

ASPECTOS TÉCNICOS, ECONÓMICOS, FUNCIONALES E IDEOLÓGICOS DEL MOSAICO ROMANO. UNA REFLEXIÓN

Manuel Fdo. MORENO GONZÁLEZ

Universidad de Córdoba¹

Resumen

Planteamos en este trabajo una reflexión que, con base en las más recientes aportaciones de la investigación internacional sobre el mosaico antiguo, pretende valorar aspectos no siempre debidamente atendidos en la literatura arqueológica al uso. Tales son la consideración socio-profesional del artista musivario, el trabajo en equipo de los mismos, en el marco de los diversos talleres, el valor económico de sus obras o la participación del comitente en la elección y composición de programas o temas.

Riassunto

Proponiamo in questo lavoro una riflessione che, in base ai più recenti apporti della ricerca internazionale sul mosaico antico, vorrebbe valutare aspetti non sempre dovutamente approfonditi dalla letteratura archeologica corrente: l'organizzazione del lavoro di gruppo nell'ambito delle diverse officine, il valore economico delle opere e la partecipazione del committente nella scelta e composizione dei programmi e dei temi.

¹ Este trabajo constituye sólo un avance de nuestra Memoria de Licenciatura: *Aproximación al estudio de la decoración musivaria en Colonia Patricia Corduba. Aspectos técnicos, estilísticos, funcionales e ideológicos*, que actualmente realizamos como Becario del Ministerio de Cultura en la Academia Española de Arqueología, Bellas Artes e Historia de Roma bajo la dirección de la Profra. Dra. Pilar LEON ALONSO, a quien agradecemos sinceramente la confianza que desde el primer momento ha puesto en nosotros, así como el apoyo a nivel profesional que nos viene prestando.

Del mismo modo, gracias igualmente a todas aquellas instituciones o personas que en algún momento y en diversa medida han contribuido o contribuyen al desarrollo de nuestra investigación. De modo particular, al Museo Arqueológico Provincial de Córdoba y a la dirección y personal bibliotecario del Istituto Archeologico Germanico y de la Accademia Americana en Roma, cuyos fondos han nutrido sustancialmente el estudio que ahora presentamos.

I INTRODUCCIÓN

La primera información de que disponemos en relación con las técnicas musivas en época romana los debemos precisamente a dos fuentes antiguas de trascendental importancia: Vitruvio (VII,I) (Ferri, 1960) y Plinio (*Nat. Hist.*, XXXVI, 186-187), cuyos datos han podido ser posteriormente verificados a través del estudio de documentos originales.

Sin embargo, uno de los aspectos menos abordados tanto en éstos como en muchos de los estudios actuales sobre mosaico antiguo es, paradójicamente, uno de los que a nuestro juicio reviste mayor importancia: la propia figura del artista, el factor humano que ejecuta las obras, así como la técnica y las fases empleadas en su trabajo.

Este desconocimiento debemos achcarlo en principio a la falta de noticias y/o documentos en relación a temas tan importantes como son:

- el carácter de los talleres y la existencia o no de asociaciones de artistas musivarios;
- la condición social de éstos -si eran libres o esclavos-;
- la participación del artista en la elección de los modelos;
- la posible especialización de los trabajadores de un mismo taller en una determinada fase del trabajo de elaboración;
- el área de acción de esos talleres -si eran o no itinerantes- y, en fin, tantos otros aspectos que afectan no ya a las características tipológicas, decorativas o funcionales de un pavimento elaborado, sino a quien lo ejecuta.

Es este un tema, pues, escasamente documentado y son muy pocas las obras que, si realizamos una revisión historiográfica, abordan su estudio con una cierta profundidad, sin limitarse a dar por supuestos elementos y fases del proceso de elaboración en último extremo apenas conocidos.

En razón de todo ello, trataremos de acercarnos a la que debió ser la realidad personal, social y profesional del artista musivario, abordando con tal fin aspectos tan diversos -pero siempre complementarios-, como son los señalados más arriba y que ahora, en aras a la sistematización, analizamos separadamente.

