

# EL OFICIO DEL MUSIVARIO \*

por  
ALBERTO BALIL

“Pra chegar ó corozo das custiós é mester o valor de ollalas cara a cara”.

(GARCÍA-SABELL, *A grande regueifa dos curandeiros.*)

El estudio del mosaico antiguo no es, ni puede ser, tan solo estudio cronológico o precisión iconográfica. Por mucho que estas tareas ocupen nuestro tiempo tenemos que ser conscientes que esto sólo representa un encuadre y una ordenación no un fin en sí mismos.

El mosaico, como todo producto de la industria artística del mundo clásico implica el conocimiento de un patrimonio iconográfico, que no debe reducirse necesariamente a lo figurado, y una sintaxis, compositiva, de sus elementos. Implica una relación productor-cliente, como en toda actividad de este tipo, pero esta relación se presenta con matices propios<sup>1</sup>. El resultado de esta relación salario-trabajo se traduce en una obra que exige, al contrario de la cerámica, el vidrio, la metalistería, los tejidos o la escultura menor, una ejecución manual, una imposibilidad de repetición mecánica, una inmovilidad, salvo el caso de los *emblemata*<sup>2</sup>, y una ejecución *in loco*, no es la obra la que se desplaza sino sus autores, a semejanza de la escultura arquitectónica o la pintura parietal. La relación productor-consumidor es por tanto más viva, más próxima, más susceptible de imposiciones y ceñida por unos límites espaciales, ámbito, a los cuales hay que atenerse forzosamente. Es, fundamentalmente, una obra de “encargo”, contratada, más en el senti-

---

\* Este trabajo intenta recoger y ordenar ideas surgidas a lo largo de mucho tiempo al compás de estudios propios y lecturas ajenas. Algunas reflejan ciertos *corsi e ricorsi* que se han dado en el estudio del mosaico romano y el convencimiento de la inextinguibilidad, *hic et nunc!*, de la inclita raza de los descubridores del Mediterráneo. Es probable que no hubiera decidido escribir estas líneas sin el fecundo estímulo que ha representado el coloquio sobre “Mosaicos romanos en España” (Madrid, abril 1985). Por ello, deseo expresar mi agradecimiento a sus organizadores y a los participantes en el mismo.

<sup>1</sup> Este concepto de relación entre artesano—productor y cliente—consumidor procede de Bianchi-Bandinelli y su desarrollo en su pensamiento fecundo puede seguirse desde *Storicità dell'arte classica*, 1950<sup>2</sup> (1973<sup>3</sup> es, prácticamente, una reimpression) a *Dall'ellenismo al medioevo*, 1978, singularmente en el fundamental *Archeologia e cultura*, 1981 (reedición de 1979<sup>2</sup>).

<sup>2</sup> El problema y el modo fue advertido por LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, 1947, 9, así como el caso “particular” de los *emblemata* y su “via di mezzo” de los talleres periféricos. En sentido análogo, BALIL, *Emblemata*, 1976. No creo que los nuevos hallazgos, por ejemplo, Nea Paphos, impliquen especiales comentarios ni modificaciones. Tampoco el uso como decoración parietal de los mosaicos de Kenchreai.

do de uso que en el jurídico, en la cual caben pocos arrepentimientos. Es, por sus características, una obra de remate, que no tiene comienzo sino concluida totalmente la obra arquitectónica, las cubriciones, sofitos, escayolas y decoraciones parietales, que requiere una cuidadosa preparación de solerías, sopena que su movimiento de lugar a deformaciones y roturas. Todo ello exige un acuerdo muy minucioso que no es forzoso excluir se estableciera por escrito<sup>3</sup>.

Los peculiares condicionamientos de nuestras fuentes nos obligan a basar nuestros conocimientos y nuestras interpretaciones en un casi único tipo de documento, el propio mosaico. Este es el resultado y se nos muestra como tal pero no hay que olvidar que al mismo tiempo es, sin existir aún, la causa que da lugar al proceso.

Los estudios sobre la situación del "artista" en el mundo antiguo se remontan a la crisis del Romanticismo<sup>4</sup> pero en estos estudios se ha tenido en cuenta, *et pour cause!*, tan sólo de los pintores y escultores y sólo recientemente de los arquitectos<sup>5</sup>. Generalmente se ha jugado con ello al juego maniqueo del "artista griego en una sociedad romana" o a un "cliente romano-artista griego"<sup>6</sup>. Claro está que tampoco se han tenido en cuenta, hasta ahora, otros artesanos como los productores de vidrios, cerámicas y lucernas, u otros contextos como las inscripciones funerarias.

Podría decirse del musivario antiguo que creemos que existe en cuanto conocemos su producto no en cuanto le conocemos a él. En relación al número de mosaicos conocidos el número de musivarios es escasísimo apenas una decena sobre un total del orden de más de dos mil pavimentos<sup>7</sup> pero

<sup>3</sup> Para el *modus operandi*, BECATTI, *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina* (SCAVI DI OSTIA, VI), 1969, 21 ss. Un resumen en IDEM, *Rend. Pont. Acc. Archeologia*, XLI, 1968-1969, 214 s.

<sup>4</sup> BURCKHARDT, *Vörläge*, 1919<sup>3</sup>, 202 ss. (Ahora en COARELLI, *Artisti e artigiani in Grecia*, 1980, 5 ss.)

<sup>5</sup> LAUTER, *Erlangen Forschungen*, ser. A., 1974, 5 ss. (COARELLI, *o. c.*, 105 ss.); HIMMELMANN, *JDAI*, XCIV, 1979, 127 ss. (*Idem*, 133 ss.).

<sup>6</sup> Para el caso concreto del mosaico, LEVI, *o. c.*, 10 s., *versus*, BLAKE MAAR, VIII, 1930, 21.

<sup>7</sup> Cálculo personal basado en MRE más las tesis doctorales de Mondelo ("Esquemas geométricos"), Torres-Carro ("Temas mitológicos"), Navarro ("Mosaicos romanos de Tarragona"), RAMALLO, *Mosaicos romanos en Carthago Nova*, 1985 y FERNÁNDEZ-GALIANO ("Convento Caesaraugustano") así como BARRAL, *Les mosaïques romaines et medievales de la Regio Laietana*, 1978, ACUÑA, *MHC*, II-III, 1973 s.; AA. VV., IV, en prensa. Para los nombres de musivarios, TOYNBEE, *Some notes on artists in the Roman World*, 1951, 45; GARCÍA-BELLIDO, *AEArq*, XXVIII, 1955, 12 ss.; LANCHÁ, *Mel. Casa Velázquez*, XX, 1984, 45 ss. Con respecto a este trabajo *vide infra* para el supuesto Annius Ponius (!) de Mérida. No se me alcanza el por qué la autora considera a *Cecilianus*, Bell-lloch (Gerona), *Félix* de Tossa de Mar (Gerona), *Marcianus* de Itálica o *Valerius* de Igabrum (CIL II 1624 no puede ser más escueto) como libertos. La ausencia de *tria nomina* en favor del más indicativo *cognomen* era habitual ya en el siglo I d. C. al referirse a miembros de toda condición social, incluidos senadores, generalizándose hasta ser casi habitual, incluidas fechas consulares, en los siglos III-IV d. C. Menos aún en el caso del *nomen* Valerius. La inscripción de Ameixial (LANCHÁ, *o. c.*, 47 s.) *puede*, efectivamente, ser leída como alusión a la ejecución del mosaico pero, la asociación *in corona* puede hacer pensar en premios de *ludi*. Cabe también un acróstico análogo a los más elaborados de Bell-lloch o Clunia. Fortunatus de Fraga, Dulcitus de Tudela o Amor de Dueñas me parecen más comprensibles como nombres de *possesores* (para el primero LEVI, *o. c.*, 8. Para Fortunatus, GARCÍA-BELLIDO, *o. c.*, 14. Respecto al tercero parece excluirse como nombre de caballo o una indicación de posesión del mismo, que sería de esperar en genitivo). Con respecto a *CME* II, 1, n.º 7, independientemente de la interpretación propuesta por LANCHÁ, *o. c.*, 46 s., me permito observar que tanto *Perissoterus* como

tampoco el Norte de Africa da resultados muy distintos<sup>8</sup>. Bastará observar que en Antioquía no encontramos ningún nombre de musivario y que el uso es más occidental que oriental<sup>9</sup>. Podrá aducirse el gran número de mosaicos que han sido destruidos y es un hecho innegable pero que en modo alguno explica un ensañamiento especial en los nombres de mosaicistas, pero no en otro tipo de inscripciones, hasta el extremo de reducir el número de supervivientes a menos del 0,5 por 100.

Es ya un hecho aceptado que un *cognomen* helénico no indica forzosamente ni a una persona de origen griego ni de origen oriental. Los tres *cognomina* de este tipo atestiguados en Hispania, Seleucus, Seleukos y Anthus, son sirios y, acaso fortuitamente, los hallamos desde el s. I a. C., asociados a labores de artesanía artística<sup>10</sup>. Por otra parte cuando, en el caso de Hispania, se reconocen en el mosaico elementos, usos y prácticas propias del Oriente romano y que designamos como griegos ninguno de dichos mosaicos muestra un nombre griego<sup>11</sup> y si los hallamos en mosaicos del complejo occidental bien de tipo itálico bien del considerado como norteafricano. Si bien un mosaico es un *signinum*, que habitualmente no se considera técnica griega<sup>12</sup>, otro es un mosaico bícromo itálico en su técnica y ecléctico en cuanto a su temática. Reducido a estos elementos el musivario se nos muestra, como es habitual en el caso del artesano antiguo cuyo nombre aparece unido a su producto, como un ser aislado, o asociado únicamente a un compañero —presumiblemente— de oficio pero cuyos vínculos familiares, de elección o de origen nos son absolutamente desconocidos. En razón de su oficio es, principalmente, “a traveller artist”<sup>13</sup>, al igual que un mimo, un

*Alexander* entran perfectamente en el orden de los nombres de aurigas o de caballos circenses (cfr. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, 1965, 80. 85 ss.). Los erotes como aurigas son un tema frecuente en la industria artística romana.

