5 pies (1,98 m x 3,70 m), lo dividió en cinco partes: (Figura 7. R1 a R5) resultando unos rectángulos de 6,5 pies x 2,5 pies (1,98 m x 0,74 m). Las tres partes centrales son las dedicadas a Baco y su séquito como tema principal; las dos restantes situadas a ambos lados, (R1 y R5) contienen dos figuras conexas con Baco, las panteras, separadas por una cenefa de entrelazos de igual tonalidades que las trenzas de 10 cm de anchura. Para su ejecución, igual que en las anteriores cenefas, se confeccionaron unas plantillas (PL-3, PL-7, PL-8) que iban adaptándose de la misma manera que en el caso anterior.

El rectángulo contiguo, R6, de 3,5 pies x 12,5 pies (1,03 m x 3,70 m) contiene las figuras de unos *pisadores de uvas*. Está separado del anterior por la cenefa arriba mencionada de tres cuerdas para terminar de completar todo el perímetro del rectángulo, quedando de esta manera enmarcada toda la escenografía propiamente dionisiaca.

El rectángulo siguiente, R7, de (0,45 m x 6,02 m) es una franja estrecha, muy bien solucionada en su parte creativa, donde, partiendo de una hoja de vid centrada con la exedra, hace surgir unos pámpanos a modo de roleos que cubren todo el rectángulo.

Fuera de la continuidad de los anteriores, pero dentro de esa armonía geométrica con que está construida toda la habitación, se dispuso de un espacio cuyas medidas venían dadas, por una parte, por la longitud de los triclinios más la medida de un pequeño paso agregada a estos, y de otra por la anchura delimitada por la distancia entre los roleos y los triclinios. Con unas dimensiones de 5 pies x 4 pies (1,48 m x 1,18 m), rodeada por una cenefa de entrelazos y dividido en cuatro secciones R8, R9, R10, R11, localizamos el motivo figurativo y alegórico de las cuatro estaciones representadas por cuatro bustos. Junto a éstos un pequeño rectángulo (R12) de (1,48 m x 0,445 m) junto al umbral de la puerta con un motivo floral (Figura 7).

Con esta parte figurativa diseñada, el siguiente trazado correspondió a la zona geométrica donde iban a estar ubicados los triclinios que, en forma de U rodearían a las zonas figurativas anteriores. Para ello, primero tuvieron que ajustarse a las medidas de longitud de los triclinios, estimadas en unos 5 pies (1,48 m) y con ello iniciar el trazado de los cuadrados. Comenzaron por dejar un espacio de unos 6 cm. Que se *teselaría* en tono claro alrededor de la cenefa de trenza que definiría la zona figurativa. A continuación, y delimitando todo el espacio en donde irían situados los triclinios, trazaron otro espacio que se compondría de 2 filas de color negro de 4 cm.

Terminada esta configuración, iniciaron el diseño de los cuadrados del fondo, es decir la parte geométrica, de este modo: unieron los vértices B y D, y desde B trazaron la escuadra de esta línea B, A, C (Figura 7). Después, con la superficie disponible, calcularon el tamaño del cuadrado que iban a diseñar para que formara una simetría dentro de este fondo, de tal manera que partiendo sus vértices de la línea negra próxima al cuadrado central, se fuera completando el resto de ellos. Para conseguir este resultado, la medida de esta serie de cuadrados fue de 1,5 pie de lado (0,48 cm).

El siguiente paso consistió en ir trazando líneas paralelas en ambos sentidos con esta dimensión. Concluido esto, procedieron a dibujar en los cuadrados los cuadrifolios y su flor interior. Para demostrarlo contamos con los cuadrados 1, 2, 3, 4, 5, cuyo método de ejecución fue el siguiente: dividieron cada cuadrado en cuatro mitades, y desde los puntos 1'1", 2'2", 3'3", 4'4", fueron sacando esos pequeños arcos del cuadrado 5 que forman los cuadrifolios. Con el trazado de las líneas antes mencionadas y sus diagonales compusieron la flor central para después, sacar una plantilla que fueron acoplando al resto de los cuadrados.

En relación a los colores, se emplearon: el negro para los cuadrifolios y el ocre y gris para las flores, todo ello sobre un fondo de color claro. Aquí el *musivario*, para evitar los cortes de teselas que se producirían en la definición de la flor con el fondo, y con ello la posible ralentización del trabajo, adoptó la solución de finalizar la flor en picos en la unión con los fondos. A esta simetría le añadió un pequeño pasillo de poco más de un pie (0,38 cm).

Avanzando en la descripción del mosaico, observamos que alrededor de su perímetro, el diseño consta de un cuadrado colocado de pico (Figura 8. 5) dibujado por dos filas de teselas claras. En su interior alternaron el tono gris y el rojo sobre un fondo ocre, todo ello enmarcado por dos filas de negro a ambos lados definiendo, así, el pasillo. Su realización comenzó por la parte baja del pavimento, punto 5 del plano (Figura 7), y desde ahí, con la plantilla del cuadrado se fue transponiendo a lo largo de todo el pasillo. Observamos que para que este cuadrado llegara ajustado en todos los ángulos de la habitación, algunos de ellos fueron falseados un poco.

La exedra, o lo que más tarde en el románico se llamará ábside, fue construida siguiendo un método muy estudiado, como todo el pavimento, y en la que intuimos un fin determinado. Está situada fuera del rectángulo de la habitación, en el centro de uno de sus lados en sentido longitudinal, más próximo a la puerta; ubicación que está perfectamente estudiada para servir de eje a toda esa gran composición y desde ella como observador preferente, admirar la espléndida pintura pétrea que se nos ofrece.

Ocupa una superficie de 7,5 pies (2,25 m) por 9 pies (2,65 m), finalizada en semicírculo. Se encuentra centrada con el eje de la habitación y está proyectada de la siguiente manera: crearon un rectángulo de 6 pies (1,78 m) X, X', X'', X''', para a continuación dividirlo en dos partes; una de ellos de 1,5 pies (0'45 m), que a su vez se dividió en otras cinco partes y en cada una de ellas se trazaron una líneas cóncavas y convexas produciendo el efecto de una serie de ondulaciones (Figura 7. Detalle exedra).

Aquí se fueron alternando distintos colores: blanco, beige, ocre, amarillo, naranja, rojo y gris. En la segunda zona y desde su centro, EX, dibujaron un semicírculo para rematar sobre el rectángulo. En su interior insertaron una cuadrícula a base de pequeños cuadrados de 0,06 cm semejante a una gran criba, destacando unos de otros mediante la combinación de los distintos colores que se fueron empleando en todo el mosaico.

Este conjunto quedó enmarcado por dos líneas negras. Siguiendo el perímetro de lo comentado, realizaron otro espacio a modo de cenefa, de poco más de un pie (0,34 cm) de ancho, cercado por dos líneas de negro. Esta se dividió por la mitad colocando dentro de cada casilla así formada, unos triángulos, que en número de dos y situados de manera que los vértices de unos tocasen las bases de los siguientes, produjeran el efecto de flechas que fueran marcando una dirección, girando alrededor de todo el perímetro y dividiendo éste en treinta y dos partes. Los colores empleados alternaron el naranja y el rojo.

Por último, en este esquema constructivo del pavimento comprobamos lo que es casi una norma en general en todos o casi todos los mosaicos. Dejar unos márgenes teselados del color del fondo de 10 cm a 15 cm alrededor de lo que es el campo del mosaico. Con ello se conseguía una mejor visión de la obra musivaria, a la par de disponer de unos ciertos márgenes en el supuesto que tuviera que realizarse algún ajuste en relación con las paredes de la habitación.

A continuación, haremos unos breves comentarios sobre la apreciación que este espléndido mosaico produce en relación a su calidad pictórica, (tanto en su visión de conjunto como en particular sobre sus distintas zonas).

En el rectángulo central se condensa la representación simbólica del mosaico (Figura 9). El pintor la resuelve a manera de tríptico, ocupando la parte principal un Baco que centra la atención del espectador, tanto por su posición en el centro de la composición como por la altura que se le ha dado, toda vez que su figura llega aproximadamente a los límites del rectángulo. En un segundo plano observamos a sus acompañantes, un sátiro y un sileno y un poco más alejada, una ménade. Jerarquizada así la composición, el pintor da a cada figura un tratamiento distinto tanto en sus ropajes como en su colorido. De todas ellas, naturalmente, es Baco quien sobresale de la escena portando una gran corona realizada de un grueso y flexible sarmiento donde cuelgan unos racimos y hojas de vid en tonalidades grises y amarillas, sobre un fondo de negros y rojos oscuro. Así mismo penden de su pelo unas cintas que caen, unas sobre la túnica y otras sobre su hombro estableciendo un equilibrio compositivo entre ambos elementos.

Las facciones del rostro, están dibujadas con una línea negra y un rojo claro, dándole un toque de personalidad el alargamiento de una de sus cejas. También se aprecia un cuello grueso en proporción al resto del cuerpo. Creemos que se hizo así para proporcionarlo con el tamaño de la corona. Igualmente vemos el gemelo de su pierna derecha un poco caído. Siguiendo en esta línea, observamos la posición de sus manos, una sujetando un tirso y la otra portando un cántaro, destacando en ambas la posición de su dedo índice señalando algo.

Las distorsiones del dibujo que aparecen aquí y en general en las figuras de los mosaicos, están motivadas por la perspectiva al estar colocados en el suelo. El cuerpo está ligeramente inclinado pero bien equilibrado al tener la pierna izquierda más adelantada. En relación con su volumen, todo él está modelado en tonos claros, partiendo del blanco, que es el que marca los puntos de luz, para luego pasar al crema marfil, de ahí al rosa claro y finalmente terminar en un rojo anaranjado, todo ello orientado a la consecución de un aspecto de piel blanca pero bien definida.

Por otra parte la túnica destaca por sus tonalidades sienas y ocre, y por los pliegues marcados en negro que partiendo desde el hombro llegan hasta un poco más debajo de las rodillas. Con objeto de destacar mejor el dibujo, coloca una línea negra perfilando la figura viéndose más envuelto por ella al colocar una parte en torno al antebrazo. La mano sujeta un tirso con doble lanza, realizada en colores gris claro y negro, colocando las teselas en pico, recurso que el musivario utiliza para dar la impresión de redondez. En sus extremos hay colocados unos adornos de los cuales penden unas cintas de color ocre, que, con ligeras ondulaciones hacia los lados, son aprovechadas para de una manera tenue unir las figuras.

A su derecha observamos la figura de un sátiro. Este se muestra detrás de la figura principal con su pierna derecha extendida. Su anatomía se muestra morena al estar realizada con tonalidades oscuras. El foco de luz está formado por una transición de tonos crema marfil hasta los sienas naturales y tostados pasando por el rosa anaranjado que le confiere este aspecto singular respecto al resto de la composición. Unas pequeñas partes de la cintura y del antebrazo están cubiertas por una *párdalis* realizado en gris, con pequeñas teselas negras para imitar el aspecto felino. El torso queda tapado parcialmente por un cántaro, realizado en tonos blancos y grises perfilados en negro, el cual está sujeto por la mano de Baco posada sobre el hombro del sátiro demostrando una cierta camaradería con este personaje.

La fisonomía de su cara esta solucionada del mismo modo que la de Baco. Su pelo muestra una diadema de hojas de hiedra con unas cintas. Observamos que el brazo que porta la *párdalis* tiene una caída oblicua hacia la otra figura, recurso compositivo que permite la unión entre ambos personajes. Este mismo efecto lo observamos en el *pedum* de pastor que sujeta el sátiro con su mano derecha.

A la izquierda de Baco observamos el otro personaje de su séquito. Un *sileno*, coronado también con un sarmiento de color siena y ocre del que caen unas hojas realizadas en gris y ocre. Vemos igualmente colgando de sus extremos unos racimos plasmados con tonalidades ocres y crema marfil y perfilados en negro. La cabeza esta tratada como corresponde a un hombre maduro, con una amplia calva frontal (en la parte superior de la cabeza vemos una fila de teselas de color blanco, creemos que fue el *musivario* el que hizo el cambio, al comprobar que las colocadas inicialmente se confundían con el fondo, caso este bastante frecuente durante la realización de cualquier mosaico).

También muestra esta figura una barba y mechones de pelo laterales canos acorde con la madurez que se representa. Para el resto de la cabeza y demás carnaduras se usaron las mismas tonalidades que en la figura de Baco, si bien, aquí, predomina en bastante medida el tono rojizo anaranjado, sin un marcado excesivo de la anatomía con objeto de conseguir una cierta imagen flácida.