II EL TALLER DEL MUSIVARIO. MATERIALES, INSTRUMENTAL Y COSTE DE LAS OBRAS

II.1 El taller

Entre las escasas referencias bibliográficas al tema que ahora nos ocupa -caracterizado como acabamos de ver por la ausencia casi total de bibliografía- debemos destacar dos trabajos relativamente recientes (Robotti, 1983 y 1984) que abordan el estudio de una sinopia² pavimental recuperada en la casa de *M. Fabio Rufo* en Pompeya

² Vid. aptdo. III.2.c.

(Lám. 1B) que, entre otros elementos a los que nos referiremos inmediatamente, incluyen como principal soporte arqueológico para la documentación de cómo trabajaba el artista musivario un relieve marmóreo procedente de la necrópolis de Isola Sacra, en Porto, hoy día conservado en el Museo degli Scavi di Ostia (n° inv. 132) (Lám. 4A).

Un relieve en el que, en opinión del autor (Robotti, 1983, 30 ss., Fig. 15 y 1984, 160 ss., Fig. 2), figura un taller musivario donde los artesanos proceden al desbastamiento y tallado de las teselas sobre bloques de piedra, posiblemente excedentes de cantera; algo que constituiría una tarea básica, previa a la construcción de todo mosaico en sentido estricto.

De la misma pieza trata también Pavolini (1986, 65 ss., Fig. 25), al estudiar la forma de trabajar la piedra en Ostia; para él representa, en cambio, una escena en un taller de artesanos canteros, donde, a base de golpes de piqueta³, los grandes bloques se irían reduciendo en piezas de menores dimensiones para distintos fines. Sin embargo, no llega nunca a decir que se trate de un taller musivario.

Aceptemos una u otra lectura, en el relieve en cuestión podemos ver cómo dos trabajadores sentados sobre asientos de madera, en primer plano a derecha e izquierda, se afanan en su tarea y depositan los frutos de su trabajo -las posibles teselas-, en un cesto en el ángulo derecho. Al fondo de la escena, en segundo plano, el presunto jefe del taller, en actitud de mando con una mano alzada, parece indicar a los dos trabajadores restantes el lugar en el que deben depositar los sacos que portan a sus espaldas, posiblemente cargados de material pétreo para ser utilizado con el mismo fin ya descrito.

En definitiva, lo que sí parece claro es que se trata de un lugar en el que se trabaja la piedra, reduciéndola mediante desbastado y talla, bien para su utilización como teselas, bien para cualquier otra finalidad. En tal sentido, y a los efectos de nuestro trabajo -aunque volveremos sobre ello en otro apartado más abajo-, el relieve reúne además un interés complementario, por cuanto figura un instrumental que, probablemente, fue parte del utilizado por el musivario -al menos en lo que a esta fase de elaboración se refiere-: un yunque apoyado sobre un tronco -entre los dos personajes sentados- y útiles muy similares a nuestras actuales piquetas, usadas para el tallado de las teselas en las dimensiones deseadas.

II.2 Los materiales

Por lo que a los materiales se refiere, debemos tener en cuenta que para la confección de pavimentos musivos se elegían sobre todo aquéllos en cuyas características se equilibraban belleza y resistencia; y como en la Península Ibérica y el Norte de Africa abundan los materiales que reúnen ambas cualidades es fácil entender -sin entrar en razones puramente culturales- el triunfo del mosaico en ambas, por cuanto de abaratamiento del proceso supondría tal circunstancia (Lancha, 1984, 54).

³ Aún cuando somos conscientes del anacronismo que supone utilizar términos actuales para nombrar instrumental antiguo, lo haremos de este modo para agilizar el texto.

En la Península Ibérica se utilizaron, fundamentalmente, las cuarcitas, mármoles y piedras semipreciosas, entre los elementos naturales, y las terracotas y las pastas de vidrio, entre los de elaboración *ex profeso*. Estas últimas, al ofrecer menor resistencia, se usaron menos en los mosaicos pavimentales y con más profusión en los parietales. Su composición se basa principalmente en una combinación de resinas mixturadas con diversas proporciones de óxidos metálicos, en estado líquido, y otros elementos que dependen de la tonalidad que se desee conseguir (Young, 1956, 14 ss.).