<sup>8</sup> DUNBABIN, *The Mosaics of Roman North Africa*, 1978, 27 s. Sobre algunas de estas peculiaridades *vide infra*.

<sup>9</sup> LEVI, *o. c.*, 8 s.

<sup>10</sup> Terra sigillata itálica, OXÉ-COMFORT, *CV Arr*, n.º 96. Como escultores, EAA, s. v. “Seleukos”. En lucernas, de oficinas occidentales, BALIL, *Estudios sobre lucernas romanas*, VI, en prep.

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, *Museos*, I, 1982, 17 ss.

<sup>12</sup> LANCHÁ, *o. c.*, 49 s.; RAMALLO, *o. c.*, n.º 67 (de donde podría concluirse que acaso Seleucus no era un musivario sino uno de los *magistri*). Es posible que, al igual de otras inscripciones en *signinum* el texto tenga otro carácter, desde la dedicación del pavimento, conclusión de la obra, una aclamación convivial, etc.

<sup>13</sup> LEVI, *o. c.*, 10. Una excepción son, naturalmente, los *emblemata*, pero quizás no toda *opera vermiculata*. Pienso, claro está, en el mosaico de “Batalla entre Alejandro y Darío”. Técnicamente no es excluible, como suponía Ippel, una ejecución en el taller, “en negativo”, de las figuras, troceadas dado su tamaño, y su ensamblaje *in situ*. Es, ciertamente, un modo, pero no el único, de explicar el “caballo con tres patas”, que habitualmente pasa desapercibido en este sentido. Cabe preguntarse si este procedimiento de transporte y ensamblaje, con sus mermas e inconvenientes, era viable atendiendo a lo costoso y, dada la excepcionalidad del pavimento, más factible una ejecución *in situ*. Un transporte análogo se ha supuesto para el mosaico de “Diana y Acteón” de Timgad (GERMAIN, *Mosaïques de Timgad*, 1969, 19). El mosaico escapa no ya del procedimiento habitual en Timgad sino del proceder habitual africano en este momento (DUNBABIN, *o. c.*, 28, n. 61), pero no me parece razón suficiente para suponer un traslado del mosaico y no del musivario. La decoración musiva de la cúpula de Centcelles escapa a lo habitual en Tarragona antes y después de su ejecución y es difícil, a pesar de ello, suponer el traslado del mosaico y no la presencia de un equipo encargado específicamente de esta misión.

músico egipcio de aldea o un miembro de una *familia gladiatoria* menor<sup>14</sup>, en mayor o menor grado según las posibilidades de trabajo que ofreciera una ciudad o una residencia campestre, establecido en su lugar de trabajo por períodos más o menos largos, quizás no tan largos como nos parece<sup>15</sup>, hasta la conclusión de la labor encomendada.

El artesano itinerante es una constante en todas las culturas artísticas, desde el aprendizaje hasta el trabajo en propio. Su soledad no es la del eremita. Raramente se viaja solo en los caminos del Imperio, la compañía y la conversación se dan y se reciben y las provisiones se comparten<sup>16</sup>. El artesano no se desplaza solo sino con compañeros de oficio que compartirán con él la tarea como aprendiz o maestro<sup>17</sup> cierto tipo de trabajos, como las solerías o

<sup>14</sup> Aparte los desplazamientos *negotiandi causa*, como el comerciante de Tarso fallecido en Tarraco (RIT 958) y desplazamientos semejantes (PAVAN, *Die Nationalität d. Kaufleute*, 1926, que no me es asequible en este momento); ALFÖLDI, *Ur-Schweiz*, XVI, 1952, 3 ss. (*Transalpini*). Recuérdese el *pantomimus*, SORDI, *Epigraphica*, XXXV, 1953, 104 ss. (con referencias al de Antibes). Excluyo quienes tuvieron que emprender largos viajes por razones de su cargo, no sólo los funcionarios imperiales sino, en ocasiones, otros harto más modestos (KEIL, *Ein ephesischer Anwalt des 3. Jahrhunderts*, 1956; PICARD, *REG*, 1957, 108 ss.). La documentación egipcia da a conocer la existencia de actores, músicos y acróbatas, ambulantes, que se contrataban para actuar en determinados festejos pueblerinos (he reunido algunas referencias en BALIL, *Revista de Historia Económica de Cataluña*, XIII, 1975, 59 ss.). Conviene tener en cuenta que esta documentación de Egipto más que a un particularismo, documenta una circunstancia probablemente frecuente en otros territorios pero cuyas fuentes de conocimiento habitual no han tenido las favorables circunstancias de conservación de que ha gozado Egipto. A un actor itinerante activó en la Bética alude *Vit. Apol.*, V, 8. *Lanistae* y *familiae gladiatoriae* itinerantes, aparte las de los *ludi* imperiales, D'ORS, *Epigrafía jurídica de la España romana*, 1953, 37 ss. (= *CIL* II 6278 = *ILS* 5163).

<sup>15</sup> Desconocemos cuál era la capacidad de trabajo por jornada de un musivario. Supuesto que se viera concluida la labor inicial de solado y traza no puede ser la misma para una composición figurada, un tema vegetal, un esquema geométrico o un fondo neutro. Tampoco debía ser la misma en un mosaico policromo que en uno bicromo aparte refinamientos estilísticos y técnicos. Comparando con el rendimiento actual para trabajos análogos y habida cuenta que no trabajaría un solo artesano por habitación y ello no significa que se excluya la posibilidad de un trabajo simultáneo en varias habitaciones, la cifra de un metro cuadrado diario propuesto por Chevallier no peca por exceso sino por defecto. Una ejecución lenta estaría amenazada por el fraguado del mortero que, en cierto modo imponía el ritmo de trabajo dentro de una jornada, de sol a sol, no comparable a la de los artesanos actuales.

<sup>16</sup> Episodios de viaje, *PETR.*, *Sat.*, LXI.

<sup>17</sup> Utilizo estos términos en su sentido coloquial actual, no en el de la vieja organización gremial. Como ha señalado DUNBABIN, *o. c.*, 28, n. 59, en el caso que fuera menester aducir argumentos a favor de esta organización de talleres bastaría recordar las menciones *ex officina*. Aparte los dos casos recordados, *Annibonus* de Mérida y *Félix* de Tossa, hay que añadir ahora *Dexter-Dextrus-Dexterus* de Valdelcalzada (Badajoz), cfr. LANCHA, *o. c.*, 51 s. Los tres mosaicos son tardíos, por ejemplo, el de *Annibonus* es comparable a mosaicos habitualmente fechados en el siglo VI d. C., ninguno parece anterior al comedio del siglo IV d. C. Sin embargo, la fórmula *ex of.* se documenta desde el siglo II en lucernas y sigillata de Africa e Hispania (cfr. BALIL, *Estudios sobre lucernas romanas*, V, en prensa. Precedentemente, *Lucernae singulares*, 1969, *passim*; BALIL, *AEArq.*, XLI, 1968, 158 ss.; CARANDINI, *EAA*, atlante II, sub "lucerne africane". Respecto al mosaico de *Annibonus*, no *Annius Ponius*, mi lectura se basa en el texto del propio mosaico, *EX OFFICINA / ANNIBONI*, no *ANNI PONI*, ya leída por Quintero (cfr. LEVI, *o. c.*, 8). Dos *nomina* en un musivario, aun en el caso de ser de época constantiniana como sostuvo GARCÍA-BELLIDO, es insólito. El *nomen* (!) *PONIVS*, supuesto, no se documenta como tal ni como *cognomen*. Por el contrario *Annibonus* se documenta en el Bajo Imperio. He tratado de ello con más amplitud, aunque sin reflejo, en *Príncipe de Viana*, XXVI, 1965, 281 ss. A propósito de la fórmula *ex. off.* debo decir que no se me alcanza el razonamiento de LANCHA, *o. c.*, 57, "La formule *ex off.* ne doit pas être prise au pied de la lettre dans le cas des mosaïstes". No veo en ningún caso que esta fórmula pueda interpretarse, como parece indicar el contexto, a una inclusión del material en el jornal. Ciertamente ningún texto indica que, por un salario modesto el musivario tuviera que poner, además "el material" caso muy distinto de una lucerna o un vaso que se vendían como obra acabada y con variaciones según los gastos de transporte. Lo que habría que plantearse en este caso es si todos los musivarios eran jornaleros, y en este caso si directamente del cliente o del

la preparación de ciertos materiales serán labor de mano de obra no especializada, pero sí supervisada, que se hallará con facilidad en el lugar de trabajo o será facilitada por el propio cliente. Añádase el sencillo utillaje del mosaicista, unas reglas, una escuadra, un compás, acaso unas tizas y unas puntas, probablemente una plomada para el nivelado de las solerías y poco más. Caso distinto es el de la materia prima<sup>18</sup>. Es procedimiento habitual en el mundo antiguo que el artesano reciba la materia prima del cliente que encarga su obra pero en el caso del musivario ofrece algunos problemas. A la pregunta de si el musivario lleva consigo aquélla o la encuentra en su lugar de trabajo habrá que concluir que en algunos casos sí y en otros no en cuanto a qué tipo de materia prima se trate. Resulta difícil admitir que un equipo pudiera desplazarse y emprender un viaje de algunas jornadas cargando con varios metros cúbicos de tesselas pues las condiciones del transporte terrestre en la antigüedad no eran las más propicias para ello<sup>19</sup>. ¿Se simultaneaba la localización de materiales y la preparación de los mismos con tareas que, cual la supervisión de las solerías o las trazas sólo comprometían a una pequeña parte del equipo?