La túnica que lleva le cubre el hombro hasta llegar al pecho, para luego caer por detrás tapando la parte baja del vientre y terminando en los tobillos. Esta última zona se encuentra insinuada mediante un dibujo realizado con unas líneas de teselas negras y una fila central de teselas claras, dentro de las tonalidades sienas y rojizas con que está ejecutada la túnica. Los pliegues se señalan mediante líneas negras excepto en la parte baja mencionada para no desdibujar la figura. Su mano izquierda sujeta un tirso resuelto del mismo modo que el anterior. El brazo derecho está extendido sujetando a Baco uniendo, mediante este recurso, la composición de estos tres personajes y logrando una imagen de cierta complicidad entre ellos.

Completando la escena del cortejo se encuentra la figura de una *ménade*. Ésta se encuentra un poco separada del grupo, y su cabeza girada hacia el espectador y la posición corporal sugiere una actitud de danza. Aquí, el *musivario*, también acertadamente, tapa gran parte del pie derecho detrás de la pierna extendida del sátiro, evitando con ello cierta confusión de las figuras.

La túnica que viste, y que la cubre todo el cuerpo si exceptuamos una pequeña parte del hombro, esta realizada en dos tonos, uno amarillo ocre que forma la zona luminosa y un ocre oscuro, realizando el paso de un color a otro de una manera cortante. Los pliegues y contorno se realizan con tonos siena rojizo estando la parte baja orlada con una franja de tonos rosas. Las manos están entrelazadas sujetando una antorcha como se puede apreciar por sus ondulantes teselas finales imitando las llamas.

Los rasgos de su cara están bien definidos, excepto su boca que se presenta un tanto desdibujada lo mismo que su lado izquierdo que presenta un leve abultamiento. Observamos el empleo de blancos, rosas, rojos anaranjados y siena oscuro para el perfilado. El pelo se encuentra recogido creemos mediante una redcilla y coronándolo una corona de vid de la que penden dos pequeños racimos. Los tonos suavizados de las hojas de vid grises y amarillas junto con las tonalidades de la túnica dan un cierto distanciamiento frente a las figuras centrales de esta composición.

También conviene destacar como elemento compositivo, las sombras, un tanto irreales, que proyectan las distintas figuras, consiguiendo dos funciones: por una parte la de enlazar por la parte inferior la composición y de otra referenciarlas respecto al suelo. Para ello la zona próxima a las figuras comienzan con un tono negro, evitando dar la sensación de estar suspendidas. Esta misma manera de interpretar las sombras es común al resto de las figuras halladas en el resto de los pavimentos de esta casa tal y como podremos observar en los *coperos* y *erotes*.

Toda esta gran escena dionisiaca, se ve enmarcada por una cenefa de posta realizada con dos tonos de los empleados en este trabajo, el rosa, para la propia cenefa y el blanco para el fondo. Con ella se consigue aislar este gran tema báquico y resaltarlo del conjunto del pavimento.

Avanzando ya fuera de lo que es el motivo central nos encontramos con dos rectángulos, uno a cada lado con dos escenas similares. El de la parte izquierda está compuesto por dos panteras de perfil enfrentadas que apoyan las patas delanteras sobre las asas de una cratera. En ambas creemos se utilizó el mismo dibujo. Observamos el mismo esquema sólo con alguna pequeña variante tal como la parte del pecho y la posición de la cola, (esta diferencia posiblemente se debió a la intervención de dos *musivarios* distintos). Las restantes partes, cabeza, cuerpo y patas están solucionadas con el mismo criterio. Su dibujo está muy simplificado. Las sombras producidas por las patas traseras están realizadas en un tono gris simplemente. La piel del leopardo está compuesta por un tono negro que dibuja las líneas, gris y blanco para crear volumen, y algunas teselas negras, en pequeños cuadrados, en la parte gris y siena rojizo en la parte blanca para dar su aspecto característico. La cola está estirada formando un arco produciendo un equilibrio compositivo a la escena, lo mismo que el alargamiento de las sombras que en este caso parecen seguir el movimiento de la figura abriéndose al final en dos partes.

La cratera sobre las que se yerguen se concentra más en destacar y definir las asas con forma de ese, con terminaciones redondeadas, toda vez que en ella reposan las patas. Están realizadas con dos líneas de teselas, una exterior negra y otra, interior rojiza. Las demás zonas de esta figura parece que pierden ligeramente las proporciones y el dibujo. En relación a la tonalidad, encontramos el siena tostado en un lado de los bordes, insinuando una cierta sombra, ocre y amarillo y negro en la boca de la vasija. Todo este conjunto se encuentra inmerso en un fondo de color claro dentro de la gama de la piedra caliza de Colmenar, que corresponde al conjunto del pavimento.

En el rectángulo de la derecha, se repite el tema de las panteras enfrentadas, pero en este caso, una de ellas, se muestra con la cabeza girada hacia un lado y su pata derecha delantera apoyada sobre el asa de la cratera mientras que la otra se apoya en el suelo mostrando una figura bien equilibrada en yuxtaposición con la otra figura que muestra una imagen más dinámica con las dos patas agarrando el asa. No sabemos si el pintor diseñó así esta composición para no presentar una uniformidad de dibujo entre los rectángulos o si hubo otro motivo más profundo. La otra pantera se muestra como las comentadas en el rectángulo anterior, está resuelta de la misma manera en relación con su dibujo y color.

Por debajo de este tríptico y ocupando toda su longitud, se encuentra un tema muy bien concebido anexo a la gran representación central, Los pisadores de uvas (Figura 10)¹⁹. En la parte central se muestran tres personajes sobre un lagar pisando la uva y dos portadores a ambos lados de la composición. Los tres pisadores están ejecutados con el mismo concepto de dibujo y color. Una pierna se encuentra estirada y su pie introducido entre las uvas y la otra ligeramente levantada, en posición de pisar. Las manos del operario del centro están enlazadas con una de las manos de los pisadores contiguos, que a su vez con la mano libre portan un *pedum*, en tonos siena y ocre.

Pensamos que este detalle fue realizado por motivos simbólicos y compositivos utilizando un utensilio pastoril para así delimitar este trío de pisadores. La escena se cierra colocando un portador en los extremos llevando cada uno, asido con una mano, un cesto encima del hombro mientras que con la mano libre sujetan un *pedum*. También aquí creemos que este elemento hace las mismas funciones que en los pisadores, es decir actúa como un componente simbólico. Sus figuras se muestran desnudas exceptuando la parte que cubre la *párdalis* que cruza desde el hombro, hasta el principio de la pierna, realizada con las mismas tonalidades anteriores.

¹⁹ Reproducción realizada en el Taler Escuela de Arqueología (TEAR) de Alcalá de Henares, actual servicio de arqueología del Ayuntamiento por el autor de este escrito y sus alumnos de la Escuela.

En el original estas figuras se encuentran bastantes degradadas, sobre todo, las centrales donde faltan grandes espacios de fondos y figuras, si bien esto no ha sido inconveniente, como se aprecia, para poder seguir los dibujos sirviendo de guía las partes que permanecen teseladas. Por otro lado también intuimos el método utilizado por el pintor para descartar el cortejo dionisiaco visto desde la exedra. Para ello mostró los torsos y piernas desnudos realizados en una gama de tonos claros como los llevados a cabo en el cuerpo de Baco. Sólo es destacable, como toque de color, esas pequeñas *párdalis* en cuadrados negros, sobre un fondo gris, que llevan por debajo de la cintura y la estrecha franja que representan las uvas, compuestas de formas redondeadas y tonalidades amarillas sobre una superficie negra que se encuentran dentro del lagar. Este último queda descrito de manera muy simple mediante un espacio de tonalidad ocre interrumpido por tres pequeños cuadrados grises que dibujan el caño de salida del vino y que coinciden cada uno con las piernas que sirven de apoyo. Otro espacio con tonalidades siena, también, interrumpido por unas teselas de tonos claros, dejan ver cómo fluye el vino sobre una *dolia* distribuidas en número de tres a lo largo del lagar.

Con estos comentarios acabamos la descripción del retablo dionisiaco, bien enmarcado por una cenefa de trenza con el propósito de destacarlo desde una zona de privilegio, la exedra, adosada como hemos comentado al centro de la habitación en su cara norte, lo que nos sugiere algún tipo de función específica. Desde este punto nuestra mirada se dirige indefectiblemente hacia el tema central, la figura de Baco por cuya figura pasa el eje de la estancia y en la que destaca su tamaño y sutil colorido que contrasta con el resto de los personajes de la composición.

El último rectángulo que figura en este frente (Figura 7. R7 y Figura 10), consta de una una franja que llega hasta el tabique de la puerta. El pintor lo solventa de una manera sencilla situando en el centro de ella, que es además eje de la habitación, una gran hoja de vid de la cual brotan unos pámpanos que en forma de roleos cubren todo el rectángulo ejecutados en tonos grises, ocre y negros, sobre el fondo claro dominante en todo el pavimento.

La escena que se ha ido describiendo de esta suntuosa obra musivaria nos hace pensar lo meditado que están las escenas en los distintos rectángulos a manera de un relato literario. Contemplado desde la exedra, vemos en primer lugar la gran hoja de vid que a modo de origen introduce la escena de la recolección. Exprimido el fruto, nos lleva a la gran escena y fundamento de la obra musiva, en la cual, el dios y su séquito se presentan en todo su esplendor.

No podemos abandonar esta descripción sin hablar de otro motivo interesante anexo al principal, como es la representación de las cuatro estaciones, (Figura 11) simbolizadas por cuatro bustos tocados cada uno de ellos con los atributos característicos de cada estación. En ellos creemos ver como el pintor se sirvió de este simbolismo para adentrarnos en el origen y principio de todo el proceso y desarrollo que esta habitación representa, propiciando cada una de ellas las distintas fases para su crecimiento.

Este conjunto de estaciones se encuentra dentro de un rectángulo enmarcado por una cenefa de cable. A su vez, su interior está dividido en cuatro rectángulos por medio de filas con formas de hojas de laurel, interrumpidas cada una de ellas por dos teselas de pico. De nuevo, aquí vemos un rasgo de la creatividad del artista, ya que al disponer de poco espacio coloca el eje central de cada uno de los bustos confluyente en el centro del rectángulo dando con ello una mayor amplitud a los mismos.

Todas ellas están diseñadas con los mismos tipos de rasgos. La gama de colores empleados son las mismas que las del conjunto del pavimento, si bien en cada uno, predominan ciertos tonos en consonancia con su simbolismo. Así tenemos la primavera en cuya cabeza aparecen unas flores abiertas. Su vestido es de color rosa rojizo, con los pliegues marcados en un siena tostado dejando al descubierto los brazos. El verano está coronado por espigas de tonos amarillos. El ropaje esta realizado en tonos claros, quedando los dobleces definidos por el movimiento de las teselas en tonos rosas rojizos consiguiendo así una percepción de

transparencia. Por detrás de su hombro sale una hoz. En el otoño la cabeza expone los atributos de la vid. El cuerpo está teselado en rosas claros y blanco, cubriendo una parte del hombro izquierdo y el pecho por una *párdalis* de color ocre, en donde destacaríamos la imitación de las manchas, realizadas de manera sencilla pero de un gran realismo, mediante círculos ovalados, algunos de ellos sólo el inicio o un pequeño arco, en colores siena tostado y negro. Por último, el invierno. En consonancia con lo que representa su ropaje cubre la cabeza y busto, ejecutado en tonos ocre y gris verdoso. Por detrás del hombro izquierdo se muestra, un tallo con unas ramas ajadas.

Finalmente en otro rectángulo (Figura 12), completando la entrada, en el umbral, como protección o bienvenida, se halla según nos parece una gran flor abierta muy esquematizada con unos colores que comenzando en una tonalidad blanca se van difuminando hasta el siena, destacando cuatro de sus pétalos en forma de cruz de tonos grises, toda ella, insertada en un rombo marcado con dos filas de teselas oscuras y terminando sus extremos por unas peltas de este mismo color.

8.2. Ejecución

Aprovechando lo escrito en la introducción de este estudio relativo al funcionamiento de un taller musivario y la técnica de ejecución de un mosaico teselado, vamos a intentar recrear cómo debió ser el proceso constructivo de este singular mosaico de la casa de Baco. Iremos pues analizando aspectos tales como el tiempo estimado de ejecución, las dificultades que desde el punto de vista de interpretación artística debieron encontrar, el personal que intervino, etc.

Como hemos comentado al comienzo en la introducción, la responsabilidad máxima en todo el programa de realización recaía en el pintor creador, el *pictor imaginario*²⁰, toda vez que él se hacía cargo de la composición de la pintura que luego interpretaría de manera musiva. En esta fase inicial podemos conjeturar que serían las personas que fueran a habitar el edificio los que aportarían la idea inicial del tema en que debía basarse la pintura en función del uso y la significación que se quería aportar al mismo.