Por su parte, las teselas de piedra eran normalmente fabricadas de materias primas locales (Toynbee, 1951, 46 ss.), extraídas en la zona cercana al lugar en que se iba a desarrollar la obra musiva, -circunstancia, por ejemplo, documentada en Conimbriga (Lancha, 1984)-, hecho que no impedía la frecuente importación de ciertas piedras o mármoles, cotizados bien por su color o por su resistencia.

Otras veces, como en el caso de la *Gallia*, la escasez de materias primas determinaba un importante volumen de importaciones que, sin duda, aumentaba el precio final de las obras (Lancha, 1984, 54).

Determinados colores eran difíciles de conseguir en algunos lugares y, por tal motivo, o bien se traían de fuera, o bien se conseguía un sustituto. Es por ejemplo el caso del color rojo que, por ser un bien escaso y/o con el fin de abaratar los costes finales de la obra, era sustituido en muchas ocasiones por barro cocido, que permitía un cierto juego cromático dependiente de la calidad de los barros existentes en la zona -si es que no se importaba o se traían las teselas ya elaboradas desde el taller- y, lógicamente, del grado de cocción.

Algunas veces las teselas de color rojo se obtenían a partir de recipientes cerámicos rotos. Es el caso de pavimentos de Fishbourne y High Wycombe (*Britannia*), datados tras el análisis de estas pastas, que han servido por tanto de *terminus post quem* (Neal, 1976, 242-243).

Otros colores -como el rosa, amarillo, ocre y ciertas tonalidades de gris-, también difíciles de conseguir a partir de materias primas naturales, se podían obtener, mediante distintos procesos de cocción, igualmente a partir del barro.

En la Península, no contamos apenas por el momento con análisis petrológicos o de pastas cerámicas que permitan deducir las canteras de procedencia de piedras y terracotas utilizadas en la elaboración de mosaicos. Sin embargo, la investigación sobre musivaria es cada vez más consciente de tal necesidad y, de hecho, comienzan a menudear los aportes en tal sentido, a la vez que se incide de continuo en lo conveniente de dichos análisis (Lancha, 1984, 54-55) -si es que queremos conocer con argumentos objetivos rutas y mercados de abastecimiento, así como el carácter local o foráneo de talleres y musivarios-⁴.

⁴ En Córdoba, la propia limitación de nuestro trabajo ha postergado a una segunda fase la realización de tales muestras, así como un estudio en profundidad de los abastecimientos y lugares de origen de los posibles elementos importados. En cualquier caso, somos conscientes de su necesidad y, de hecho, es justo señalar que tales análisis se vienen ya haciendo en relación a los mármoles, buscando en definitiva los mismos objetivos.

II.3 El instrumental

Los instrumentos de trabajo manejados por el artista musivo en la ejecución de sus obras debieron ser escasos y de fácil transporte. A la piqueta y el escalpelo (Squarciapino, 1941, 24), utilizados junto al yunque en el tallado de la materia prima, para su transformación en teselas, se añadirían únicamente los empleados en las fases previas o de preparación del trabajo, a cargo del *pictor imaginarius* (a quien correspondía realizar el diseño guía, -la trama, esquema o sinopia del futuro mosaico, a trazar sobre la base de sustentación o “cama”-), así como en las posteriores, labor del *tessellarius* o del *musiuarius* -según se realizaran obras pavimentales o parietales-, encargados de la implantación de las teselas sobre aquel primer diseño guía.

En conjunto, los artesanos se servirían de toda una serie de útiles, que en buena parte se agruparían por fases de elaboración, determinando un uso de unos u otros bien diferenciados (Robotti, 1983, 30 ss.):

- clavos y cuerdas para establecer las coordenadas generales de actuación y los espacios ocupados por ciertos motivos;
- reglas con las medidas incisas, posiblemente similares al *modulus*⁵ recuperado en Pompeya -actualmente entre los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles-, utilizadas para facilitar la transposición fiel del diseño elegido sobre la base de sustentación y, también, para medir y calcular la cantidad de teselas necesarias, en cuanto a color o resistencia se refiere, de cara a componer un motivo o un espacio determinado;
- compases y/o plantillas en madera, de formas o motivos geométricos;
- de nuevo, clavos y cuerdas para trazar los ejes claves de la composición, alineaciones de teselas y trasladar dimensiones;
- brochas y pinceles que, junto a instrumentos metálicos de punta aguda, servirían para marcar el diseño guía o sinopia sobre la base de sustentación;
- reglas y escuadras, para establecer mediciones;
- martillo de madera con cabeza de base grande y ancha, utilizado mediante percusión sobre las teselas, una vez colocadas sobre la base de sustentación, con el fin de fijarlas y nivelarlas;
- finalmente, un raspador de punta flexible serviría para retirar, ya secos, los restos de la lechada que se extiende sobre el pavimento para rellenar las posibles fisuras entre teselas, dejando así la superficie compacta y resistente;