---

cabeza de la oficina. La figura del intermediario o contratista, si tal significa el "commanditaire" de Lancha, cobra una importancia propia pero difícilmente puede ser el mismo en un ambiente urbano, como el descrito por el *Edictum de pretiis*, que en el rural de la Meseta. El sistema a destajo, no hay que olvidarlo, tuvo un gran peso en la industria artística antigua y es posible que tampoco el oficio del musivario escapase de ello (cfr. COARELLI, *o. c.*, passim y en especial 42 ss.).

<sup>18</sup> El suministro de *tesellae* es un problema de materia prima y preparación de la misma, independientemente del retoque final que —en mayor o menor grado— su colocación. En el caso materia prima hay que tener en cuenta una interrelación cantidad-calidad, en cierto caso color. Esto se obviara, en parte, utilizando con mayor frecuencia aquellos colores que pueden ser obtenidos con mayor facilidad. El mosaico bicromo resolvía bien, con ciertas adaptaciones negro-gris plomo-gris azulado, esta interrelación pero el mosaico policromo, singularmente cuando se juzgaba en mayor grado a la imitación de la pintura o de la naturaleza, requería una paleta más amplia. No era un problema de gama tonal, pues las rocas no acostumbran a ofrecer un colorido uniforme, sino de paleta. Ciertos colores, como el verde o el azul turquesa no son muy frecuentes. Las soluciones eran diversas, prescindir de toda imitación de la naturaleza y substituir el verde por otros colores, el rojo en Gerasa para indicar la vegetación, utilizar otro tipo de materiales líticos, por ejemplo, areniscas, o no líticos, cerámica, pastas vítreas. En una ciudad en la que existía un cierto comercio de mármoles y otros materiales nobles de construcción, los talleres de canteros y lapidarios ofrecían abundante materia prima susceptible de ser transformada en tesselas sin, generalmente, otro coste que el de la mano de obra, no especialmente cualificada, e igual se diga de los abundantes hornos vidrieros. De aquí, y merecerá ser tenido en cuenta ahora que se generalizan los estudios litológicos, la presencia de una tesela de determinado material lítico no suponga tanto una importación directa del mismo, puesto que según parece ya se quiere hablar de tesselas importadas, sino del material en sí en un determinado lugar y con otro fin y una subsiguiente reutilización, un "reciclado" en lenguaje actual, de sus desechos que, a su vez, ha sido empleado en un lugar situado a una distancia variable. Este hecho puede explicar que en una determinada localidad sea frecuente en sus mosaicos la utilización de cierto tipo de "paleta" y no otra. Que un taller forastero introduzca un nuevo colorido, y caso de permanecer en el lugar se adapte al tradicional, puede ser debido a la costumbre de trabajar ciertos materiales y no otros y a la variación del ritmo, en detrimento de la producción, de trabajo.

<sup>19</sup> Sabemos que en Egipto ciertos contratos de trabajo, músicos, actores, bailarinas, etc., incluían una caballería para equipaje, vestuario, etc., para todo el grupo. El caso no es equivalente puesto que el transporte de un número suficiente de tesselas, o el material para su talla, significaba una carga considerable. Esto era especialmente importante en el caso de ciertos conjuntos que parecen haber sido elaborados por un solo equipo y de una sola vez aunque en este caso se impone una logística distinta de aquellos casos en que el encargo se reducía a un solo pavimento. Otros procederes, NOWICKA, *Archaeologia* XXX, 1981, 24 (el artesano como intermediario, 255 a. C.).

La traza del mosaico, si por tal se entiende el cañamazo compositivo geométrico o reducible a elementos geométricos, no es en sí un aspecto difícil en lo referente a elección ni a ejecución<sup>20</sup>. Una elección por parte del cliente puede suponer un muestrario pero el presupuesto ideológico, propio, prestado o aceptado, se manifiesta en el relleno figurado o en la composición que enmarca aquélla.

He utilizado expreso el término “muestrario” para evitar todo presupuesto relativo al concepto de “Skizzenbuch”. Es éste un concepto comprometido y generalmente se elude el compromiso silenciándolo. Se procede por extrapolación o se le considera un hecho consumado que no requiere discusión previa<sup>21</sup>. Sin embargo es menester enfrentarse con él.

En cierto modo este concepto me parece retrotraer al pasado un hecho relativamente reciente. Si se tiene en cuenta las peculiares características del libro ilustrado en el mundo antiguo, que no era ciertamente una literatura para párvulos sino una edición de bibliófilo, parece difícil su existencia como una edición difundida y renovada en el tiempo y el espacio. En todo caso un “Skizzenbuch” al modo de *Rep. Peint.* es algo que me ha parecido siempre como altamente improbable. Un repertorio de esquemas, como una reducción del de A.I.E.M.A., sería posible pero cabe preguntarse hasta qué punto era necesario. Buena parte de los esquemas son lo suficientemente sencillos y elementales, singularmente los geométricos para hacer aquellos superfluos y el poligenismo puede sostenerse si se tiene en cuenta la repetición de ciertos esquemas en las culturas más diversas<sup>22</sup>.

Convendría no disociar la actividad del musivario de otros campos de la industria artística del mundo clásico. La amplia gama de los tipos monetales, de las decoraciones de lucernas, de los punzones de *terra sigillata*, de entalles, las repeticiones de esquemas compositivos en contextos diversos<sup>23</sup> son fenómenos conocidos y aceptados para los cuales no se ha supuesto la existencia de “cuadernos de modelos”. En la memoria visual, más que en la copia académica de una reproducción o un vaciado en yeso puramente testimonial, se ha visto la raíz del caudal de copias, helenísticas y romanas que

<sup>20</sup> PRUDHOMME, *LMGR* I, 343 s.; FERNÁNDEZ-GALIANO, *Mosaicos hispánicos de esquema a compás*, 1980; MONDELO, *o. c.*, passim. Respecto a la apariencia de una traza, ALEXANDER, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, I, 1973, lám. LXI, 33; DONDERER, *Gnomon*, L, 1978, 400. Trazas análogas se advierten en composiciones pictóricas, por ejemplo, en Santa Eulalia de Bóveda (Lugo), trazadas con una punta.

<sup>21</sup> Mis puntos de vista en este sentido se ven ahora confirmados, precisados y modificados por el detenido estudio de BRUNEAU, *Revue Archéologique*, 1984, 221 ss. (con respecto a 242, n. 7. hace bastante tiempo que superé la posición allí indicada). Respecto a supuestas “copias del natural” (*o. c.*, 262, n. 85) me resultan tan dudosas como difíciles de admitir ciertas representaciones como documentos de una actividad económica (LANCHA, *o. c.*, 58, n. 27).

<sup>22</sup> En cierto modo es el tema de OVADIAH, *Geometric and Floral patterns in ancient mosaics*, 1980 (con las matizaciones de ANGIOLILLO, *Arch. Class.*, XXXIV, 1982, 234 s.). Para el ejemplo aducido por BRUNEAU, *o. c.*, 250 ss.; FERNÁNDEZ-GALIANO, *o. c.*, 1980, passim; MONDELO, *o. c.*, passim.

<sup>23</sup> BRUNEAU, *o. c.*, 244, 247. Sin embargo, el libro ilustrado me parece una fuente de conocimientos iconográficos cuyas posibilidades de acceso directo eran muy reducidas.

están en la base de nuestro conocimiento de la escultura griega y tampoco la copia de la pintura, vistas sus notorias infidelidades<sup>24</sup>, permite suponer la transposición *ad pedem litteram* de un modelo escogido en un repertorio gráfico. Pensemos también en la fuente de inspiración que constituía, como lo han sido en tiempos recientes los repertorios mitológicos, la literatura antigua aún reducida a los poemas homéricos en Oriente y la Eneida en Occidente... Olvidamos también algo tan elemental como es la memoria visual, la memorización de imágenes que es posible tanto, en nuestros días, por contemplación de imágenes como por la acumulación de experiencias visuales. Si a esta capacidad, un potencial de la mente humana que somos incapaces de cuantificar pero cuya existencia nos es patente si bien diversificada en multitud de aspectos y épocas, se suma una cierta dote de traducirla, mediante medios gráficos en imágenes, resulta secundario, y no instrumento imprescindible, un "cuaderno de modelos". Un tema como el del "Rapto de Europa" o "Pegaso y las Ninfas" pueden ser reducidos a un lenguaje profano con bastante facilidad<sup>25</sup>. De otra parte el esquema es intercambiable, de "Europa y el toro" a la "nereida cabalgando sobre un toro marino" puede no haber otra diferencia que un contexto como puede no haber otra que los atributos en la "ninfa perseguida por un dios" o "heroína liberada por un héroe"<sup>26</sup>.