En estos grandes trabajos teselados, el trabajo era compartido sin duda por una serie de artesanos musivarios cuyo número dependía de la extensión del pavimento y de la posibilidad de ejecutar alguna de sus partes fuera del futuro emplazamiento del mismo. En este caso concreto estimamos que podrían haber trabajado directamente ocho musivarios más otros dos, que siguiendo una planificación concreta del trabajo, podrían haber ejecutado algún fragmento en alguna otra dependencia próxima a esta habitación. Este es el caso del cuadro correspondiente a las estaciones o algunos de los pisadores, ya que estos fragmentos tienen dimensiones relativamente manejables y diseños compositivos adaptables a este proceso.

Para que estos diez *musivarios* pudieran desarrollar su trabajo diario era necesario un cierto número de *teselarios* encargados de preparar el material.

Hemos estimado que serían necesarios unos cuatro o cinco, conjetura que más adelante detallaremos. Este conjunto de artesanos se completaría con otros que tenían la misión de preparar la masa de agarre tal y como hemos explicado en la introducción. En este caso es difícil seleccionar que oficios prevalecerían, el *calcis coctori* (calero), o el *structor* (albañil). El primero tenía el cometido de la elección y preparación de las cales que iban a servir como cemento. Respecto al segundo no está muy claro si su labor se limitaba solamente a la colocación de ladrillos y jaharrar o si bien esto último lo realizaba otro operario. Este último cometido tiene su importancia ya que en función de lo especializado de este trabajo, preparar el mortero y extenderlo para una vez iniciado el trabajo y durante todo el desarrollo del mismo e ir facilitando la argamasa correspondiente, dependería de su vinculación permanente al taller musivario o no. El *calcis coctori*, o trabajador de la cal, podría encajar en este tipo de perfil, ya que conocería los distintos tipos de cal (aérea, semi-hidráulica e hidráulica) de una manera

²⁰ Luna Llopis, J V. : 1996.

empírica y sabría cuál sería la más idónea a emplear. Presumimos que estos trabajadores también estarían vinculados en la preparación de los estucos y por consiguiente en el manejo de las mezclas y su aplicación.

Tras esta presentación del taller musivario, pasaremos a continuación a especificar cómo el maestro pintor pudo distribuir a sus operarios en las distintas partes del pavimento y aventuraremos cómo sería una jornada de trabajo. Para ello estimaremos jornadas de ocho horas ya que así es más fácil situarnos en un contexto de trabajo actual. Al hilo de esto también es importante tener en cuenta aspectos como la iluminación y los medios disponibles en aquella época, pues este factor podría condicionar la marcha de los trabajos. Este hecho también nos lleva a considerar que la época más idónea para la ejecución de este tipo de trabajos sería desde finales de marzo a finales de septiembre, toda vez que un mayor número de horas de luz natural favorecería el avance de los mismos. Junto a este factor la climatología benigna sería igualmente adecuada para el correcto fraguado de las mezclas.

Entrando ya en los aspectos constructivos del trabajo y siguiendo la lógica y nuestra experiencia musiva, consideramos que comenzaron por la parte geométrica del pavimento, es decir las zonas donde iban a estar ubicados los triclinios. Iniciar el trabajo en este punto tiene su sentido ya que es la parte más interna de la habitación, junto a la pared, y esto permitiría fácilmente continuar hacia el centro donde se ubicaría el retablo báquico. De esta manera, entre otras cosas, se evitaría ir pisando aquellas zonas que requirieran más tiempo de fraguado.

El plan de trabajo para realizar estas geometrías que comprenden alrededor de 29 m², consistiría en colocar en línea a ocho *musivarios*, separados unos de otros aproximadamente un metro. La superficie diaria a *teselar* de cada uno de ellos se podría estimar en unos 40 cm x 30 cm (1200 cm²), empleando teselas de aproximadamente 18 mm x 18 mm. Esta valoración se hace en función de la dificultad del dibujo, el grado de retoque que haya que ir haciendo sobre las teselas para su colocación y su tamaño más o menos reducido. En el caso de las simetrías que nos ocupan, las podríamos catalogar como de escasa dificultad. Por consiguiente, al contar con espacio suficiente para no entorpecer el trabajo entre ellos podían haber intervenido holgadamente hasta ocho operarios ejecutando por tanto un total de 9.600 cm² diarios. Esta estimación nos lleva a que la parte geométrica en cuestión pudo estar acabada en unos 30 días.

De la misma manera, la geometría de la exedra también la podemos considerar como de escasa dificultad aun considerando que está compuesta por teselas más reducidas, de aproximadamente 10 mm. Su dibujo es muy regular y está solucionado en bloques del mismo color lo que facilitaría la colocación de las teselas. Es decir, ese movimiento tan característico musivario que consiste en coger con una mano una cierta cantidad de teselas para con la otra proceder a su colocación, todo ello ejecutado con cierta velocidad. De todo lo dicho podemos señalar que en esta exedra podrían haber intervenido tres *musivarios* con un ritmo de colocación similar al caso anterior, es decir superficies de 40 cm x 30 cm (1200 cm²), por lo que podrían haber concluido esta parte de 2,25 m x 2,25 m (5,06 m²) en aproximadamente 14 días.

En este punto, entraremos ya en el desarrollo del motivo central, el que encierra más complejidad al concentrar los personajes más relevantes y donde el trabajo de las distintas cabezas destaca sobre el resto de las partes del cuerpo, principalmente la de Baco. Este hecho nos hace pensar que dicha cabeza, junto con la del Sileno incluso la del Sátiro, fueron realizadas por el *pictor imaginario*, el maestro pintor personalmente, mientras que otros *musivarios*, por ejemplo tres, podrían haber ido ejecutando los ropajes o algún otro fragmento que el pintor hubiera estimado conveniente. El resto de operarios podría haber estado dedicado al resto de esta parte del mosaico.

Con esta distribución, y dada la cierta dificultad que tiene utilizar teselas de estos tamaños, entre siete y ocho milímetros, junto con la variaciones de color de los ropajes y los cambios de sentido que habría que darle a las teselas para hacer notar los pliegues de las vestiduras, entendemos que la labor diaria no sería superior a unos 0,25 m² aproximadamente, por lo que

para pavimentar los 4,23 m² de este fragmento estimamos que hubiera sido necesario emplear al menos unos 17 días. A esta cantidad habría que sumarle 4 días más correspondientes a los 100 cm² de las cenefas de trenza y de cable que enmarcan el espacio total del rectángulo, así como el trabajo de las cabezas citadas anteriormente y realizadas en exclusividad por el pintor. Por su tamaño y dificultad estimamos que rondarían los 3 días para la cabeza de Baco, 2 días para la del Sileno, un día para el Sátiro y un día para la Médade con lo que el rectángulo que comprende a Baco y su séquito no hubiera sido ejecutado en menos de 28 días.

Mientras se trabajaba en el motivo central, a ambos lados de este conjunto otros cuatro *musivarios*, dos en cada lateral, estarían ocupados en la realización de los rectángulos donde están representadas las panteras. Dado que la superficie de esta zona es de 1,34 m², y estimando que cada uno de los operarios podría realizar fragmentos de 30 cm x 30 cm (0,09 m²), este trabajo podría haber sido concluido en unos 7 días. A este tiempo habría que sumarle tres días más para la cenefa y acaso un día más para la finalización de las partes más complejas como las cabezas y la cratera, por lo que harían un total de 11 días.

Al tiempo que estos artesanos trabajaban en el motivo central, en una estancia contigua se estarían ejecutando las figuras de los dos portadores que forman parte del grupo de *pisadores*. Para ello creemos se emplearían unos soportes de madera con dos propósitos; de una parte, como base para extender la masa y colocar las teselas, de otra, para que una vez concluido el trabajo pudiera ser transportado y colocado junto al resto del grupo. Cabe señalar que este método es factible siempre y cuando se manejen superficies no muy extensas, como en esta ocasión, ya que las figuras de estos portadores miden aproximadamente 93 cm x 50 cm. También hay que señalar que esta técnica requiere poseer una gran experiencia *musivaria*, ya que la tarea de retirar la tabla que sirve de soporte al conjunto es muy delicada y si no se realiza con sumo cuidado es muy probable que se rompa la pieza. Si este procedimiento no podía realizarse por algún motivo, se seguía el sistema descrito anteriormente *in situ* que es, como estamos viendo, aquel que da una visión de conjunto y que va marcando las pautas en cuanto a dibujo y colorido, y que permite, llegado el caso, realizar una pronta rectificación.

Se tome la alternativa que se tome, el tiempo de realización no varía. Para esta zona, pensamos que lo más lógico hubiera sido trasladar a los cuatro *musivarios* que estaban encargados de los rectángulos de las panteras una vez finalizado allí su trabajo. Esto es así debido a que esta parte requiere una cierta complejidad de realización, al contar con cinco cabezas más los cestos de los portadores, y por tanto requerir de un trabajo habilidoso similar al anterior rectángulo. Con todo esto, los pisadores junto a los portadores que se encuentran sitos en un rectángulo de 370 cm x 103 cm (3,81 m²), ocupando sus figuras un poco más de la tercera parte, alrededor de 1,26 m², podrían haber sido realizados en unos 16 días. Si el lector está interesado en el detalle de esta conclusión diríamos que en términos generales el trabajo habría estado distribuido de la siguiente manera: por una parte tenemos que cada pisador ocupa una superficie de unos 2.400 cm². Al ser tres pisadores éstos comprenderían un total de 7.200 cm². Por otro lado, nos encontramos con dos portadores con una superficie cada uno de 2.700 cm², ello nos da una extensión de 5.400 cm², sumadas ambas superficies, tenemos que esta parte figurativa ocuparía una superficie de 12.600 cm²; recopilando estos datos, nos dan como resultado que los cuatro *musivarios*, realizaron esta parte en 5 días, si bien, pensamos que las cabezas no entrarían dentro de este cómputo ya que tendrían que dedicarle un día para llevarlas a efecto o incluso dos ya que en el caso de los portadores iban adosado y apoyado en la parte superior del hombro, un cestos en donde se advierten una serie de uvas, motivo este de dificultad que nos mueve a creer que más bien serían siete días el total empleado. Para *teselar* los fondos de 3,77 m² compuestos por la zona de lagar y las cenefas de trenza pensamos que emplearían unos 11 días a un ritmo de 0,09 cm² por operario.

Por último, y completando esta parte del pavimento, se realizaría el rectángulo de los roleos; en el espacio que media entre ellos y una parte del fondo, a la entrada de la habitación, el rectángulo con las alegorías de las cuatro estaciones y finalmente junto a ellos otro pequeño rectángulo con un motivo geométrico.

El trabajo del rectángulo de los roleos presenta escasa dificultad pudiendo catalogarse su ejecución como de sencilla toda vez que son líneas formadas por dos o tres teselas, que a modo de volutas se extienden por todo el rectángulo, con un fondo que sigue el mismo movimiento. Con una superficie de 61,4 cm x 45 cm presumimos que cada operario podría haber completado fragmentos de 12 cm² con teselas de 9 mm x 9 mm, por lo que si suponemos que se dispuso a seis *musivarios* a lo largo del rectángulo, este trabajo podría haberse completado en poco más de 6 días.

Una vez puestos a trabajar en esta zona, el maestro pintor pudo haber dispuesto a otros dos *musivarios* para la ejecución del rectángulo del umbral. Este, con unas dimensiones interiores de 130 cm x 35 cm encuadradas por unas bandas de 4 cm, podría haber sido realizado siguiendo un ritmo de trabajo de 9 cm² por persona en más o menos 3 días.

Finalmente, con unas medidas interiores 134 cm x 98 cm (1,31 m²) y enmarcado por tres cenefas de cable de 12 cm de ancho, y por tanto un total a *teselar* de 1,74 m², nos encontramos con el rectángulo que representa a las *Cuatro Estaciones*. En esta parte del pavimento observamos nuevamente el buen hacer de la técnica *musivaria*. Los tonos de color pasan de manera tenue consiguiendo crear un cierto volumen sin demasía, adecuado al carácter pavimental del mosaico. Ejecutado con gran maestría resalta la definición de los rasgos de los rostros. Este tipo de ejecución conlleva levantarse una y otra vez para ir comprobando que dibujo y color van casando adecuadamente. Este trabajo minucioso nos lleva a pensar que habría sido ejecutado por el propio pintor ayudado por dos *musivarios*, que tendrían el cometido de ir rellenando fondos, completando algunas de las partes de las vestiduras y realizando las cenefas. La tarea diaria por individuo, a la vista de lo expuesto, podría cifrarse en fragmentos de unos 25 cm x 25 cm (625 cm²) por lo que todo el conjunto podría haberse realizado en unos 10 días.