Es posible que buena parte de este instrumental fuera similar al que aparece representado en diversos monumentos funerarios, entre los cuales señalamos a título de ejemplo tres, de cronología julio-claudia (Felletti, 1977, 325):

- Estela funeraria de los *Aebutii*, procedente de Villa Mattei y labrada en travertino. En su frontón, que limita la inscripción por la parte superior, aparecen una

⁵ El *modulus*, de la longitud de un pie romano, presenta sobre sus dos lados punteados incisiones a distancia regular, como resultado de la división del pie en dedos y onzas (Ferri, 1963, 138; Robotti, 1984, 163, nota 16).

plomada, un compás, una regla modulada, una escuadra y un *archipendolo*⁶ (Felletti, 1977, 325, Fig. 156) (Lám. 6).

- Urna funeraria en mármol lunese, procedente del Trastevere y dedicada a *Cossutius Claudius* y *Cossutia Arescusa*. En su flanco derecho se representan, de nuevo en relieve, compás, regla, escuadra, *archipendolo*, escalpelo y martillo.

- En el último ejemplo, procedente de la Vía Aurelia, aparecen en el relieve escalpelo, compás y regla (Felletti, 1977, 325).

II.4 El coste

En relación al coste de las obras carecemos casi completamente de documentación y los datos son poco menos que inexistentes; las fuentes antiguas no tratan el tema y es tan sólo a través de algunos documentos epigráficos como podemos llegar a obtener alguna precisión.

Destacan en este sentido los trabajos de Duncan-Jones (1962 y 1982) que, con base en el estudio de las fuentes epigráficas localizadas en Italia y en Africa, aborda el tema de la economía romano-imperial, contribuyendo a definir las diferencias y paralelos entre ambas regiones.

El precio de los pavimentos sería calculado con base en dos presupuestos fundamentales: sus dimensiones -atenidas, claro está, al sistema antropométrico de medida- y el material a utilizar en su construcción, a los que habría que sumar la complejidad del esquema decorativo. Es el mismo método de tasación que fue utilizado en el caso de edificios y de vías, que pueden servirnos como marco comparativo⁷.

En el caso concreto de los pavimentos, pueden resultar orientativos un epígrafe de Salerno que especifica la donación testamentaria de 50.000 sesteracios "*ad exornandam aedem Pomonis, ex qua summa factum est fastigium inauratum, podium, pavimenta marm(orea), opus tectorium*"⁸, mientras otro de *Interamna Nahars VI* alude a la donación de 20.000 sesteracios "*Ad aeden [Fortunæ] Melioris [in] pavimen[t](un) [dedit]*", (Duncan-Jones, 1982, 161, 476).

Del mismo modo, una inscripción de *Thibursirum* -datada entre el 260 y 262 d. C.- alude de forma específica a la donación de un mosaico "*ad musæum [thermarum Gallienarum]*", cifrando su precio en 41.200 sesteracios, aportados por los decuriones ('*pleriq(ue) decuriones*'). No se aportan más detalles pero, para calcular las caracte-

⁶ Instrumento que sirve para individualizar una dirección horizontal o para verificar la horizontalidad de una recta, constituido, en su forma más común, por un triángulo isósceles en cuyo vértice es fijada una plomada. Cuando el hilo de ésta se sitúa en el punto central de la base reglada, ésta última está horizontalizada. Es usado por albañiles y otros artesanos (AAVV 1969, 115).