Otra cosa es, y entramos en el campo del muestrario, la previa elaboración de una muestra o un cartón. Un dibujo coloreado que, en cierto modo, cubre dos fines, facilitar la elección por parte del cliente y brindar una muestra de la habilidad del artesano<sup>27</sup>. Con otros medios el mosaico entra en lo que definía Wincklemann como "artes del dibujo". Venimos aceptando el concebir el mosaico, e incluso ver en ello sus orígenes, como una pintura en

<sup>24</sup> Lo dicho no excluye la posibilidad de que un determinado musivario intentara ayudar o refrescar su memoria con un cuadernillo, rollo, tableta o cualquier otro tipo de soporte, de anotaciones. Una cosa es el apunte personal, privado, y otra suponer una edición, reedición y puesta al día de unos hipotéticos libros y su difusión por todo el Imperio. La difusión de una iconografía, que a la postre es lo que se trata de explicar con la hipótesis de estos "cuadernos de modelos" se explica (*vide supra*) sin necesidad de tales recursos. En algunos casos la relativa fidelidad iconográfica sucumbe ante el modo de expresión. Véanse las incisivas palabras de BIANCHI-BANDINELLI, *Storicità*<sup>3</sup>..., 300, a propósito de ciertas versiones del tema de Aquiles en Skyros.

<sup>25</sup> Las observaciones de BRUNEAU, *o. c.*, 254 ss., sobre el tema de Europa en mosaico de Oriente son aplicables a pavimentos occidentales. Respecto a "Pegaso y las Ninfas", BALIL, *Numantia*, II, en prep. Un caso de discrepancias notorias, pese a lo escaso de las representaciones, es la "Despedida de Adonis" o la historia de Meleagro y Atalanta.

<sup>26</sup> Por ejemplo, Hércules y Auge o bien Perseo y Andrómeda.

<sup>27</sup> La confusión entre "modelo" y "cartón" es frecuente, BRUNEAU, *o. c.*, 242 s. Es difícil en algunos casos aclarar si al escribir "cuaderno" o "modelo" lo que se pensaba era en un "cartón". Como, además, no sabemos ni el cómo de los cartones ni su proceso de elaboración, en cada caso, exhibidos a modo de "muestrario", podemos apuntar posibilidades pero no establecer certezas, convalidaría ser más y más precisos en el lenguaje. Una confusión semejante puede desarrollarse partiendo del término "plantilla". En rigor sólo conocemos una, de Delos, para postas, tres ejemplares (BRUNEAU, *Exploration Archéologique de Délos*, XXIX, 49. BCH, XCIX, 1975, 306 s., *o. c.*, 253 s.). No es imposible exista algún otro ejemplar quizás confundido con molduras y revestimientos de bronce (no veo razones para interpretar en este sentido ninguna de las piezas reproducidas por ROSSIGNANI, *Contributi dell'Istituto di Archeologia*, II, 1969, 44 ss.).

pedra, o con pedra. Por ello suponer que el musivario sabía dibujar no es reconocerle una dote especial sino insistir en algo que se ha dado como obvio. Este “saber dibujar” puede limitarse a efectuar una traza, partiendo de un cartón, unos esquemas de figuras o, simplemente, limitarse a “reseguir” con teselas las líneas previamente indicadas con pintura, un carbón o una punta. Dibujar y colocar un cartón es tarea más comprometida. Con mayor o menor habilidad puede efectuarla el mismo artesano o puede existir una división de tareas, *pingere, tessellare; pingere, pavimentare*, etc...<sup>28</sup>.

El número de personas implicadas en esta labor no me parece pueda ser objeto de una formulación numérica precisa. En un determinado conjunto pudieron intervenir varios “equipos” simultáneamente, caso de una construcción *ex novo*, o un equipo lo suficientemente numeroso para no efectuar su trabajo de modo consecutivo. En cierto modo es asunto de medios económicos disponibles y prisas por completar una obra. Caso distinto es el de la sustitución de uno, o pocos, pavimentos por otros más lujosos o acordes con cambios de gusto. Lo que me parece difícil de aceptar es la posibilidad de una obra prolongada durante varios años y no tanto por razones de estabilidad del equipo sino de paciencia por parte del cliente. La intervención simultánea de varios equipos, como en el caso de Piazza Armerina no sería sino una variante en la modalidad de contratación, ¿simultánea o consecutiva?, y el previo establecimiento de relaciones entre cliente y equipos y su desplazamiento. Debo confesar en este sentido que si las definiciones propuestas de “escuelas”, o “grupos” de mosaicos, generalmente motivadas en razones geográfico estilísticas, me parecen aceptables en cuanto a distancia de yacimientos<sup>29</sup> me parece bastante difícil precisar el como, más que la posibilidad, del establecimiento de “conversaciones previas” entre cliente y artesano. El carácter itinerante de los equipos o la existencia de ciertos centros de actividad no implica un desplazamiento errático ni el “sentarse a la espera del contrato”.

Esto nos lleva a considerar de nuevo el aspecto del coste de un mosaico. Caro o barato son términos relativos y el hecho de una probable, a juzgar por los hallazgos, demanda de mosaicos en determinados lugares y períodos no excluye, más bien facilita, la existencia de un gran número de artesanos

<sup>28</sup> BRUNEAU, *o. c.*, 260 ss. Su propósito insiste en la concepción del mosaico como trabajo de equipo. El desarrollo de este punto contempla por igual la división de trabajos y la coincidencia de ejecutor. Igualmente me parece necesaria su labor en pro de la valoración del patrimonio de fuentes literarias como punto de partida de iconografías. En un sentido análogo, aunque en un contexto cronológico e ideológico diferente, merece recordarse la literatura religiosa, incluso la de transmisión oral como sermones, oraciones, etc., en la creación de la imaginería de la Contrarreforma.

<sup>29</sup> Creo bastará recordar en este sentido la “capacidad de movimiento” de los grupos de artesanos en la Edad Media en unas circunstancias en las que los viajes no eran ciertamente más cómodos que en la Edad Moderna. Cifrándonos al campo de los pavimentos baste recordar el caso de los “cosmateschi” y su presencia en Barcelona (ELIAS DE MOLINS, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, 1888, 220 s.).

dedicados a estas actividades. Las fuentes textuales disponibles se refieren al siglo IV d. C. y nos hablan de jornales para *tesellarii*, *musivarii* y diferentes *pictores*. Estos textos han sido repetidamente utilizados, en ocasiones en diferentes sentidos<sup>30</sup>. El *Edictum de pretiis* es un documento bastante especial, dirigido al Oriente romano, donde la inflación monetaria se hizo sentir, según, Callú, más tardíamente pero, como sucede en tales casos, más intensamente.

En realidad estos salarios, si prescindimos de todo intento de mitificación del “trabajo artístico” con respecto a otras modalidades “manuales” o “mecánicas”, corresponden a la media de los trabajadores de la construcción<sup>31</sup>, con una capacidad adquisitiva relativamente amplia en lo referente a la alimentación y más reducida en los productos manufacturados. El “ramo del metal”, salvo en aquellos casos en que se trabajaba a destajo, nos da unos salarios de 75 y 50 X, *Plastae imaginario*, o *plastis gupsariis*, frente a los veinte del pastor o los doce de la tejedora. Por consiguiente y dentro de la escala de valores del *Edictum* el musivario no puede considerarse, como se tiende excesivamente al compararlo con *marmorarii* y *pictores*<sup>32</sup>, como un mal pagado “artesano de segunda”.

Las dificultades se plantean si se intentó ver en los salarios del *Edictum* un reflejo, puesto al día, de una escala laboral o nos limitamos a considerar los 25 X del campesino el salario-base mínimo, aunque no sea así. Aun suponiendo que el *Edictum* refleje, poniéndolas al día unas escalas ¿eran éstas equivalentes en Occidente? ¿Era igual la capacidad adquisitiva aun aceptando que la inflación en Occidente, al contrario de las actuales, apenas si se manifestó en la alimentación pues al ser el emperador “el primer productor de alimentos del Imperio” éstos se mantuvieron en “precios políticos”?

Parece aceptar el valor retroactivo de esta escala Lancha cuando intenta subrayar la capacidad adquisitiva de los *marmorarii* hispánicos en el Alto Imperio<sup>33</sup> pero se trata de donativos muy relacionados con su profesión y de

<sup>30</sup> Por último, FRÉZOULS, *Ktéma*, II, 1977, 253 ss.; LAVAGNE, *Annuaire de l'École Pratique d'Hautes-Études*, 1977-1978, 434 s. (resumen de un curso); LANCHA, *o. c.*, 56 ss.; BRUNNEAU, *o. c.* Prescindo aquí de las distintas intervenciones propuestas para *Edict.*, VII, 6-7. *Cod. Inst.*, X, 66, 1. Para *Edict.* utilizo la edición de M. GIACCHERO, 1974, 150 (texto latino), 151 (texto griego).