Así con todo, si resumimos por tanto el tiempo de ejecución de esta parte, resultaría de la siguiente manera: fondos geométricos, 30 días; exedra, 14 días; recuadro central y cenefas, 28 días; panteras y cenefas, 11 días; pisadores y cenefas, 27 días; roleos, 6 días; estaciones, 10 días; umbral, 3 días, la suma de todo ello nos da un total 129 días. Esta cifra no tiene por qué ser del todo exacta, toda vez que mientras unos podrían estar realizando una parte, otros simultáneamente podrían estar encargados de otras en consecuencia, promediando y compensando unas partes con otras y considerando el tiempo que se emplearía en la preparación de la ejecución y el propio dibujo del diseño sobre el pavimento, pensamos que se puede sostener que para su realización se invirtió un tiempo aproximado de 95 días.

Todo este gran trabajo no hubiera sido posible sin la asistencia del resto del equipo del maestro pintor, los *teselarios*, que en un número que podemos estimar de cuatro, habrían sido los encargados de ir produciendo mediante una tajadera y un martillo de doble filo, las teselas de las distintas tonalidades requeridas a partir de fragmentos más o menos grandes de rocas de carbonato cálcico. Por propia experiencia podemos estimar que cada uno de ellos hubiera sido capaz de producir unas 315 teselas a la hora, por lo que si consideramos una 8 horas de trabajo diario, cada *teselario* podría haber generado en torno a las 2.500 teselas, es decir, que entre los cuatro su producción se podría haber cifrado en aproximadamente 10.000 teselas.

En este punto, conviene hacer una precisión. Esta serie de datos que hemos proporcionado son sólo referentes a teselas cuyas medidas están comprendidas entre 7 mm y 10 mm. A partir de esta última medida, y según fueran siendo de mayor tamaño, se podría conseguir un 15% más de teselas.

No quiero dejar de señalar la ímproba tarea que era y es el trabajo *musivario* en el cual la afición supera a la paciencia, y para muestra las siguientes cifras: cuando se emplean teselas entre 7 mm y 8 mm el metro cuadrado puede llegar a contener alrededor de unas 18.000 teselas dependiendo de la proporción en que se apliquen y del dibujo. Si las teselas que se utilizan están comprendidas entre los 18 mm y 20 mm, tamaño habitual en fondos y zonas geométricas, el metro cuadrado puede estar compuesto por 2.750 teselas aproximadamente.

Tal y como hemos comentado en la introducción en el apartado de materiales, los carbonatos cálcicos para el mosaico teselado son idóneos, al ser muy compactos y resistentes pero a la vez adecuados para obtener un corte fácil y recto de forma manual (hecho importante para la buena marcha del trabajo del *teselario*). Suelen presentar un colorido homogéneo, siendo esta peculiaridad también relevante toda vez que si se usasen teselas con algún tipo de vetas desvirtuaría el efecto tanto de la pintura como del dibujo. Estas características nos llevan a desechar esa idea, en muchas ocasiones reiterativa, de la idoneidad del mármol para la producción de las teselas. Su estructura, como roca metamórfica, produce un corte impreciso por medios manuales y su colorido generalmente no uniforme, así como la presencia de vetas, lo hace inadecuado para este trabajo.

Vista la importancia de la elección del material este trabajo no podría corresponder a otro que no fuera el maestro pintor. Este seleccionaría el tipo de roca y su colorido, por lo que no es descartable que efectuara desplazamientos por los alrededores del lugar de trabajo, con el fin de determinar si era factible localizar cerca materiales adecuados para su pintura, sobre todo el color del fondo, al ser las partes más extensas para el teselado. Si el trabajo se realizaba en torno a un núcleo de población importante, este trabajo previsiblemente sería más sencillo al contar con viviendas de cierta categoría donde el empleo de estos tipos de materiales pétreos podría ser más frecuente.

En cualquier caso, el taller debía de disponer de unos carros como medio de transporte para el traslado del material almacenado, en muchos casos sobrantes de otros pavimentos encargados, pero que por su colorido peculiar sólo estarían disponibles en determinados lugares.

Para terminar, y como también hemos comentado en la introducción, el trabajo no quedaría acabado sin una última fase de pulido y acaso de rectificaciones puntuales según los criterios del maestro pintor. Hay que señalar que a lo largo de todas las distintas etapas de elaboración, el pintor, como máximo responsable de la ejecución del mosaico, no sólo ha ejecutado las partes más complejas del trabajo sino que también ha ido supervisando, aconsejando cómo resolver determinados fragmentos, corrigiendo y en su caso ordenando sustituir tal o cual tesela, modificando el dibujo original para su mejor adecuación al conjunto, comprobando la correcta nivelación, y en general, efectuando tantas acciones fueran necesarias para que el trabajo final cumpliera las expectativas del mismo.

Con el trabajo acabado y completamente fraguado el maestro encargaría a algunos aprendices o auxiliares la última fase, el pulido y/o tratamiento de acabado. Para ello podría haber sido frecuente esparcir arena muy fina, de mina, de la empleada en la mezcla para la sujeción de las teselas, y con una madera u otro material frotar la superficie del pavimento para lograr así su pulimento. Después de retirar la arena, y con objeto de darle un cierto brillo, se humedecerían las partes ya pulidas y con un fragmento cerámico se repetiría la misma operación para dar más realce a la piedra.

Desconociendo el nombre del autor de este mosaico, lo único que nos queda es admirar sus dotes de pintor muralista y la forma simplificada, pero no por ello menos expresiva, con la que resolvió la temática y las figuras de esta obra.

9. Coperos

9.1. Descripción

Este mosaico se encuentra instalado en un pasillo comprendido entre el peristilo y la entrada a la *habitación de Baco*, por tanto, la medida de su longitud es coincidente con la de dicha habitación al tener esa pared en común. Sus medidas totales son de 649 cm x 243 cm (15,77 m²) siendo las medidas interiores de 550 cm x 116 cm (6,38 m²). En este mosaico se encuentran representados las figuras de seis *coperos* portando cada uno una copa, marchando en fila y saliendo de la estancia de Baco en dirección al peristilo (Figura 13).

Este amplio rectángulo está recercado por un doble marco: uno interior, que contiene una cenefa de cable de 11 cm de ancho, un espacio medio de unos seis centímetros de anchura realizado con teselas claras, y el exterior, compuesto por tres filas de teselas negras que separan el conjunto de los fondos.

Este mosaico, por su diseño y ejecución presenta algunas singularidades diferentes al anteriormente descrito, que no nos gustaría dejar de señalar. ¿Por qué contando con una anchura de pasillo tan amplia, 243 cm, se redujo el espacio donde están encajadas las figuras hasta los 116 cm?. Tal vez la respuesta la encontremos en que el autor estaba más interesado en una representación testimonial que realista de las proporciones, por lo que no consideró necesario el máximo aprovechamiento de los márgenes de los que disponía. Por otro lado, esas formas alargadas que a manera de sombras irreales surgen arrancando desde los pies hasta la parte baja de la túnica, nos lleva a considerar que pretende realizar una imitación de las sombras realizadas en las figuras de Baco y su séquito, pero en este caso más acusadas con objeto de rellenar esos espacios amplios existentes entre figuras como recurso creativo, un tanto alejado de la forma en que está resuelta la composición del mosaico anterior. Así mismo cabe señalar dentro de estas irregularidades, las piernas tan esquematizadas de todos los *coperos*, trazadas con un dibujo ingenuo incluso infantil y un tanto desproporcionado, dentro de la línea imaginativa de las sombras. Otro detalle curioso, es el calzado, no tanto por llevar unas sandalias, por lo demás de uso habitual dentro de una vivienda, sino porque aparezcan en las suelas unos tacos marcados mediante una serie de teselas del mismo color que el calzado.

De todo lo expuesto y basándonos en aspectos de la ejecución que ya comentaremos más adelante nos induce a pensar que posiblemente fuera otro pintor distinto y en consecuencia otro taller, el que se encargó de este trabajo. No tanto por el colorido ya que emplearon las mismas tonalidades, sino más bien por su diseño resaltando ante todo el dibujo incorrecto de las piernas como expusimos más arriba. Este hecho llama poderosamente la atención si tenemos en cuenta que el resto de las figuras están dentro de más o menos una cierta corrección.

9.2. Ejecución

En relación con su ejecución, nos da la sensación de que pudieron intervenir varios *musivarios* distintos, comprobando la afinidad en la ejecución de las cabezas del copero uno y el cuatro, encontrando en ellos un dibujo correcto con un colorido contrastado que pasa con una gradación suave de uno a otro. El sobrecuello y su lazo están solventados del mismo modo y bastante parecido en sus formas y color al peinado. Respecto a la cabeza del copero número dos, se percibe que una de las teselas de la parte superior que define el ojo izquierdo tiene una desviación hacia abajo o bien carece del mismo ancho que las otras teselas, lo que hace que se perciba con cierto estrabismo. Baste esto para señalar la gran importancia que tiene en la ejecución del mosaico que las líneas estén bien definidas, con trazos correctos. Respecto a las cabezas tres y seis no se puede emitir una opinión dado que no se han conservado, pero si podemos opinar respecto a la número cinco. En ella observamos poco esmero en su ejecución. El óvalo derecho está demasiado pronunciado, así como la nariz y boca están desdibujadas. Finalmente y como comentario general respecto de las demás partes de las figuras, incidiremos en las manos, principalmente en las que sujetan las copas, apreciando una desproporción en ellas y una repetición de los tres modelos de copas. Respecto a la vestimenta señalaremos que en los seis casos está resuelta del mismo modo en cuanto a forma y color, igualmente los paños que portan.

En referencia al tiempo de realización, creemos que es razonable estimarlo de la siguiente manera. Dado que existía espacio suficiente para no estorbarse entre ellos, no sería descartable pensar que en él intervinieran hasta seis *musivarios* simultáneamente, uno por figura. Cada figura, de 46 cm², podría haber sido ejecutada en unos 7 días de trabajo más 1 o 2 días para la terminación de la cabeza, la parte más elaborada. Respecto a la cenefa de entrelazos que comprenden unas medidas de 133 cm x 11 cm (0,15 m²), estimamos que cada trabajador podría haber realizado labores de 25 cm x 25 cm (625 cm²) por lo que los seis

operarios podrían haber completado esta parte en unos 3 o 4 días. Por último, los 9,39 m² restantes del pavimento que rodea el rectángulo de las figuras podría haber sido resuelto entre los seis artesanos en unos 13 días. Como resultado de todo esto, podemos decir que este amplio pasillo pudo ser teselado en torno a los 29 días. Tres podrían haber sido los *teselarios* encargados de la elaboración del material necesario para este mosaico.

Permita el lector hacer una pequeña interrupción en este punto antes de proseguir con el explicativo del resto de los mosaicos, en relación con lo que hemos descrito hasta este punto.

Estamos ya intuyendo que nos encontramos ante una obra musivaria de unas características ciertamente relevantes, tanto por los medios empleados como por su extensión y calidad artística. Es por tanto momento de pensar, aunque sea por un instante, en el efecto que produciría contemplarlo *in situ*, no como hoy lo vemos expuesto en el museo. Pensemos en aquella vivienda en pleno uso, con este mosaico colocado en un amplio pasillo entre gruesos muros y recibiendo una luz natural, posiblemente escasa, debido a la situación que ocupa dentro del plano de distribución de la vivienda. Sabemos, que una de sus paredes forma medianería con la habitación de *Baco* y por consiguiente, de ahí no recibiría ninguna luz. De los otros tres muros, el de su lado norte, que nos marca su anchura, no sabemos si dispondría de algún ventanal así como tampoco la pared noroeste que desconocemos si también era de medianería con otra habitación, probabilidad esta cercana a la realidad y que de ser así, tampoco tendría ventanas. Por último, el lado que comunica con el peristilo, podría estar abierto o bien contar con alguna puerta con lo que también su iluminación a través de esta zona no debería ser demasiado acusada. Si pensamos que contaría con algún tipo de iluminación artificial esta consistiría probablemente en varias lámparas pendientes del techo tal como nos la describe Paulino de Nola en su libro de *Poemas*²¹. Este tipo de alumbrado proyectaría una luz no muy brillante ni uniforme, más al contrario llena de contrastes, de luces y sombras que produciría una observación del pavimento escasa de detalles y falto de visión de conjunto.