⁷ En relación con estas últimas y para el caso de Italia, el autor maneja 16 documentos epigráficos alusivos a la construcción y los costes, dos de los cuales especifican además el precio de las obras: a finales de la República, la construcción de 414 pies romanos de vía en *Cerete Marianæ* costó 8.590 sesteracios, a 20,75 sesteracios el pie. En el segundo caso, la reconstrucción de 15,75 millas romanas de la Vía Appia, cerca de Benevento costó, en el 123 a.C., 21,79 sesteracios el pie (Duncan-Jones, 1982, 124).

⁸ Dessau, H. (1892-1916) *Inscriptiones Latinae Selectae* 3593, *cf.* Duncan-Jones, 1982, 160, *474.

rísticas del mosaico y la relación precio/metro cuadrado el autor recurre a otro mosaico similar, perteneciente también a unos baños públicos, localizado en *Thugga* -ciudad vecina a *Thibursirum* y con el mismo estatus político-. Se fecha en 260 d. C. y sus dimensiones -640 m²- sugieren un precio en torno a los 70 sestercios el metro cuadrado (Duncan-Jones, 1962, 82, n° 64, nota 119).

Un trabajo reciente (Caillet, 1994) aborda de nuevo el tema, centrándolo en el análisis de los epígrafes aparecidos en los pavimentos de ciertos edificios cristianos y judíos de entre los siglos IV-VI, en los que se especifican las cantidades donadas para su construcción.

Como ejemplo que nos puede servir de referencia, Caillet analiza el pavimento de *opus tessellatum* dispuesto en la nave central de la sinagoga de el-Hammet (Palestina) y dividido en tres paneles, cada uno de ellos con inscripciones que indican las cantidades de cada ofrenda, especificadas en *solidus*⁹.

La conclusión surgida del estudio de estos datos determina que el precio de cada uno de estos paneles vino fijado en función de sus dimensiones y de acuerdo con la mayor o menor complejidad del motivo decorativo utilizado; de este modo, los paneles central y norte, de una superficie entre 14 y 15 m², con decoración geométrica, costaron a sus donadores 4/5 de *solidus* y 5 *solidi*, respectivamente; más o menos lo mismo que el panel sur, que con la mitad de superficie -en torno a los 8 m²- pero con decoración figurada, habría costado también 5 *solidi*.

No obstante lo anterior, Caillet reclama prudencia por cuanto los precios de los mosaicos pueden variar considerablemente incluso en la misma zona y el mismo período. Para demostrarlo, a los ejemplos ya aducidos añade nuevos casos entre los cuales el pavimento de *opus tessellatum* del *nartex* de la iglesia de Kallion (Grecia Continental). En él costó 1/26 de *solidus* el metro cuadrado¹⁰, mientras en el *opus tessellatum* de la nave este de la iglesia de Olonte, en Grecia, el porcentaje es de 1/50 *solidus* el metro cuadrado¹¹.

⁹ Aunque tal designación había sido ya utilizada de forma absolutamente ocasional en momentos anteriores, por *solidus* debemos entender la unidad monetaria de oro adoptada en el Imperio a partir de Constantino el Grande (primera mitad del siglo IV d.C.). Se trata en realidad del *aureus solidus* -que acabaría siendo denominado sólo por el segundo término-, fruto de una reforma monetaria de dicho emperador que fijó su peso en 4 *escrupulos*, equivalentes a 4,55 gr., convirtiéndolo de esta manera en la base de todos los negocios o contabilidades calculadas en oro.

El *solidus* representaba 1/72 de la libra romana, de 327,45 gr. de peso, si bien en la *Gallia* se desarrolló un sistema propio cuyo módulo suponía 1/84 de la libra -es el *solidus gallicus*, que funcionó siempre de forma marginal-. Aunque a veces generó medallones conmemorativos que se basaron en él como múltiplo, las divisiones oficiales del *solidus* fueron el *semissis*, de 2,27 gr. y el *triens* o *tremissis*, de 1,52 gr., equivalentes por tanto a 1/2 y 1/3 de *solidus* (Babelon, s.f.).

¹⁰ *Archaiologicon Deltion*, XXVI, 1971, B 1, (1974), 282-283; cfr. Caillet, J.-P. (1994), 410, nota 8.