<sup>31</sup> Sobre catorce salarios de artesanos sólo aparece con 150 X el pintor *figurarius*, con 25 el bracero. Los salarios son los mismos para artesanos especialistas como los carpinteros de ribera, más en el caso de las naves de alto bordo que las embarcaciones fluviales, equivalentes a los salarios de maestros ebanistas, superiores a los de tejedores de seda y bordadores, escribanos, por folio. Recuérdese que el *Edict.*, 4, 1, tasa la libra de *caro porcina* en doce X, lo mismo que una libra de manteca, de carne de ciervo, la caza más barata, el cordero o el cabrito. Singularmente caros el vestuario, el calzado, los transportes, dos X por viajero y milla. La compra de una camisa podía significar diez días de jornal (*Edict.*, XXVI, 31-33), un manto con capucha hasta treinta (*Idem*, XIX, 54), mientras unas sandalias costaban sólo 30 X (*Idem*, IX, 17) y el doble unos zuecos (IX, 20, a). Los mármoles (XXXI, 1-19) variaban considerablemente de precio pero diez variedades podían comprarse por menos de 100 X el pie cúbico frente a los 250 del pórfido.

<sup>32</sup> *Edict.*, VII, 29 s. Pastores, VII, 18. Acemileros, VII, 17, 19. Prescindo de las remuneraciones por “acto profesional” como en el caso de barberos o acemileros, a tanto la obra, al peso en el caso del metal, por unidades, alfareros, etc.

<sup>33</sup> LANCHA, *o. c.*, 57, n. 25, utiliza *CIL* II, 133, 1043, 1724.

un carácter que un particular podía atender en Italia, cuyos costes se consideran habitualmente más altos, con gastos comprendidos entre los 500 y 100 HS<sup>34</sup>. Respecto al siglo IV los precios de los alimentos tendieron a subir hasta el primer decenio de la segunda mitad del siglo, cuando menos en Italia, para descender a partir de este momento<sup>35</sup> pero en este caso la indicación es poco útil si se aplica a unos jornales que incluían la alimentación. Es dudoso establecer si la fama de la "vida barata" en Hispania, generalmente en lo referente a sus comparaciones con Roma, se mantenía en esta época y hasta qué extremo o con cuál proporción. En todo caso un pavimento de mosaico era bastante más costoso que un enlosado de ladrillo<sup>36</sup>.

Supongamos superadas estas fases para plantearnos la relación entre cliente y "maestro" en cuanto elección, u ofrecimiento de unas posibilidades, de temas figurados, en el supuesto que el interés se centrara en éstos y prescindiera de los elementos ornamentales, o la adecuación entre éstos y ámbito a decorar sea en cuanto espacio y dimensiones sea en cuanto a función del mismo. Generalmente estos aspectos se valoran atendiendo a la mayor o menor frecuencia de un determinado tema singularmente con respecto a otro territorio. El procedimiento puede resultar engañoso si se prescinde del hecho de la relación numérica de mosaicos conocidos en uno u otro territorio. Tal es el caso de las comparaciones cuando se consideran las provincias africanas como una unidad y se prescinde tanto de su extensión territorial como las diferentes circunstancias de su exploración con respecto a otros territorios. En este caso cobran especial significado aspectos que en otro caso podrían ser considerados como negativos, tal es el caso de la mayor frecuencia del tema de Orfeo, o de la "Despedida de Venus y Adonis", en Hispania con respecto a Africa o las peculiaridades en las representaciones hispánicas de meses o estaciones con respecto a otros territorios.

En el primer caso se alcanzan definiciones como las de Grabar sobre el llamado "ciclo de los latifundistas"<sup>37</sup> que, en parte, viene a coincidir con lo observado por Rostovzeff con respecto a los calendarios<sup>38</sup>. El término de "ciclo de los latifundistas" es un término cómodo, simple e impreciso. Parte

<sup>34</sup> Me he basado en DUNCAN-JONES, *The Economy of the Roman Empire. Quantitative Studies*, 1974 (la segunda edición no me es asequible), 93 s. 102 (IRT, 294, una estatua de Liber Pater 460 HS. CIL VIII, 3042 = 18162, una tumba con inscripción 96 HS. VIII 6963 = *IL Alg.* II, 2062, un altar 140 HS) 171 (CIL V 4100, una tumba 120 HS). Sobre la equivalencia entre el denario del *Edictum* y el *nummus argenteus*, ERIM, REYNOLDS, CRAWFORD, *JRS*, LXI, 1971, 172 s.; GIACCHERO, *o. c.*, 233 s.

<sup>35</sup> Gráficas en RUGGINI, *Economia e società nell'Italia annonaria*, 1963, 360 ss. (para el trigo, vino y *caro porcina*).

<sup>36</sup> La vida en Hispania era "más barata", ¿o "menos cara"?, que en Roma según Marcial (cfr. DUNCAN-JONES, *o. c.*, 345 ss.). La tierra era más barata en Africa que en Italia (IDEM, *o. c.*, 347) y era tradicional la fama del bajo coste de la vida, desde el punto de vista de un forastero, en Egipto. Sobre el precio de los ladrillos, véase el salario en *Edict.*, VII, 15 s. Compárese con el de las lucernas en CIL XV, 99.

<sup>37</sup> GRABAR, *Cahiers Archeologiques*, III, 1963, 77 ss. A partir de Grabar el uso del término se ha generalizado y, como calificativo o descriptivo de una determinada temática ha sido, en mayor o menor grado utilizado por todos.

<sup>38</sup> ROSTOVZEFF, *Storia economica e sociale dell'Impero Romano*, lám. XXXVI.

del preconcepto de considerar un hecho económico, definido con un término tan impreciso como el de "latifundio"<sup>39</sup>, como estrechamente relacionado con una mentalidad, una ideología y, ¿por qué no?, un determinado "Kunstwollen". Todos los grandes propietarios, independientemente de sus orígenes, del "modo de formación" de la propiedad, del tipo de producción, intensiva, extensiva, ganadera, agrícola, cerealícola u oleícola, son considerados como una unidad ideológica y, en consecuencia proclives a una estereotipia en sus elecciones. Para ello se adopta un modelo, Ausonio y se aplica a un repertorio musivo de variada procedencia que suma en números dispares, representaciones de anfiteatro, generalmente escenas de *venationes*, cacerías, escenas de circo, aurigas, o caballos vencedores, trabajos agrícolas y calendarios y episodios del mito para presumir de cultos o concedores, con la carga ideológica que podía implicar o no según nuestros gustos, de la vieja cultura. Con un método análogo podrían reconstruirse preferencias gastronómicas partiendo de algo de tan profundo significado simbólico como era la pintura de bodegón y, en parte cuando menos, sus representaciones musivas<sup>40</sup>. Hasta que extremo es válida la comparación, aun englobando a todos en una presunta "Age of Spirituality", entre Ausonio y la sociedad africana del siglo iv-v d. C., singularmente la descrita por S. Agustín y, ¿hasta qué extremo la contraposición entre éste y S. Ambrosio pueden ser considerados como una contraposición de sociedades?<sup>41</sup>. ¿La "sociedad angustiada", con

<sup>39</sup> RUGGINI, *Athenaeum*, XLIII, 1965, 432 ss. Véase la variedad de significados que se confieren al término en CAPOGROSSI-COLOGNESI, *L'agricoltura romana*, 1982, passim; CARANDINI, en KOLENDO, *L'agricoltura nell'Italia Romana*, 1980, ix ss. La obra colectiva, *Forma di produzione schiavistica e tendenze della società romana*, I-II, 1979 (III incide escasamente en este aspecto concreto). Si es difícil plantear este término provincia por provincia, en unos casos las figuras y familias de los grandes propietarios de los siglos II y III, no parecen sobrevivir en el siglo iv d. C., incluso es difícil establecer este hecho, con relativas excepciones occidentales en Italia y África, para el siglo iv d. C. De la lectura de *PLRE*, I, se sigue que es casi imposible relacionar ninguna familia hispanorromana de "notables" en este período con un momento pretetrárquico. El caso es más agudo en el círculo hispano de la corte teodosiana, donde parecen dominar "hombres nuevos" y de origen modesto. En el caso de la propia familia teodosiana de una parte es difícil establecer su situación preconstantiniana o protoconstantiniana ni la situación de sus parientes hispánicos, aparte las hipótesis de trabajo en torno a Egeria. Cfr. ahora para Didimo y Vereniano, ARCE, *El último siglo de la España romana*, 1982, 153 ss.

<sup>40</sup> Véase BALIL, *Baetica*, VI, 1983, 159 ss., VII, 1984, 109 ss.

<sup>41</sup> El concepto de *homo spiritualis*, incluso el "sentido de la angustia" se halla presente en pensadores de formación, o ideología, cristiana o pagana. esto es manifiesto en una serie de autores, la contraposición entre Agustín de Hipona y Ambrosio de Milán es compartida tanto por Brown como por Bianchi-Bandinelli, y se manifiesta en ciertos aspectos de la producción artística, singularmente el retrato en las provincias orientales. Baste ver en este sentido parte del material reunido en la exposición *Age of Spirituality*. Con independencia de esto algunos elementos estilísticos, por ejemplo, un cierto "expresionismo", pueden conferir esta apariencia en representaciones que probablemente no tenían este propósito. Tal es el caso de la industria artística tardía en Egipto (por ejemplo, abundantes ejemplares expuestos en la sección "copta" de la exposición *Christentum in der Nil*, 1979) pero hay que plantearse decididamente la necesidad de diferenciar claramente lo que es conceptual y lo que es, simplemente, desgaste por repetición, cual molde utilizado más allá de sus posibilidades, que conduce a una total incompreensión del prototipo. El caso de las transformaciones de las llamadas "Frog lamps" en las alfarerías egipcias es una buena muestra de cómo un modelo, en ocasiones en un espacio de tiempo relativamente breve, abundantemente utilizado podía llegar a convertirse en un esquema totalmente incomprensible caso de no conocerse las variantes intermedias. El mismo fenómeno lo hallamos en las "Menasampullen" y cabe

manifiestas crisis religiosas, independientemente del extremo en que éstas manifestaran o no una forma de protesta social, tiene su reflejo en estos pavimentos o éstos son un simple escapismo, que intenta disimular lo que en otro marco manifiestan algunas, sólo algunas, laudas sepulcrales de mosaico? Si se intentan, y ya se ha hecho, combinar, a modo de viñetas de una narración ilustrada, nos encontraríamos con una humanidad que, hoy y ayer, gusta del amor, la diversión y la alegría, que prefiere las historias románticas de feliz desenlace más que los amores desgraciados, la virtud recompensada y la maldad castigada.