Este mismo planteamiento se puede hacer al resto de los pavimentos que estamos tratando. Es decir, fueron concebidos para albergarse entre gruesos muros, bajo techo y recibiendo una escasa iluminación natural, variable según las estaciones, si acaso proporcionada por alguna ventana, o bien por algún tipo o tipos de lámparas de aceite o cera que produciría en general un gran contraste entre luces y sombras. Con estas observaciones simplemente pretendo provocar la reflexión que parece ciertamente chocante que tan esmerados trabajos, estos de los que estamos tratando así como otros muchos, estén en ubicaciones que no permitan apreciarlos como corresponde, o al menos en su total plenitud, aunque esto podría ser objeto de otro estudio ciertamente interesante en relación con su posible significado y sentido.

10. Eroles

10.1. Descripción

Formando parte del conjunto de la Casa de Baco se encuentra una habitación, cuya puerta esta centrada con el pasillo Oeste del peristilo, de unas medidas aproximadas de 14,90 m de longitud por 2,60 m de ancho, al final del cual, en su parte Norte se halla la puerta de entrada del corredor de los Coperos. Es decir, entre ambas entradas media una distancia de alrededor de 7,5 m.

Dentro de ella encontramos el mosaico denominado de los Eroles o dedicado a *Eros*. Este mosaico de 44,89 m² se caracteriza por la predominancia de un motivo geométrico complejo frente al figurativo (Figura 14) que ocupa apenas un cinco por ciento del mismo, el cual se reduce a un cuadrado central donde aparecen las figuras de dos *erotes* que hoy en día apenas podemos intuir debido al estado deterioro en el que se encuentran. Dado que en la parte de

²¹ Paulino de Nola, 23; 125-45.

ejecución hablaremos sobradamente del motivo geométrico vamos a hacer un apunte sobre el motivo central que da nombre a esta sala (Figura 15).

En la parte izquierda se observa un pequeño fragmento del muslo y la zona de la pantorrilla de una de sus piernas con el pie en posición curvada con su sombra. Al lado, pero un poco más arriba, unos dedos que corresponderían al otro pie con su sombra. En la parte derecha se muestra completa la mitad de la figura en sentido vertical, incluyendo la cabeza en posición frontal, con una de sus alas, los fondos y la sombra que la pierna izquierda proyecta. De igual manera podemos ver casi completa la cenefa de taqueados que lo enmarca así como un pequeño grupo de teselas que marcan la otra pierna, lo mismo, que un reducido grupo de teselas que forman el talón y parte de la sombra.

A partir de estas imágenes fragmentadas podríamos hacer un pequeño ejercicio de imaginación intuyendo cómo sería la composición de este mosaico dedicado a *Eros*. En esta línea pensamos que serían dos figuras en posición frontal, concebidos y realizados de la misma manera, si bien, pudieran contener algunas ligeras variantes de actitud en alguno de sus miembros. Se habría empleando iguales tonalidades, donde prevalecerían los colores claros sonrosados, definiendo el dibujo un tono semejante a una tierra siena en un caso y en otros, un siena rojizo, llegando incluso al tono carmín en líneas donde se debía acrecentar el dibujo. El ala que se aprecia, está dibujada con dos filas de ocre acompañadas por una fila de teselas negras en su interior que simulan la sombra, para terminar con un color gris colocadas siguiendo las formas de unas plumas. Por su parte la cabeza que está representada es un poco voluminosa. En la cara se aprecian unas facciones pronunciadas, en donde destacan sus gruesas cejas y unas ojeras muy acusadas, con una frente ancha, rematada con unos gruesos rizos que los hacen más abultado los colores usados entre ellos el negro que los perfila y en su interior rojo y ocre. Otro detalle que nos llama la atención es el gordo muslo que conforma la pierna.

10.2. Ejecución

Realizado los trabajos previos de preparación del suelo, el maestro pintor con la ayuda de su equipo de musivarios, posiblemente unos seis dada la gran dimensión de esta sala, procedió a ir transcribiendo al solado el boceto diseñado para esta sala (Figura 14). Comenzó por trazar los dos ejes principales, horizontal y vertical AA' BB' y accesoriamente las diagonales D1, D2, D3, D4 quedando así la superficie dividida en cuatro partes iguales por sus ejes. En el centro se situó un cuadrado de 180 cm x 180 cm (6 pies x 6 pies), C1, C2, C3, C4, para después insertar en él, otro cuadrado de 138 cm x 138 cm, quedando unos márgenes entre un cuadrado y otro de 20 cm, relleno por una cenefa de entrelazos que formaría el vínculo de unión de las distintas geometrías presentes en este pavimento.

El siguiente paso fue dibujar cuatro cuadrados sobre cada una de las cuatro partes en las que se dividió la superficie inicialmente, resultando así un total de dieciséis cuadrados separados unos de otros por 20 cm de cenefa. A continuación se realizó el diseño del marco de estas simetrías, a saber: una banda de 8 cm de tonalidad clara; después, dos filas de teselas negras y a ella adosada una franja de 24 cm de color rojo, llevando consigo una gruesa línea con ondulaciones, compuesta de seis filas de teselas, tres de color claro y tres de tono gris y terminando este cerco con dos filas de teselas negras. Por último se diseñaron las filas siguientes hasta hacerlas llegar a los muros, con una anchura aproximada de 14 cm, con la misión de hacer resaltar el campo del mosaico, ya que su coloración iba a ser clara.

Con el dibujo replanteado en sus líneas fundamentales, comenzó el diseño de los octógonos. Para este fin, en uno de los cuadrados, CB, se trazaron sus diagonales y dividieron sus lados en tres partes. Luego se unieron los puntos, 1 y 2, 2 y 3, 3 y 4, 4 y 5, 5 y 6, 6 y 7, 7 y 8. Seguidamente, y en su interior, se dejó un espacio de 10 cm. Para colocar en él una cenefa de triángulos escalonados de color rojo sobre un tono claro. Posteriormente se introdujo otro octógono y dentro de este, un cuadrado más uniendo los puntos 1, 2, 3, 4. Interno a este cuadrado se dispuso finalmente un rombo a modo de damero con teselas blancas y negras. Entre octógonos y embebido por el lazo de la cenefas se dispusieron otros nuevos rombos

decorados alternativamente con una flor que partiendo en su centro de una tesela negra se abría en cuatro partes en tonos ocre, gris y negro y en otros por una cruz de brazos iguales, formada cada uno de ellas por un bloque de cuatro teselas de color negro puestas en forma de pico, todas sobre un fondo claro.

Concluida esta fase, y con objeto de agilizar el dibujo del resto, el pintor bien pudo encargarse de la realización de unas plantillas para así reproducir el diseño ya planteado (ver Figura 16 PL-1 a PL-8).

Replanteando dichos patrones, se pudo completar de una forma más ágil y precisa la totalidad de la geometría desde el interior de la sala hasta la entrada para así no deteriorar el dibujo recién realizado. También es lógico pensar que se pudieron tomar algunas medidas adicionales en este sentido como la de cubrir con unas tablas el dibujo recién planteado para evitar pisarlo durante la ejecución. Acabada esta fase daría comienzo el teselado de acuerdo al patrón establecido. Para ello pensamos que intervinieron el mismo número de *musivarios* que asistieron al pintor durante la fase de dibujo, es decir unos seis. Colocados a lo ancho, su misión se centraría en la ejecución inicial de la cenefa ondulada para proseguir después con las simetrías. Para ello tuvieron que emplear y combinar distintos tamaños de teselas, 11 mm x 11 mm para los fondos y 16 mm x 16 mm para las cenefas por lo que estimamos que el rendimiento diario de estos operarios no sería superior a los 30 cm x 30 cm (900 cm²) promediando la parte de las cenefas con la correspondiente a los octógonos. Con estas suposiciones en tiempo estimado de realización rondaría los 77 días. Mientras estos operarios trabajaban en esta zona nuestro maestro pintor estaría ya centrado en la realización del emblema central, la escena dedica a Eros. Para este trabajo debió contar acaso con la asistencia de un ayudante que le iría acercando los materiales necesarios así como de un *teselario* para suministrarle las teselas empleadas. Con los tamaños de piedra empleados, 9 mm x 9 mm, y la superficie del cuadro figurativo, 1,90 m², estimamos que su ejecución no sería inferior a 31 días.

Como hemos comentado en casos anteriores, creemos que al menos tres *teselarios* estuvieron apoyando todo el tiempo a este conjunto de artesanos en la preparación de todo el material necesario.

Finalmente y a modo de resumen, estimamos que la parte figurativa requirió de la colocación de al menos 12.100 teselas/m², la correspondiente a los octógonos y su interior 8.100 teselas/m² y las cenefas unas 3.600 teselas/m².

Antes de continuar en nuestro recorrido, y observando este mosaico con su compleja geometría, me gustaría hacer un pequeño comentario en torno a sus concretas medidas y su posible simbolismo. Todo este gran cuadrado que compone este mosaico parte de un cuadrado central de seis pies romanos, número con amplia significación en la filosofía pitagórica, y este cuadrado se rodea a su vez de otros dieciséis cuadrados de cuatro pies cada uno, la tétrada. Este número cuatro también tiene un profundo significado al ser el primer múltiplo dentro de la década, y en nuestro caso vinculado con el dieciséis mediante la relación cuatro veces cuatro. Si el lector está interesado en estos razonamientos, aconsejamos la lectura del libro *Comentarios al sueño de Escipión de Cicerón* 16,23,34,41 del escritor romano de finales del siglo IV d.C., *Macrobius*.

11. Peristilo

11.1. Preámbulo

En este caso, lo primero que hay que indicar es que debido al fraccionamiento con el que se hallaron estos mosaicos es problemático incluso establecer las dimensiones reales de los mismos. De hecho, uno de estos pasillos, el correspondiente a su parte Este, quedó tapado por una construcción y por consiguientemente actualmente está perdido. Respecto a los pasillos, Oeste, Norte y Sur, en el primero se encontraron unos 11 m de pavimento teselado con una

anchura entre 2,60 m y 2,70 m, del segundo se han conservado alrededor de 12 m x 2,20 m y del tercero unos 8 m x 2,58 m. Señalar que el pasillo Oeste del centro de su longitud en su eje Este-Oeste daba acceso a la habitación de los Erotos y en su extremo Norte se comunicaba con la habitación de los Coperos. Estos datos que se han expuesto son los que figuran en el libro ya mencionado.

Con estas medidas y considerando el método de modulación para su realización, creemos que el peristilo original debía tener una anchura aproximada de 14,48 m y una longitud de 16,46 m, incluido el pasillo superior y descartando, por desconocerse, el ancho del pasillo perdido (Figura 17).

12. Pasillo Oeste

12.1. Descripción

Se encuentra situado en sentido horizontal. En la mitad de su longitud hallamos la entrada a la estancia de los Erotos y en su lado norte la correspondencia con el pasillo de los Coperos.

Su esquema parte de unos bordes de unos 20 cm de ancho formados por teselas claras, después dos líneas negras de 4 cm de ancho y ambas dos separadas por una banda de 9 cm de anchura. Estas sirven de marco a una composición de motivos geométricos formada por unos círculos centrales y medios círculos a ambos lados unidos por líneas que parten de sus ejes, todos ellos definidos por una fila de teselas negra y otra de gris. Los círculos, en su interior y separados 4 cm, contienen otros de color siena rojizo de unos siete centímetros de ancho y dentro de estos últimos una flor abierta interpretada como en casos anteriores con teselas de manera escalonada. Entre círculos y semicírculos y separados por dos filas de teselas encontramos insertados unos octógonos de lados curvos de color siena rojizo, de 7 cm de anchura. En su interior encontramos con una gran flor abierta, con sus hojas dobladas creando entre ellas unas pequeñas curvas con dos círculos internos. Destaca de su centro cuatro hojas con las puntas giradas hacia un lado en las cuales hay una alternancia de colores de amarillos sobre gris y gris claro y este sobre rojo.

12.2. Ejecución

Respecto a su ejecución, diríamos que con las medidas del pasillo ya definidas (14,48 m x 1,92 m) y el boceto descrito anteriormente, se pudo trazar una cuadrícula de 96 cm x 96 cm como modelo de toda la composición. Dejando a los lados los márgenes establecidos, es decir, dos filas negras de 4 cm, una banda de 9 cm de teselas claras, y dos filas negras de 4 cm y finalmente una orilla de 20 cm, plasmaron dicha plantilla marcando una línea central de guía a un lado y otro poniendo cuidado en la escuadra por el lado en el que se iba a comenzar.