¹¹ Bandy, A.C. (1970). *The Greek Christian Inscriptions of Crete*, Athènes, n° 67.; Pèlèkanidis, S., Atzaca, P. (1974). *Syntagma Kôn palaiochristianikôn psèphidôtôn dapedôn tès Hellados*, I, *Nèsiôtikè Hellas*, Thessalonique, n° 96; cfr. Caillet, J.-P. (1994), 410, nota 9.

En otras zonas del Imperio estos precios pueden variar entre los 85 *solidi* para un pavimento figurado de 130 m² en Beth Shean (Scythopolis) -lo que supone una relación de 0,65 *solidi* por metro cuadrado¹²- y los 44 *solidi* para un pavimento geométrico de 135 m² en Piazza della Vittoria en Grado (Italia) -con una relación de 0,33 *solidi* por m² -es decir, aproximadamente un *tremissis*-.

De todas formas, los numerosos ejemplos analizados parecen demostrar que la regla general se aproxima especialmente al último de ellos, lo que vendría a representar un coste de 1 *tremissis* por cada m² de pavimento de *opus tessellatum* -tal como se comprueba también en el mosaico de el-Hammeh analizado más arriba-, con diseño geométrico (Caillet, 1994, 412).

III LA ESPECIALIZACIÓN EN EL TRABAJO

III.1 El trabajo en equipo

Aunque la obra musiva, una vez terminada, suele dar la impresión de haber sido ejecutada toda ella por una misma mano, no debemos olvidar que su elaboración se dividía en diversas fases, interdependientes entre sí, que justifican la presencia de un equipo, agrupado seguramente en un taller y necesitado de la especialización de sus miembros en cada las diversas etapas del trabajo, hecho que se constata en las inscripciones aparecidas en diversos pavimentos¹³.

A través del *Edictum de Prætiis*, de Diocleciano, conocemos la existencia segura de tres oficios relacionados con la construcción del mosaico (Frezouls, 1977, 260 ss.):

- el *pictor imaginarius*, encargado -como ya señalamos- de trasladar el diseño elegido a la base de sustentación.
- El *tessellarius*, quien en los mosaicos pavimentales se ocupaba de implantar las teselas sobre los fondos y motivos simples trazados en la sinopia.
- El *musiuarius*, que realizaba lo propio en los mosaicos parietales y de bóveda.

En el caso de las dos últimas categorías, *tessellarii* y *musiuarii*, cabe suponer también una cierta división del trabajo, derivada de la constatación en algunos mosaicos del trabajo de más de una persona. En estos casos, la especialización -indudable, en nuestra opinión- dependería de la experiencia y cualificación de cada uno de los obreros. El taller buscaría, como es lógico suponer, conjugar los esfuerzos de todos sus miembros en aras a conseguir una obra uniforme; sin embargo esto no evita que, en ocasiones, determinados mosaicos permitan apreciar en ellos diversas manos (Lancha, 1984, 55 ss.).

¹² Siguiendo el ejemplo de Caillet, nos expresamos en m², pero siendo conscientes en todo momento que cualquier encargo o donación de mosaicos se calculaba siempre en pies romanos. Caillet, J.-P. (1987), "Les dédicaces privées de pavements de mosaïque á la fin de l'Antiquité. Occident européen et monde grec: données socio-économiques", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age II*, Paris, 15-36; cfr. Caillet, J.- P., 1994, 412, nota 15.

¹³ *Vid.* aptdo. IV.1.

La proliferación de estos talleres o equipos de artistas debe ser entendida de modo paralelo a la difusión del gusto por el mosaico y su utilización masiva en la decoración arquitectónica, ya se trate de edificios con carácter privado o público. Tal fenómeno coincide con los inicios de la época imperial, “tanto che si può dire che non vi era casa signorile in alcuna città dell’Imperio priva de mosaico”... (Levi, 1963, 216).

En el caso hispano, la agrupación de artesanos musivos, locales o extranjeros, en equipos o talleres la tenemos atestiguada de hecho por la aparición de la fórmula *ex officina*¹⁴ en numerosas inscripciones musivarias, como las de Tossa de Mar (Tarragona): *EX OFFICIN^A FELICES*; Mérida (Badajoz): *EX OFFICINA ANNI PONI*; Puebla de la Calzada (Badajoz): *EX OFFICINA DEXTERI*, o la villa de Carranque, en Toledo (Gómez Pallarés, 1993, 286 ss.).