Si nos situamos en un ambiente distante en el tiempo, pero quizás no tan distinto en cuanto a gustos de clientes y exigencias de los mismos, como es el de la pintura pompeyana, habrá que recordar, como señaló Schefold, cómo ciertos temas se agrupan, de un modo que no podemos considerar fruto del azar ni ocasional, en un mismo espacio y desarrollan en cierto modo un tema, historias de héroes y de amores, principalmente aquellos cuyo romanticismo encierra siempre un propósito aleccionador, una "moralina" si se quiere, por sus fines trágicos y sus víctimas<sup>42</sup>.

La imagen es una ilustración a un tema literario del mismo modo que éste ha podido ser una glosa a una imagen. Si los *ludi*, en general, pueden ser, simplemente, una alusión a las diversiones, el sentido simbólico de la caza es sobradamente conocido para que debe a verse, de modo forzoso y forzado, una alusión a uno de los aspectos de la vida del propietario rural del mismo modo que los trabajos agrícolas, cuando escapan al contexto del "curso del año", que no hay que entender como un almanaque ilustrado precisamente, encajan en una gloriosa tradición literaria. Lo genuinamente cotidiano, banal, anecdótico y, al mismo tiempo más espontáneo, casi "morerliano", lo hallamos en un detalle, por ejemplo, los "reclamos" utilizados en las cacerías, los yantares de los cazadores, más que la cacería en sí o el tipo de la presa.

¿Tradición literaria, simbolismo, paganismo agonizante o "renacimiento pagano"?

El mito como símbolo susceptible de lecturas diferentes, cuando no opuestas, posee una documentación literaria que engloba las posturas más

---

preguntarse hasta qué punto el "exoftalmos" de ciertas representaciones egipcias tardorromanas no es heredero del llamado "ojo egipcio" de la industria artística alejandrina (cfr. MARABINI-MOEUS, *Boll. Arte*, n.º 22, 1983 (publ. 1985), 35, n. 201 (sep.)). Cabe preguntarse si ciertas representaciones de carácter festivo, lúdico, por ejemplo, los tipos de los *contorniati*, eran tales como productos destinados a un determinado sector, según la interpretación de Alföldy, o además eran tales por su determinado contenido propagandístico y como instrumentos al servicio de una ideología. No me atrevo a insistir en este punto, puesto que no he podido utilizar *Die Kontorniaten*<sup>2</sup>, y, de otra parte la imagen monetiforme de los *contorniati* se presta al desarrollo del contenido ideológico y la utilización propagandística inherente a los tipos monetales o, en este caso, paramonetales.

<sup>42</sup> SCHEFOLD, *Vergenneses Pompeji*, 1962 (utilizo la traducción de CROISILLE, *La peinture pompeienne*, 1972).

diversas y a las que podrían aplicarse calificativos muy actuales pero, probablemente, no siempre propios<sup>43</sup>. Esta tradición procede de unos sectores culturales muy concretos que, en ocasiones, aplicamos a un contexto arqueológico determinado, por coincidencia geográfica, como en la Antioquía de Libanio, por la posible identificación del propietario, como en Piazza Armerina<sup>44</sup> o generalmente, por un más o menos consciente *post hoc, proter hoc*, semejante al apuntado al tratar del llamado "ciclo de los latifundistas". Unas convenciones sociales, que pueden remontarse a Cicerón cuanto menos<sup>45</sup>, difusas en la sociedad romana, probablemente "de arriba abajo" y "del centro a la periferia", y no muy diferente a las de la sociedad burguesa decimonónica, y que en parte sobreviven por factores que abarcan del convencionalismo social a una ideología religiosa cuando no la oferta de un mercado de artesanía industrializada o un subgénero de la decoración ambiental. Es el criterio de lo "apropiado" o "fuera de lugar", de un supuesto "buen gusto"... Todo se concluye en que ciertos temas no tengan cabida, o no se les considere adecuados en ciertos ambientes pero sí en otros. La composición, la sintaxis decorativa, de un mosaico permite diferenciar si la habitación se dedicaba a triclinio o dormitorio, los espacios reservados para los lechos respetan la composición figurada, que de otro modo podía quedar ocultada en parte. Sin embargo en un cubículo de la villa de "El Pouaig" en Moncada (Valencia)<sup>46</sup> hallamos las musas y, aunque posiblemente les separen dos siglos, temas del mito de Afrodita en *cubicula* de Fraga<sup>47</sup> en la "villa de La Olmeda", en Pedrosa de la Vega (Palencia) ninguno de los cubículos contiene ninguna representación figurada y el tema mitológico se reserva a la gran aula ceremonial mientras en Almenara la habitación equivalente carece de representación figurada y en la "villa de Prado" (Valladolid) vemos un modesto cuadrado con Artemis susceptible de amplio comentario simbólico pero desprovisto de una relación inmediata con el destino de la habitación<sup>48</sup>. Por el contrario, el complejo grupo de escenas mitológicas de la zona de "San Juan de los Panetes" en Zaragoza glosa aspectos un tanto diferentes de la concepción del amor quizás explicables en un neoplatónico renacentista pero que se muestran alambicados en un conjunto romano<sup>49</sup>.

Resulta un tanto difícil intentar hablar, en general, de utilización de

<sup>43</sup> Cfr. MOMIGLIANO (ed.), *The conflict between Paganism and Christianity in the fourth century*, 1963 (utilizo la trad. italiana, 1975<sup>3</sup>). Bibl. ulterior en *Journal of the Walburg and Courtauld Institute*, passim; *Historia Augusta Colloquium*, 1963 ss.

<sup>44</sup> PETIT, *Libanius et la vie municipale à Antioche au IV s. d. J.C.*, 1955; CARANDINI, RICCI, DE VOS, *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina*, 1982.

<sup>45</sup> Concepto de *decor, utilitas*, etc., cfr. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, 1953, passim.

<sup>46</sup> BALIL, *Estudios sobre mosaicos romanos*, VI, 1980.

<sup>47</sup> Comunicación al citado simposio de Madrid.

<sup>48</sup> En Almenara el mosaico de "Pegaso y las ninfas" (BALIL, *Numantia*, II, cit.) aparece en un área no relacionable con dichas funciones, quizás asociables al primer "trifolio" hallado en la misma.

<sup>49</sup> Afrodita, Pan y Eros, Orfeo.

“programas”. Un programa se discierne en algunos conjuntos, por ejemplo, en Alcalá de Henares o en Fraga, acaso en alguna casa de Mérida, pero observemos cómo en ciertos conjuntos conocidos con cierta amplitud, por ejemplo, en “Pared Delgada” o en Cuevas de Soria, lo figurado falta por completo, que en otros casos, por ejemplo, en el territorio de Carthago Nova<sup>50</sup> y en buena parte de la Meseta el número de los pavimentos figurados, aunque en ocasiones tengan dimensiones excepcionales, es una pequeña parte del conjunto. Puede objetarse que siempre, y es muy viable proponer una explicación económica basada en los costes de ejecución, el número de composiciones figuradas es menor que el de las superficies con decoración puramente ornamental no figurativa si bien nuestro subconsciente nos traiciona por una acumulación de imágenes figuradas mientras el resto flota en lo genérico. Esto es muy válido y me parece de aplicación general, incluso en el norte de Africa debido a la imagen engañosa que nos ha producido una peculiar concepción de la publicación, con la posible excepción de algún tipo muy concreto de edificios, por ejemplo, las basílicas del Adriático o las consideradas como justinianeas<sup>51</sup>, y quizás también algún mausoleo.

En todo caso el desarrollo de un programa coherente no exige ni grandes superficies ni multiplicidad de viñetas, no es el caso de la ilustración en *volumina* o *codices* ni el de las obras teatrales con sus “unidades” ni el atrezzo caracterizador de la *drammatis personae*, una “buena historia”, y hoy estamos en muy buenas condiciones para comprenderlo, puede narrarse en pocas viñetas. Incluso una viñeta puede ser, y es, por sí misma una historia, sin caer en los “retablos” de los *athloi* hercúleos<sup>52</sup>, pero una combinación de viñetas puede dar lugar a una sucesión de historias que pueden ser consideradas como independientes y, al mismo tiempo, constituir un “ciclo”.

Este hecho cabe perfectamente y un buen intento, no un buen resultado, es el mosaico de Torre de Palma<sup>53</sup>, pero un programa de este tipo requiere una cuidadosa planificación, como los “Ikones” gratos a los literatos griegos<sup>54</sup>, o cae en un batiburrillo como el que, dentro de su claro propósito ca-

<sup>50</sup> RAMALLO, *Mosaicos romanos de Carthago-Nova*, 1985.