Con este extenso cuadrículado terminado, el siguiente paso que se nos sugiere es el trazado de los círculos. Para este caso (ver dibujo plantillas Figura 17), los ángulos de los módulos P y P' se cortarían con el arco que es coincidente con los distintos arcos que conforman el dibujo. Hecho esto nos quedaría una plantilla con la forma de PX y P'X. Su aplicación era sencilla. Solamente habría que ir girándola para que se fuera adaptando a las distintas posiciones y dibujar el arco siguiendo la numeración de la plantilla. Igualmente y siguiendo el mismo sistema se podría haber realizado la cara posterior. Diseñados los arcos que en su conjunto unos, los interiores configurarían los círculos y los exteriores los lados del octógono, se unirían mediante dos líneas, una negra y otra gris y se unirían los círculos en sentido horizontal y vertical. Finalmente, para los motivos florales se debió adoptar una plantilla que se aplicó en el centro de los círculos y los octógonos (Figura 18).

Una vez realizado el dibujo comenzó la ejecución. Dada la escasa dificultad del dibujo y con un tamaño de tesela de 1,80 cm x 1,8 cm entendemos que cada musivario podía haber realizado en torno a los 1200 cm² diarios. El tiempo de terminación lógicamente dependería del número

de operarios trabajando simultáneamente pero entendemos que con la disposición de este mosaico podrían haber trabajado fácilmente hasta 8 *musivarios*.

Respecto a los *teselarios*, dado que las piedras son de un tamaño relativamente grande estimamos que podrían haber sido tres los dedicados a esta tarea.

13. Pasillo Norte

13.1. Descripción

Este corredor, de 14,78 m x 2,30 m enlaza con el pasillo Oeste y Este. Su composición gráfica interior está basada en cruces gamadas, manteniendo perimetralmente la misma estructura que el anterior, es decir, 2 filas negras que recuadran el campo del mosaico, una banda de color claro de 9 cm de anchura, 2 filas negras que por la parte que da al interior del peristilo van a unir los pasillos en sus ángulos y una franja como orilla, de unos 20 cm.

13.2. Ejecución

El pintor o uno de sus ayudantes comenzaría por dividir la longitud total en módulos de 76 cm. Seguidamente se trazaría un línea longitudinal de división de 3 cm de color gris para luego dibujar, a ambos lados, las cruces. Es lógico pensar que para agilizar este trabajo, como en el caso anterior, se emplearan unas plantillas a modo de guías. La primera, para la formación de las cruces que se realizarían con dos filas negras. La segunda para la delimitación de los espacios que ocuparían tres filas de color gris entre líneas negras. Como complemento y para facilitar el dibujo se debieron fabricar unas escuadras a modo de escantillón, numeradas del 1 al 5 para las líneas negras y otras escuadras numeradas de igual manera de 1 al 5 para las grises (estas escuadras tendrían una tabla que uniría los dos brazos de las escuadras para hacerlas más resistentes) (Figura 19).

Una vez hecho esto, comenzaría el trabajo de teselado con piezas de 1,8 cm x 1,8 cm, por lo que entendemos factible que cada *musivario* pudiera realizar en torno a los 1200 cm² diarios como en el caso anterior, pudiendo concurrir el mismo número de artesanos que en el caso anterior.

14. Pasillo Sur

14.1. Descripción

La distribución exterior al campo del mosaico es igual que en los casos anteriores, es decir un margen de 20 cm, después, constituyendo el marco, dos filas negras, una banda de 10 cm de ancho de color claro y cerrando el marco dos filas negras.

La composición de este pasillo está formada por una alternancia de cuadrados y rectángulos colocados en posición horizontal y vertical. Como figuras decorativas básicas, realizadas con dos filas negras, dos rombos, uno dentro, ejecutados con tres filas de siena rojizo separados una de otra por teselas claras con un ancho de 6 cm. En el interior del último rombo encontramos una pequeña flor abierta en cuatro hojas en tonalidad siena rojizo, con las teselas escalonadas. En estos rectángulos y marcando cada ángulo, un pequeño triángulo en color gris. Respecto a las figuras cuadradas, con una separación en blanco de 6 cm, otro cuadrado en color siena rojizo de 6 cm. De ancho el cual, y encajado en su interior, encontramos una flor con las mismas características de ejecución y tonalidad que las anteriores pero de tamaño mayor, todo ello sobre un fondo claro.

14.2. Ejecución

Respecto a su proceso de realización, entendemos que fue el siguiente. Sobre el campo del mosaico en dirección longitudinal se llevó a cabo una división proporcional, dando a cada parte 53 cm por lo que se constituyó una retícula de 53 cm x 53 cm. El siguiente paso fue la construcción de unas plantillas (Figura 20) para el desarrollo de la composición. Una cuadrada de 53 cm x 53 cm (Ps1) y otra rectangular de 1,10 cm x 0,53 cm (Ps2). Con ellas se fue componiendo el dibujo dejando una separación entre ellas de dos filas de teselas negras. Luego, con los rectángulos formados, se insertaron los dos rombos, el exterior definido por dos filas negras (Ps3) y el interior con tres filas siena rojizo (P's3) separados uno de otro por tres filas claras. Como hemos señalado, este último rombo contenía en su interior la flor antes descrita.

Los cuadrados también contenían otro cuadrado (P's1) compuesto por tres filas en siena rojizo y una flor un poco más grande que la anterior. Por último se realizó una cuarta plantilla (Ps4) en forma de triángulo para aplicarla en los ángulos del rectángulo con una separación de ellos, de tres hileras de teselas claras.

Con este sistema de patrones se irían dibujando todas estas simetrías para su posterior teselado. Respecto a esta fase de ejecución, estimamos que sin suponer una gran dificultad sí les llevaría un poco más de tiempo las zonas de los rectángulos al tener que ir adaptando las teselas de los vértices de los rombos y triángulos, así como la realización de las flores. Con todo esto pensamos que su labor diaria rondaría los (0'09 m²) por *musivario* en un número similar al de los casos anteriores.

Haciendo un breve resumen de todo lo expuesto en relación con estos mosaicos del peristilo, diremos que estimamos un uso de unas 3.086 teselas/m², es decir, un total de unas 474.626 teselas contando con las correspondientes al pasillo Este, hoy perdido.

Respecto al tiempo empleado, podemos calcular alrededor de unos 40 días en su elaboración.

15. Conclusiones

Como síntesis de todo lo expuesto en este recorrido por los mosaicos que componen la *Casa de Baco*, y dado que las cifras son a veces mucho más elocuentes que las palabras, resumiremos brevemente en número el teselado expuesto en este trabajo:

Habitación de Baco:

Superficie: fondo (Figura 21), (teselas de 1,8 cm x 1,8 cm) 29 m², 89.494 teselas; emblema central, (teselas de 8 mm x 8mm) 4,23 m², 66.093 teselas; panteras (teselas de 8 mm x 8 mm) 1,34 m², 20.937 teselas; pisadores (teselas de 8 mm x 8 mm) 3,81 m², 59.531 teselas; cenefas (teselas de 9 mm x 9 mm) 3,77 m², 45.617 teselas; roleos (teselas de 9 mm x 9mm) 4,50 m², 54.450 teselas; estaciones (teselas de 7 mm x 7 mm) 1'31 m², 22.448 teselas; umbral (teselas de 9 mm x 9 mm) 0,45 m², 6.000 teselas; exedra (teselas de 8 mm x 8 mm) 5,30 m², 82.812 teselas.

Coperos:

Coperos (teselas de 8 mm x 8 mm) 15,77 m², 246.406 teselas.

Erotos:

Eros (teselas de 1,1 cm x 1,1 cm) 44'89 m², 363.609 teselas.

Peristilo:

Pasillos (teselas de 1,8 cm x 1,8 cm) 153,86 m², 474.626 teselas.

Es decir un total de 1.532.023 teselas que pavimenta una superficie de 269,23 m² aproximadamente. (Nota: no se ha incorporado a esta medición un pequeño fragmento de aproximadamente, 2,20 m x 1,50 m, situado en una habitación al norte del peristilo ya que no

poseemos más datos, pero que podría tratarse de un pavimento de unas dimensiones similares al de la habitación de *Eros*).

No nos gustaría abandonar estas conclusiones sin al menos, y a la vista de estas cifras ciertamente importantes, hacer algunas reflexiones acerca de cómo se debió haber desarrollado este importante trabajo musivo. Ya hemos apuntado que podría haber intervenido más de un taller, pero nos cabe preguntarnos si estos trabajos se realizaron simultáneamente y si fueron realizados por fases a la vista de su volumen.

Respecto a la intervención de más de un taller o un *pictori imaginario* creemos que sí. El diseño del pavimento de la *habitación de Baco* difiere del de los *coperos* como hemos comentando en su momento, y a su vez resulta diferente del boceto de *Eros*. Incluso podíamos añadir los propios del peristilo por lo que sin tener pruebas objetivas todos estos indicios parecen apuntar esta teoría.

Para contestar a la siguiente pregunta simplemente hay que hacer un pequeño resumen de lo expuesto al respecto. Dada la gran cantidad de metros cuadrados a *teselar* hemos determinado que al menos hubieran sido necesarios treinta y cuatro *musivarios* para el conjunto de todos los pavimentos, a los que habría que añadir dieciséis *teselarios* para la producción del material a instalar así como unos diez peones para trabajos auxiliares. A estos habría que añadir al menos los *calcis coctori* y *structor*, es decir unos treinta, es decir un total de noventa personas trabajando. Junto a estos trabajadores habría que considerar los espacios necesarios para el acopio de materiales, las zonas de preparación de material, así como el movimiento de estos operarios, algunos cargados de canastos de teselas y otros con artesas de masa por toda la casa. Como conclusión, todo ello nos hace pensar que tal número de operarios trabajando de forma simultánea produciría un cierto estorbo entre ellos y por tanto no sería nada descartable que hubieran intervenido en distintas fases de desarrollo de la obra de forma independiente.

A la última pregunta, la secuenciación por fases, creemos que la contestación sería afirmativa. Aventurándonos en este sentido nuestra propuesta de planificación podría consistir en la intervención de tres talleres, comenzando por la estancia dedicada a *Baco* que es la que se encuentra más interior, la de mayor superficie y la que por su calidad pictórica hubiera llevado más tiempo, 95 días. Esta labor hubiera sido asignada a uno de los talleres.

Otro de los talleres, en ese transcurso de tiempo, se hubiera encargado del pavimento de la habitación de *Eros*, que como hemos calculado hubiera requerido unos 77 días. Igualmente habría sucedido con la habitación del lado Norte del peristilo, en el cual el último taller hubiera acometido su pavimentación en el periodo ya mencionado de 77 días. Finalmente el tercero habría estado trabajando en el teselado del pasillo Oeste y Sur.

Este planteamiento nos llevaría a una distribución más cómoda del trabajo, facilitando la entrada y salida de los materiales a las distintas habitaciones. De esta manera transcurrido el tiempo planificado para el acabado de la primera fase, la *habitación de Baco*, la siguiente comenzaría con la realización de los corredores que daban paso a estas habitaciones, el pasillo de los *coperos* y los cuatro corredores que conformaban el peristilo. Para este fin, cada taller se hizo cargo de uno de los pasillos, concurriendo la circunstancia que eran tres talleres y cuatro pasillos, consideramos que dejarían para más adelante uno de ellos, en este caso estimamos el del lado Sur, que era el que menos incidencia tenía con el resto del trabajo ya que parece ser que no daba servicio a ninguna habitación. Finalmente y como último comentario a esta parte, señalar que los mosaicos del peristilo, al encontrarse en el exterior, hubieran requerido de algún tipo de protección mientras se estaba trabajando en ellos y hasta que el material de agarre se hubiera consolidado.

Hoy en día estos mosaicos los podemos admirar en su mayor parte, en el Museo Arqueológico Regional de Madrid (MAR) y el pasillo de los *coperos*, en el Museo Arqueológico Nacional (MAN).

Espero que el lector haya disfrutado con la lectura de estas páginas en las que se ha pretendido describir no sólo el valor artístico que estos mosaicos suponen para nuestro patrimonio, sino también el esfuerzo que supuso para sus olvidados artistas, la maestría de su técnica y el empeño en su ejecución. Sirva este escrito como admirado reconocimiento a su trabajo.