<sup>51</sup> Entendiendo por tales el conjunto, por ejemplo, de pavimentos basilicales que continúan la tradición africana en el ámbito vándalo y bizantino y cuya mejor representación hispánica, Santa María en Palma de Mallorca e “Illeta del Rei” en Mahón queda fuera del ámbito peninsular. Cfr. PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana*, 1967, 323 ss.

<sup>52</sup> No parece, de una parte, se haya planteado suficientemente el problema de la ausencia de composiciones figuradas, al modo de las existentes en el Adriático, en las basílicas peninsulares y, de otra parte hasta qué extremo esta ausencia, o desconocimiento actual, ha pesado, conscientemente o de modo subconsciente, en el atribucionismo general a fechas antiguas de los mosaicos figurados hispánicos pertenecientes al Bajo Imperio y sólo en pocos casos se haya aceptado abribuirlos al siglo v d. C. y aun en este caso no sin dudas ni vacilaciones.

<sup>53</sup> Me refiero a la serie de cuadritos con escenas mitológicas que, como he señalado en otro lugar parecen inspirarse en composiciones al estilo de *emblemata*. Sin embargo, este miniaturismo lo hallamos ampliamente en las viñetas de tema mitológico del “palacio intramuros” de Conimbriga si bien con un planteamiento menos ambicioso.

<sup>54</sup> Por ejemplo, Porfirio de Gaza, sin entrar en el precedente de Luciano. Otro asunto es el de si en

ricaturesco, atribuye Petronio a la galería pictórica de Trimalción no menos que a la decoración de su tumba<sup>55</sup>. En el primer caso nos encontraremos con un cliente que sabe muy bien lo que quiere y que exige se cumpla lo que pide, probablemente un cliente que ha establecido su programa antes de entrar en diálogo con el musivario; en el segundo, o bien el cliente accede a vestirse con lo pergeñado por el musivario, con todos los grados de sumisión o discusión que se quieran, o éste intenta traducir en mosaico una serie de ideas inconexas, quizás, claras en cuanto a temas, pero imprecisas en cuanto al lugar de colocación. Tendremos por ello dos tipos de cliente pero tendremos que desechar la imagen de un musivario, si prescindimos de míticos "maestros", capaz de presentar aquel programa. Sin embargo, esta confrontación podía resultar enriquecedora para el artesano, la necesidad de atender a una petición insólita o un programa complejo daba lugar a una ampliación de sus conocimientos, y traducirse en un aumento de su repertorio.

Una tarea de este tipo sólo podía alcanzarse tras un repetido y prolongado diálogo que, necesariamente, debía imprimir su marca en la mente del artesano tras múltiples sesiones fatigosas<sup>56</sup>. Que todo este esfuerzo no tuvie-

---

estos casos, la afirmativa puede plantearse para Luciano, la descripción parte de unas pinturas reales o, simplemente, se trata de obras inventadas por el autor. En cierto modo es el problema que se ha presentado en el caso de ciertas descripciones de obras de arte en Marcial (cfr. LEHMANN, *Hesperia*, XIV, 1945, 259 ss.; CROISILLE, *Poesie et art figuré de Néron aux Flaviens*, 1982, 532 ss.).

<sup>55</sup> PETR., XXIX. LXXI.

<sup>56</sup> Un caso concreto en Hispania es el del llamado mosaico "cosmogónico" de Mérida (bibl. en LANCHÁ, *Mel. Casa Velázquez*, XXI, 1985, en prensa, con bibl. anterior). La ambición del tema es tal que supone un programa muy detallado y, en lo que hoy sabemos, único. Supone un cliente muy culto y con una ideología semejante a la de un Elio Aristides de Esmirna. Hasta qué punto este cliente podía hallar un "alma gemela", capaz de traducir en imágenes y una exposición coherente su ideología, es algo que no se me alcanza, aun recurriendo a la suposición de un ejecutor "griego", tema que no me propongo discutir aquí, y conocedor de unos autores que no parece fueran en su día lectura habitual en un ámbito artesano. Creo que éste es uno de los casos en los cuales cabe pensar en el seguimiento, de modo mediato o inmediato, de "un cuadro", de una gran composición pictórica, grande al menos en su ambición si es que no en el tamaño. Ello no empece para que este mosaico muestre una serie de elementos utilizados y agrupados a modo de "collage". A modo de ejemplo compárese el símbolo de *Navigia* vistiendo un *strophion* al modo de tantas representaciones de nereidas. Pero esta técnica no empece la valoración puesto que en este caso cuenta el resultado y no los medios utilizados para obtenerlo. El "collage" puede conducir, fácilmente, a un "pasticcio", en el peor de los casos, a una anécdota intrascendente o ser un recurso para rellenar grandes superficies, caso de los grandes mosaicos en blanco y negro de las termas ostienses donde en ocasiones se recurre a todo lo recurrible sin otra justificación que su relación con las aguas del mar. Esto cuando no se suman temas de *thiasos* marina a escenas de transporte de líquidos como en las "terme di Buticosus". Pero la utilización del "collage", con resultados muy distintos, se advierte en el friso de la "Columna de Trajano" incluso con elementos tan conocidos como el "caballo caído" tipo "Amazona Mogrilovo" de dudosa raigambre fidiaca (cfr. ANDREAE, *Motivgeschichtliche Untersuchungen*, 1961); LANCHÁ, *o. c.*, 49 s., excluye una relación entre el mosaico cosmogónico y un prototipo pictórico. Si bien se ha usado y abusado del prototipo pictórico, generalmente con una supuesta transmisión sino directa escasamente mediata, para explicar demasiados esquemas y demasiadas cosas, y prescindiendo de un tema tan amplio, y no desarrollable aquí, como es el de la posible continuidad de la gran pintura en las provincias orientales del Imperio, en contraste con el ornamentalismo de la pintura occidental y la desaparición de la pintura de caballete, no me parece elemento suficiente para excluir la existencia de un prototipo pictórico el que conozcamos una sola versión musivaria y la independencia de otras representaciones. El caso de Filoxenos de Eretria, si se prescinde de obras menores como las urnas sepulcrales etruscas o algún vaso "megárico" es bastante indicativo, y podría extenderse a otros casos como el "Sacrificio de Ifigenia" en Ampurias, hasta tiempos recientes los dos *emblemata* pompeyanos con escenas teatrales, etc. En todo caso el concepto de copia y prototipo no pueden extenderse en el mismo grado que la "copia" de

ra otro resultado ni condujera a otro término que una obra singular ni repetida ni aprovechada resulta poco verosímil atendiendo al modo de ser humano. Un reto de este tipo, si daba lugar a una respuesta, no podía ser un episodio sino algo susceptible de utilización futura; somos nosotros quienes debemos ver sus secuelas y quienes debemos tener presente que dichas secuelas no tenían porqué manifestarse, o manifestarse únicamente, como una repetición mecánica de una lección bien aprendida tras un esfuerzo desusado.

El programa musivo, por mucho que nuestras circunstancias de trabajo nos obliguen más a fijar la mirada en el suelo que en levantarla, es, por su propia naturaleza, sólo una parte del programa decorativo de un ambiente que supone decoración de muros y techumbres. De este conjunto sólo conocemos, habitualmente, una de las partes y, generalmente, ésta es el pavimento. Nuestra mejor documentación de la decoración mural o de cubriciones no corresponde a conjuntos o momentos en los cuales quepa hallar una decoración musiva pavimental de análoga ambición.

Si el mosaico, en origen, ha sido considerado como "pintura en piedra" en cierto momento o también la decoración parietal pasa a ser "pintura en piedra", es el caso de la utilización del *opus sectile* en la decoración mural pero nuestros conocimientos o se basan en piezas sueltas o no podemos articular decoraciones parietales y decoraciones de pavimentos. En el caso del inconcluso edificio a extramuros de la ostiense "Porta Marina" la decoración pavimental ni alcanzó a iniciarse, y en la basílica de Junio Basso no parece haber existido pavimento musivo. El "punto de vista", simplemente óptico, puede tener su papel en este caso. ¿Decoración para impresionar a un visitante erguido, pavimento para impresionar a quien se postra o, sencillamente, para ser gozado por el propio señor, sentado o recostado en un lecho? ¿Podemos seguir olvidando hasta qué punto vemos, muchas veces, los mosaicos de un modo muy diferente a aquél para el cual fueron concebidos? ¿O esta concepción es una ilusión nuestra? Los mosaicos de temas circenses de Bell-lloch, o de Barcelona, menos en el caso de la representación de las *carceres* del mismo, son pavimentos que se nos muestran para ser vistos desplazándonos a lo largo de los mismos y, al mismo tiempo mostrar todas las

---

la escultura ni tampoco suponerla idéntica a la labor del moderno "copista de pintura". Tampoco hay que considerar, necesariamente, que el cliente fuera incapaz de expresar sus deseos, no sólo con palabras y alusiones concretas, explicándolas o explanándolas con un dibujo o un esquema. Independientemente de la importancia que queramos conceder al dibujo en la pedagogía romana, o en la *paideia* de las provincias griegas, durante el Imperio, ello no significa una incapacidad para trazar un dibujo o un esquema por parte de quienes no se inscribían en el censo de los artesanos plásticos. Quizás no pueda concederse demasiado significado al uso del latín en las inscripciones, general en Mérida (LANCHA, *o. c.*, 41). A la lista de mosaicos podrían añadirse, cuanto menos, los circenses de Bell-lloch y Barcelona) y en cuanto a la *ordinatio* del texto (el ejemplo de Faro es desarrollado por LANCHA, *Mel. Casa Velázquez*, 1984 cit.), si bien en lo material puede entrar en el concepto de traza en este caso particular se corresponde a la *ordinatio* de Mallón.