Bibliografía

- Ausonio Décimo Magno, 1990. Obras II. Trad. Alvar Ezquerro, A; B.C.G. Madrid
- Cuerpo de derecho civil romano, 2004. Trad. García del Corral, I; Lex Nova, Valladolid.
- Davey, N., 1964. Historia de la Construcción. 12, cales y cementos. Trad. Cano y Rubio, A. Gordo Guarinos, F. Editorial Jano, Barcelona.
- De Nola, P., 2005. Poemas. Trad. Cienfuegos García. J.J. B.C.G. Madrid.
- Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium.
- Federación Española de la piedra natural, 1994. Mármoles y otras piedras naturales, Madrid.
- Fernández-Galiano, D., 1984. Complutum II. Ministerio de Cultura, Madrid.
- Gárate Rojas, I., 2002. Artes de la Cal. Ed. Munilla-Lería. Madrid.
- López Azcona M.C. y Mingarro Martín F., 1984. Estudio petrográfico de los mosaicos. Addenda I. Complutum II, EAE, Madrid.
- Luna Llopis, J.V., 1996. Manual del mosaico antiguo. Cuadernos del Juncal T.E.A.R. Alcalá de Henares, Madrid.
- Macrobio, 2006. Comentarios al sueño de Escipión de Cicerón. Trad. Navarro Antolín, F. B.C.G. Madrid.
- Pérez Olmedo, E., 1996. Revestimientos de Opus Sectile en la Península Ibérica. Studia Archaeología 84. Valladolid.
- Plinio el viejo, 1987. Historia Natural, Textos de la Historia del Arte, Libros 34,35,36. Ed. Torrego M^a Esperanza. Visor, Madrid.
- Vitruvio, M., 1987. Los diez libros de la Arquitectura. Trad. José Ortiz y Sáenz. Ed. Alta Fulla, Barcelona.

Figuras



Fig. 1.
Bajo relieve del taller mosaquista, Museo de Ostia, siglo IV d.C.

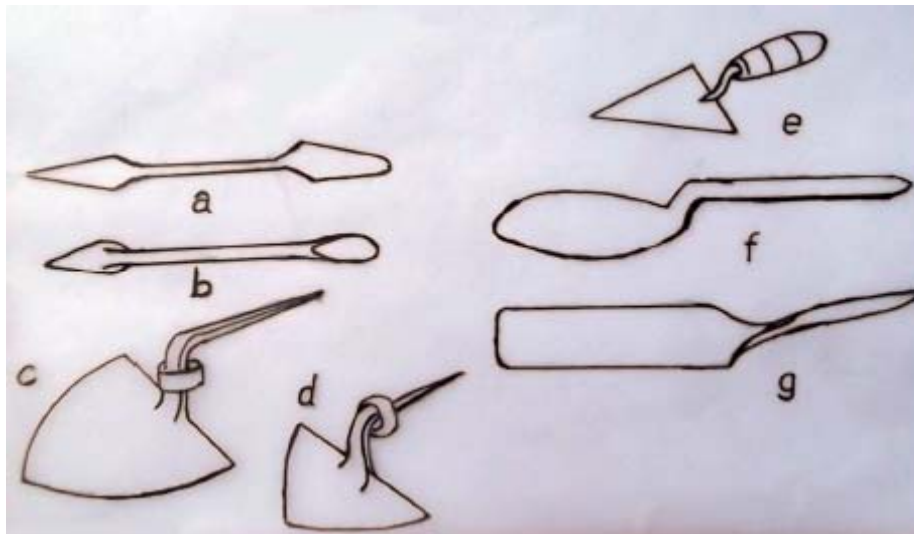


Fig. 2.
Paletas grandes para remover las mezclas y extenderlas sobre superficies (c y d) y paletas (a, b, e, f, g) para allanar, dar las últimas manos y manejar las mezclas que sujetaban las teselas (a y b).



Fig. 3. Retiro de la masa siguiendo el dibujo de la plantilla (fuente: autor).



Fig. 4. Aplicación de la masa para el agarre de las teselas (fuente: autor).



Fig. 5. Compactación y enrasado de las teselas (fuente: autor).



Fig. 6.

Opus sectile, pavimento de piezas grandes de mármol del sitio arqueológico Cirene, isla Giasone Magno, Libia (fuente: Wikimedia Commons, fecha 1999)

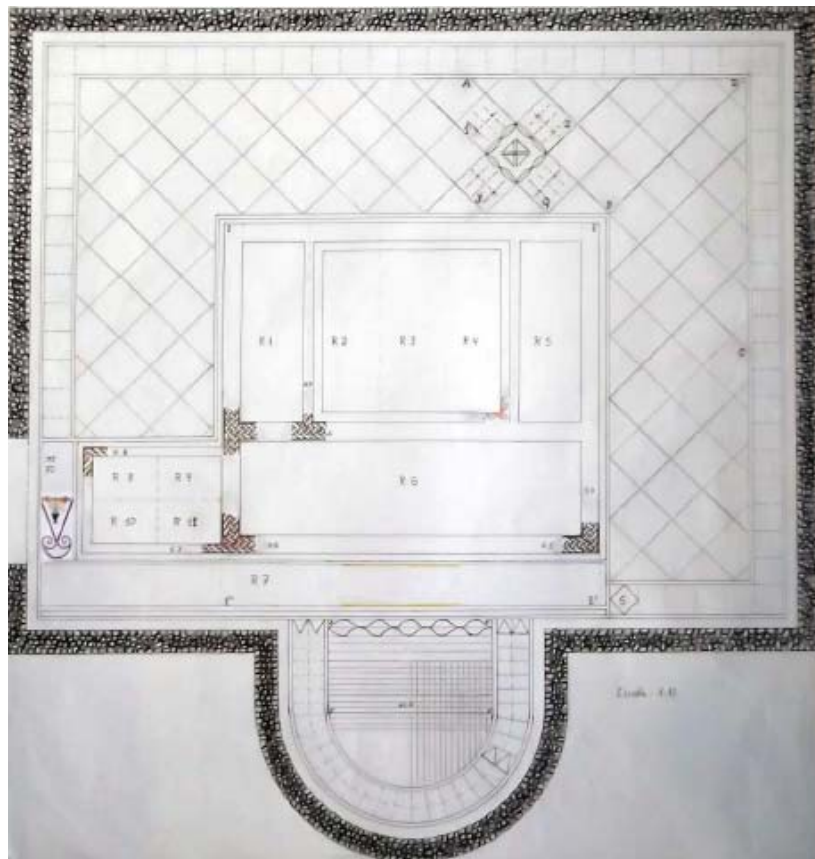


Fig. 7.

Planta de la habitación de Baco (entrada a la izquierda y exedra en el eje central) para albergar los triclinios con indicación de las zonas diferenciadas del pavimento (fuente: autor).

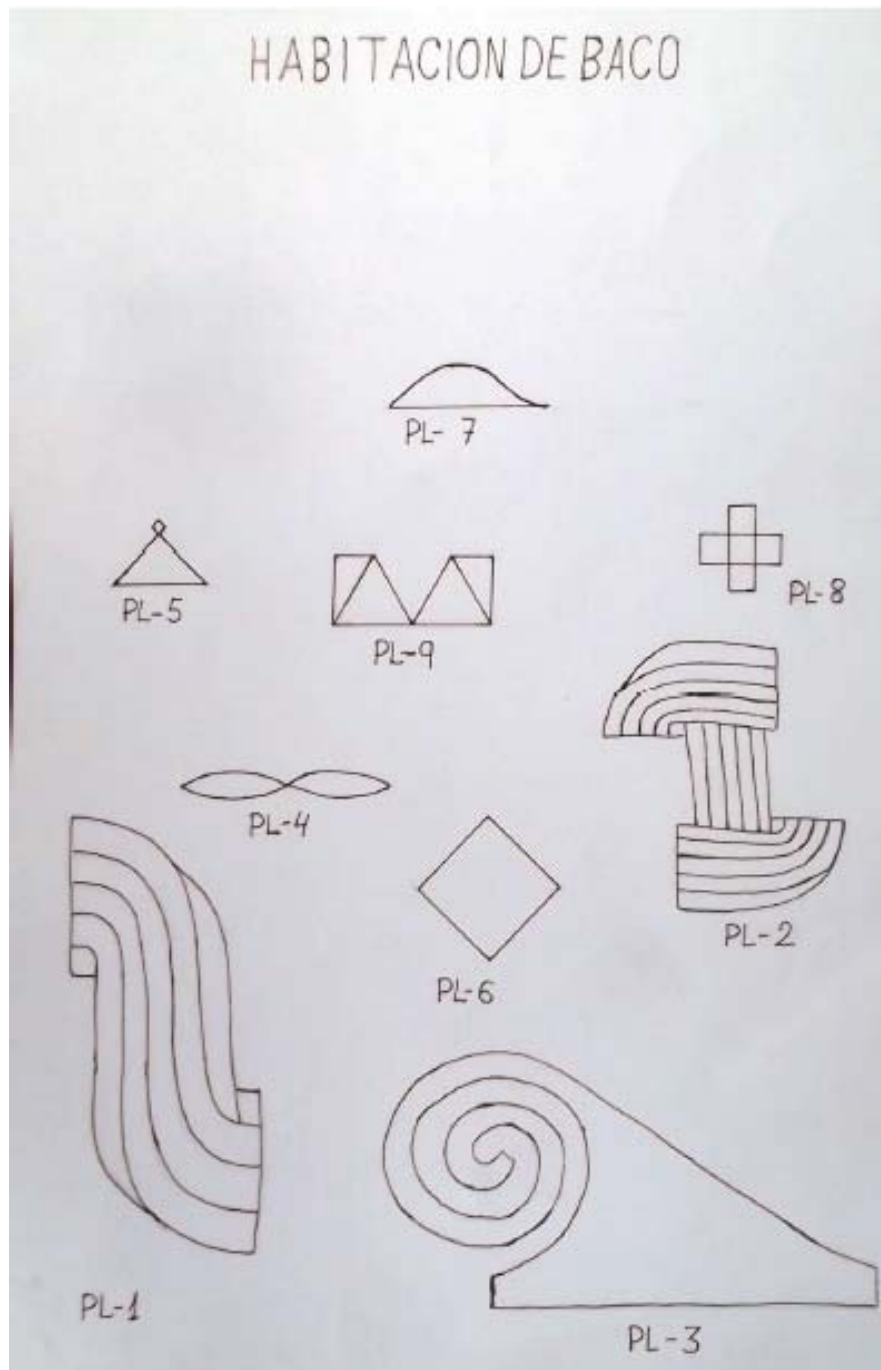


Fig. 8.
Motivos geométricos de la habitación de Baco (fuente: autor).



Fig. 9.

Baco y su séquito al centro y cenefas laterales con panteras (fuente: realizada por Mario Torquemada, facilitada por el Museo Arqueológico Regional).



Fig. 10.

Tres pisadores de uvas y portadores de cestos a ambos lados de la franja que llega hasta la puerta, con una gran hoja de vid de la cual brotan unos pámpanos que en forma de roleos cubren todo el rectángulo, ejecutados en tonos grises, ocre y negros sobre el fondo claro dominante en todo el pavimento (fuente: autor).



Fig. 11.

Bustos alusivos a las cuatro estaciones (en sentido horario): el otoño con vides en la cabeza (esquina inferior izquierda), el verano coronado por espigas, la primavera con flores en la cabeza y el invierno (fuente: realizada por Mario Torquemada, facilitada por el Museo Arqueológico Regional).



Fig. 12.

Rectángulo en el umbral con gran flor abierta muy esquematizada con unos colores que comenzando en una tonalidad blanca se va difuminando hasta el siena, insertada en un rombo con peltas en sus extremos (fuente: autor).



Fig. 13.

Escena de coperos con sombras alargadas que arrancan desde los pies hasta la parte baja de las túnicas (fuente: Fernández-Galiano D., 1984, Complutum II).



Fig. 14.
Habitación de *Eroses* (fuente: autor).



Fig. 15. *Eros*
(fuente: Fernández-Galiano D., 1984, Complutum II).