escenas características de una carrera, inicio, *naufragium* y victoria, que no tenían lugar simultáneamente. Hoy los vemos situados en un muro y nuestra imagen es bastante diferente de la que podía tenerse cuando eran pavimento, y no “cuadro” como ahora, y el desplazamiento del espectador era tan necesario como pueda serlo en el “salón rojo” de “Villa dei Misteri” o lo era en los cuadros de la “Odisea” del Esquilino... Por el contrario, un pavimento como el de Aquiles en Skiros de la villa de “La Olmeda” es inabarcable en su totalidad so pena de ser visto, y aún hoy apenas se alcanza, con una perspectiva casi “a vista de pájaro”, algo parecido sucedía, probablemente, con el mosaico circense de Itálica. Otros mosaicos, como las escenas de *thiasos* marina eran concebidos para un desplazamiento, incluso para ser girados, pero tampoco era muy necesario para su comprensión. Unas pocas escenas bastaban para comprender el argumento, y una visión puntual servía, en todo caso, para destacar la “industria en la variación” o la huída de la repetición. Un pavimento como el ya citado de Torre de Palma requiere múltiples desplazamientos al entrecruzarse las líneas focales y también se presenta este caso en pavimentos de menor tamaño, sea éste el caso del mosaico de *venatio* de “La Olmeda” o el “triumfo de Dionysos” de Baños de Valdearados. Frente a ello algunas composiciones de grandes dimensiones presentan una clara convergencia en su tema principal y buen ejemplo de ello es, pese a su tamaño, el mosaico de Dulcitius en la villa de “El Ramalete”.

Una de las consecuencias de lo dicho son las divergencias, disimetrías y desproporciones. Los caballos del mosaico circense de Bell-lloch no son mucho mejores, desde nuestro punto de vista, de lo que “debe ser”, no compartido por el mundo antiguo, un caballo<sup>57</sup>, que los caballos de “La Olmeda”, cuyas cabezas aborregadas han sido comentadas en múltiples ocasiones.

Es habitual la desproporción jinete-montura, no sólo en el caso de Belerofonte y Pegaso en Bell-lloch, pero, simbolismo aparte, esto no parece haber preocupado al musivario más que en contadas ocasiones. Algunas figuras nos parecen excesivamente alargadas, o demasiado cuadradas, algunos rostros nos evocan concepciones reducibles a volúmenes puros pero me parece harto dudoso que todo ello deba ser considerado en bloque y necesariamente como intencionado. Generalmente el musivario no tenía ni pudo tener otra perspectiva de su obra que la representada en el cartón, singularmente si al igual que al cliente lo que le preocupaba eran tema y conjunto y no detalle, y jamás pudo verlo como hoy, en muchos casos, lo vemos adosado al muro o desde lo alto de un castillete. También en esto, y no sólo en imposiciones pedagógicas de determinadas concepciones de la perspectiva, nuestros modos de ver son bastante distintos y no sólo por razones ideológicas.

<sup>57</sup> Cfr., *I cavalli di San Marco*, 1981<sup>2</sup>, 102 ss. (punto de vista arqueológico), 123 ss. (estudio hipológico).

Pero esto es sólo una parte, algo que debemos tener en cuenta, pero no considerarlo verdad única y absoluta, so pena de caer en el más absoluto relativismo que nos lleve a prescindir de toda valoración de detalles como algo fortuito y anecdótico. El meollo del tema no es el buscar detalles sino el buscar detalles significativos y no ha sido siempre éste el caso. Claro está que en un momento en el cual apenas si empezamos a conocer de cuántos palos se compone la baraja del mosaico romano y no atinamos aún en los descartes es fácil centrar la atención en aspectos que si la atraen no es por lo significativos sino por lo insólitos. Muchas veces la búsqueda no aspiraba a definir un estilo o un modo de hacer, mucho menos la percepción de motivos "morellianos" que actuaran a modo de firmas, permitiendo relacionar textos anónimos de modo semejante al que pueda permitirlo una coincidencia de frecuencias y ritmos verbales. Quizás la ausencia o presencia de sombras sea menos significativa de lo que podíamos pensar algunos años ha. Bastante azarosos resultan muchos pretendidos intentos de fechar mosaicos atendiendo a peinados femeninos que, en realidad, son más bien trasposiciones de "despeinados" de tradición helenística. Pero en otros casos nos encontramos con aspectos que no pueden carecer de significado, no es posible colocar en el mismo cajón las ninfas del Rapto de Hylas, tan al estilo de la pintura napolitana del siglo xvii, y las ninfas del "tocado de Pegaso" de Almenara de Adaja, el Invierno de Milla del Río y las estaciones de mosaicos palentinos ni prescindir de los manchones cuadrados del rosado de las mejillas que adornan a los participantes de la thiasos dionisiaca de Baños de Valdearados para agruparlos con el "Meleagro y Atalanta" de Cardañagimeno o el "Orfeo" de Zaragoza, ni tampoco con los personajes, tan distintos entre sí, mitológicos o mortales, de la villa de "La Olmeda" sin entrar ya en las particularidades de las representaciones de Psyche o Afrodita en la villa de Fraga. En estos casos no cabe hablar ni de "gusto", o "no gusto", ni de "saber hacer" sino de un modo de ver y concebir que no es ya una visión individualizada y aislada en un contexto sino fruto de momentos diferentes en el espacio y en el tiempo.

En principio lo dicho no tiene por qué ser, ni es, privativo y exclusivo del mosaico figurado, ni en él susceptible de mayor o menor aplicación según temas o géneros. En todo caso, al contrario que en el mosaico ornamental, en el mosaico figurado puede primar la concepción pictórica, no en el modo de hacer sino en el concebir el panel musivo como un cuadro, con todo lo que ello implica, la preferencia, o la mayor facilidad para desenvolverse, en el caso de composiciones que se desarrollan en un rectángulo o un cuadrado, menos en las circulares, y el escapismo en las poligonales, donde se recurre bien a la fragmentación en triángulos o trapecios, caso del mosaico de las Musas de Arróniz, o al desarrollo como friso u orla, caso del mosaico de Toledo. Un espacio octogonal puede prestarse incluso a una solución

tan poco habitual, poco "ortodoxa" y poco afortunada, como es el inscribir un rectángulo con el tema figurado y recurrir a temas ornamentales para "rellenar" los espacios sobrantes, como en Cardeñagimeno o Almenara.

El mosaico ornamental posee un rico, variable y fundamentalmente sencillo, repertorio compositivo<sup>58</sup> que, generalmente, era susceptible de extenderse *ad libitum* y cuya única limitación, de hecho, era el espacio disponible que obligaba a la modulación y al ajuste de orlas. En cierto modo se establecía una "matriz" que requería un relleno, pero este relleno podía efectuarse con gran libertad de elección, desde el geometrismo a las fantasías imitativas de elementos vegetales, fantasías textiles, que confieren un especial valor al término de "tapiz musivo" un tanto distinto de su primitivo significado, o las fantasías, de raigambre textil o imitación de veteados de mármoles, del "estilo arco iris" pero era, singularmente, en el uso de los "rellenos" donde cabe ver el toque individual. Así lo señalé hace algunos años al establecer la relación entre el mosaico de las "Tres Gracias" de Barcelona, una parte del de "La Medusa" en Tarragona y, sucesivamente, su posible vinculación con el Oriente romano. Pero este capítulo, que brinda grandes posibilidades de trabajo, ofrece sus dificultades. En primer lugar, es necesaria una documentación directa, los dibujos, en general, atienden más a lo figurado y compositivo que al relleno.

No caben tampoco simplificaciones esquemáticas, es lo particular y no lo general lo que cuenta en este caso, y, por ello no es fácil aplicar, con garantías de concreción, la utilización de ordenadores salvo para un proceso preliminar, que podríamos llamar de desbroce. Quizás, en el estado actual de la investigación y las características de nuestros instrumentos de trabajo<sup>59</sup>, pueda ser un tanto prematuro, salvo en áreas reducidas, intentar extender la investigación en este sentido, salvo casos de relaciones ya manifiestas en otros campos, como puedan ser "Pedrosa" o bien "El Ramalete" y Albesa<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Véase MONDELO, *Esquemas compositivos geométricos en los mosaicos hispanorromanos* (tesis doctoral, Valladolid, 1983). Véase ya FERNÁNDEZ-GALIANO, *Mosaicos hispánicos de esquema a compás*, 1980. Se halla en curso una tesis sobre la utilización de los elementos vegetales como definidores de esquemas compositivos no geométricos.

<sup>59</sup> Quizás sea éste el caso de lo que llamé, con manifiesta impropiedad, "mosca de agua". Sin embargo, la extensión de este tema, mucho más allá de los límites de Gallaecia, como ha demostrado el doctor Acuña, obliga a un replanteamiento singularmente para el grupo de ejemplos bético-lusitanos. En principio me resulta difícil aceptar una interpretación difusionista y monogenética, independientemente de donde se sitúe el foco y punto de partida. Sin embargo, el tema es tan específico que parece un tanto difícil de suponer que se haya podido desarrollar simultáneamente en varios lugares.

<sup>60</sup> MONDELO, *o. c.*, *passim*.