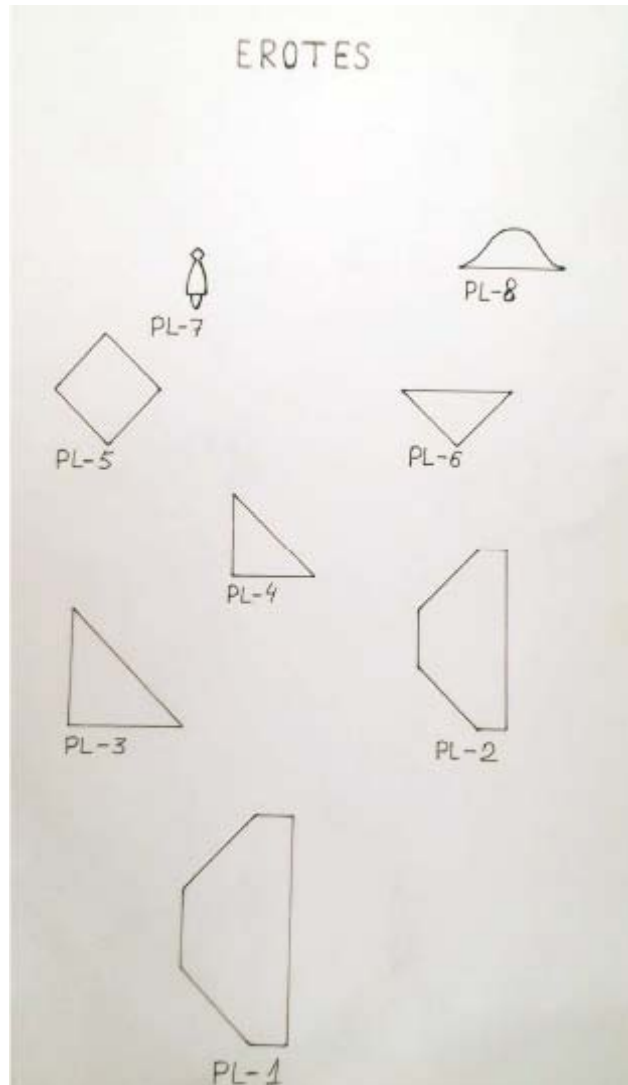


Fig. 16.
Plantillas para reproducir el diseño (fuente: autor).

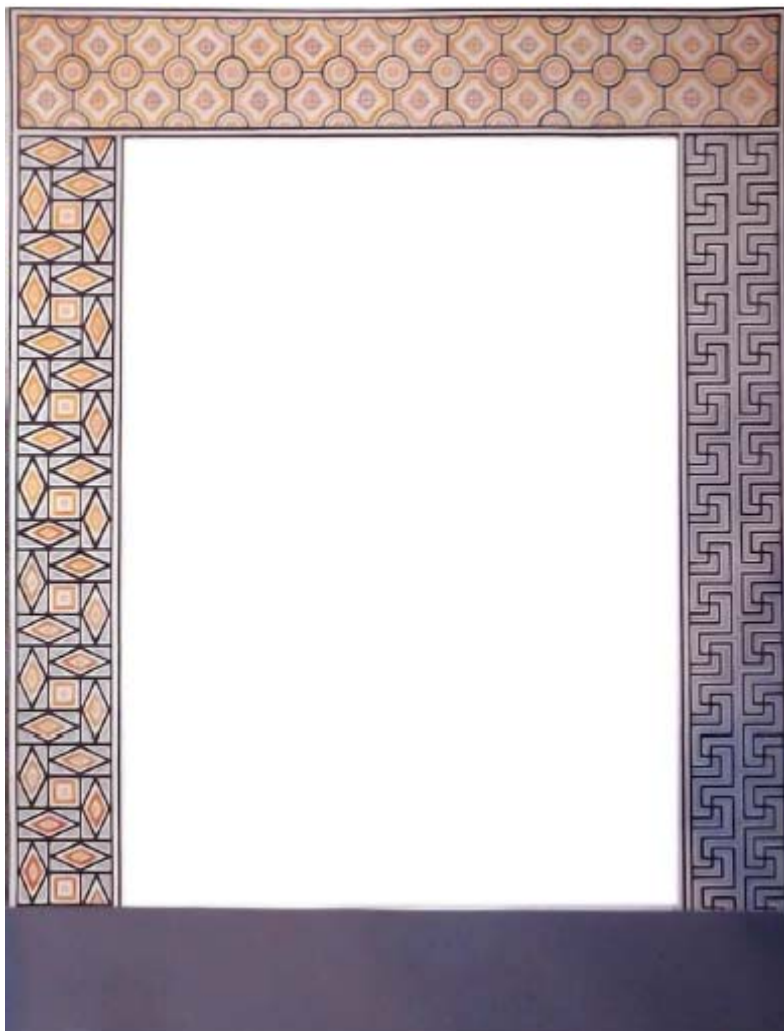


Fig. 17.
Pasillos del peristilo, Norte a la derecha, Sur a la izquierda y Oeste en la parte superior
(fuente: autor).

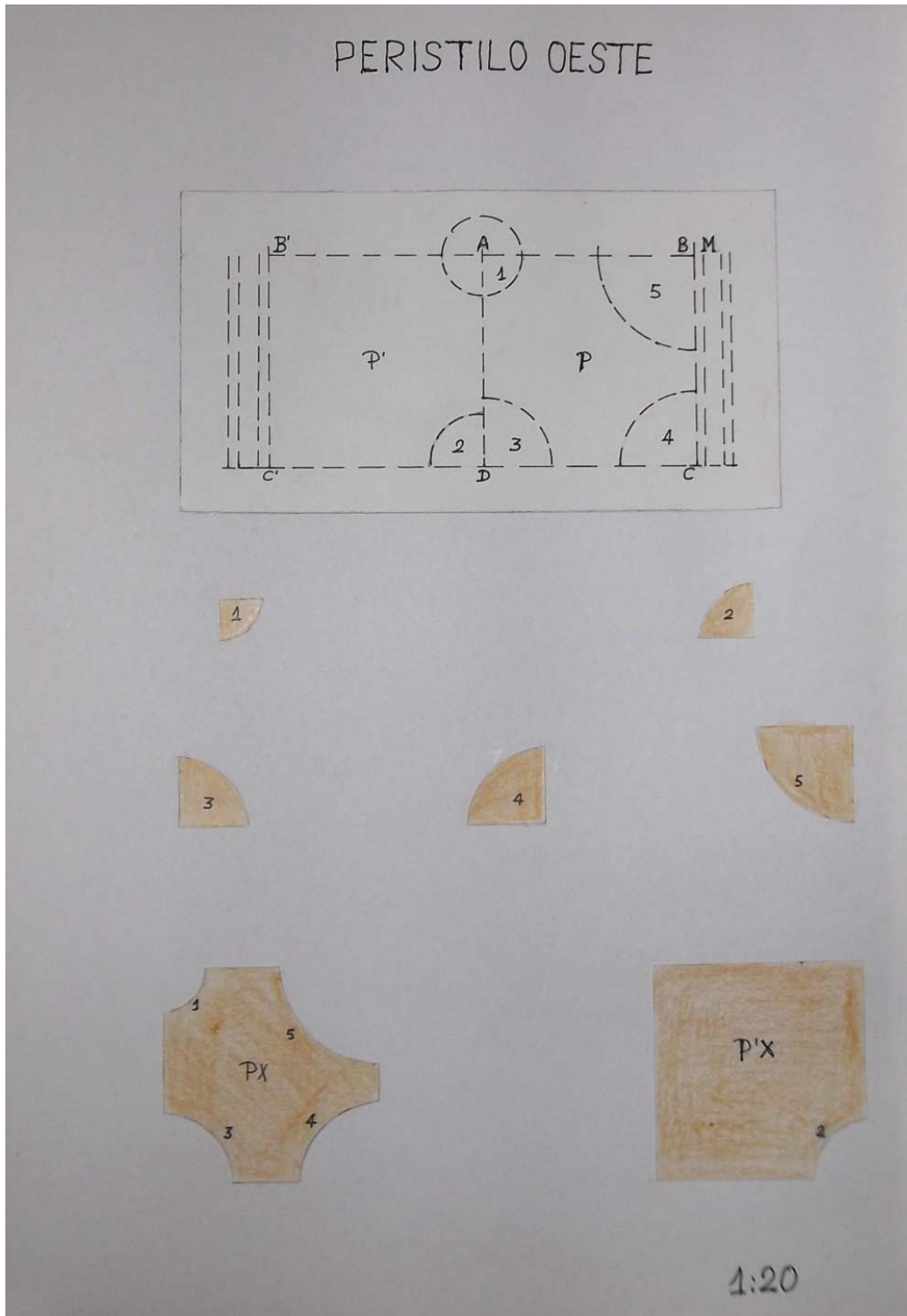


Fig. 18.
Plantillas del pasillo Oeste para conformar los arcos del conjunto (fuente: autor)

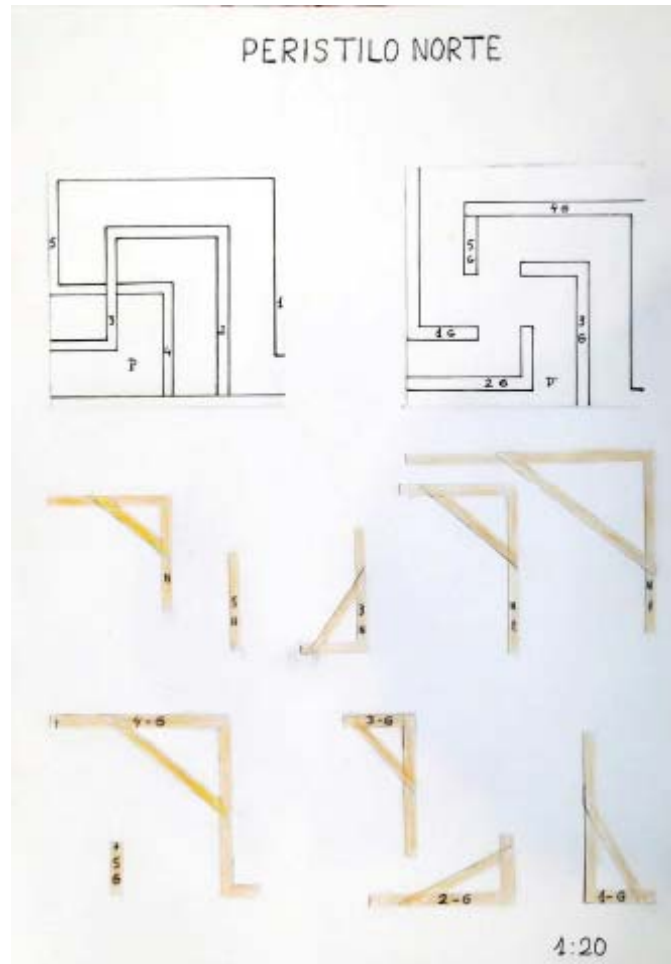


Fig. 19.
Escuadras a modo de plantillas para hacer las filas negras y grises del pasillo Norte
(fuente: autor).

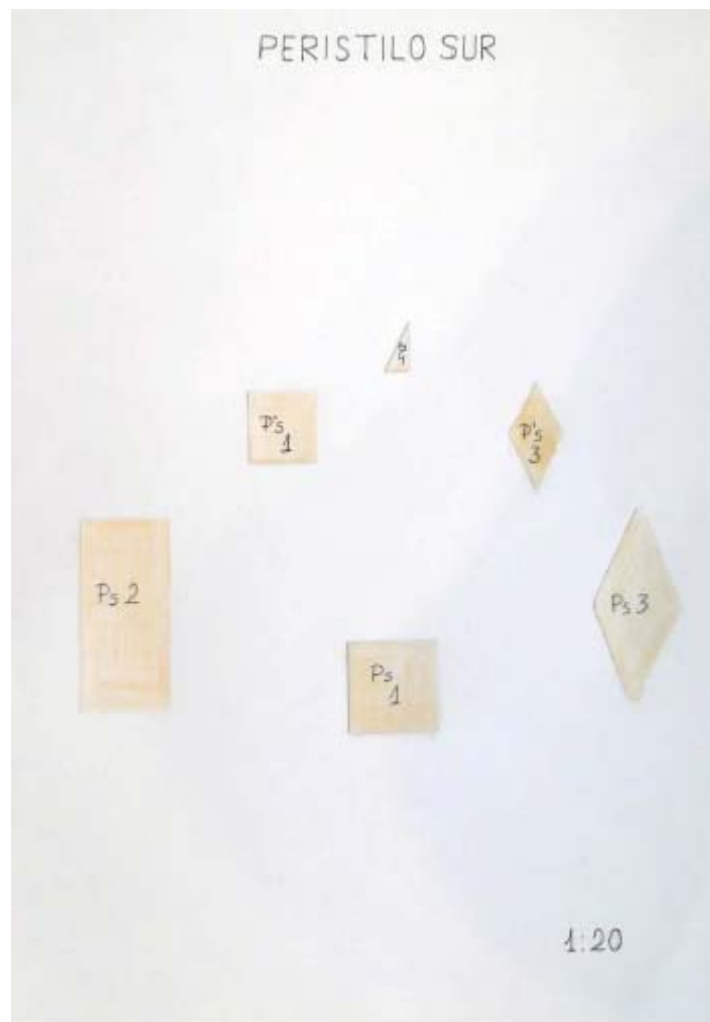


Fig. 20.
Plantillas de los cuadrados y rombos de la configuración geométrica del pasillo Sur del peristilo
(fuente: autor).



Fig. 21.
Habitación de Baco
(fuente: realizada por Mario Torquemada, facilitada por el Museo Arqueológico Regional).