En el caso de esta última, la epigrafía documenta la existencia de dos talleres distintos; por un lado, la inscripción pavimental de un *cubiculum* indica el nombre del taller, del *pictor imaginarius* y del dueño de la villa (*EX OFFICINA MA[...]NI PINGIT*¹⁵ *HIRINIUSI UTERE FELIX MATERNEI HVNC CUBICVLVM* (Gómez Pallarés, 1993, 289-290, fig. 5); por otro, la *tabula ansata* también pavimental del *triclinium* atestigua el trabajo de un taller distinto al anterior, trabajando contemporáneamente en una misma edificación: *EX OFFICIN[A] IVL[II] PRVD[ENTIS?]* (Gómez Pallarés, 1993, 290).

Un aspecto importante en relación con los talleres musivarios, que ha generado abundante discusión, es el de su carácter: fijo o itinerante. En opinión de J. Lancha (1984, 55) habrían existido tanto unos como otros, es decir, talleres estables, caracterizados por el uso de tradiciones decorativas y técnicas propias y, a su vez, talleres itinerantes que irían adoptando -y difundiendo- nuevos temas y técnicas (Levi, 1963, 217), tomadas de los artistas musivos de las zonas donde trabajaban.

Sea como fuere, en un primer momento los métodos de trabajo relacionados con el arte del mosaico habrían sido difundidos por artistas itálicos -en muchos casos de seguro carácter itinerante-, y sólo a partir del siglo II comenzarían a desarrollarse corrientes y matices regionales, algo que en el caso peninsular se constata con mayor fuerza que en otras zonas del Imperio (Lancha, 1984, 55 ss.).

Algunos de estos maestros musivarios, itinerantes o no, acabaron instalándose definitivamente en ciudades ajenas a las de su formación y allí crearon sus propios talleres y escuelas, tal como lo demuestra la información de que disponemos cada día con mayor abundancia (Levi, 1963, 216 ss.); tal debió ocurrir con el autor del mosaico cosmológico de Mérida que, por la originalidad de la composición, riqueza cromática y calidad en la ejecución, bien podría tratarse de un mosaísta de origen oriental formado en los grandes centros artísticos de Siria (Lancha, 1984, 53).

¹⁴ Hasta el momento sólo atestiguada en pavimentos musivos de *Hispania*, Norte de Africa y la *Gallia* (Guardia Pons, 1992, 426).

¹⁵ El uso de la forma verbal *pingit*, podría indicar que para los antiguos romanos el mosaico era considerado como una técnica pictórica más (Calabi Limentani, 1963, 297-300).

El hecho de que en las excavaciones no se localicen estos talleres, entendidos como espacios físicos de trabajo, se debe a que los miembros de estos equipos se trasladarían al lugar en el que se hacía el encargo, donde incluso se fabricarían las teselas (Levi, 1963, 215). Dificultad que se entiende mejor si a lo dicho con anterioridad añadimos otros factores como son:

- que el escaso instrumental utilizado en la confección del mosaico era de fácil traslado y sin necesidades específicas de almacenamiento¹⁶;
- o que la materia prima utilizada, por sus características físicas, podía ser almacenada a la intemperie y no sería generalmente transportada con el equipo al lugar de trabajo, sino que en buena parte se obtendría en la misma zona de ejecución de la obra.

En el caso de Córdoba, nos habremos de limitar por el momento a estudiar los talleres directamente a través de los propios mosaicos; no obstante, cabe la posibilidad de que la información de que disponemos se vea considerablemente enriquecida en un plazo breve de tiempo, dado que en la última campaña de excavación realizada por el Seminario de Arqueología en el patio del Museo Arqueológico Provincial¹⁷, donde parece haberse documentado el Teatro de la ciudad romana, han sido localizados los restos de lo que en principio se interpreta como precisamente un taller de fabricación de teselas¹⁸.

III.2 Las fases del trabajo

Una vez definidas las competencias y características básicas de un taller musivario¹⁹, es necesario detenerse un momento en la valoración del trabajo de cada uno de sus miembros -o, al menos, de cada categoría de artesanos-, conscientes siempre, primero de que las distintas fases en la elaboración de la obra musiva implican -como ya hemos indicado-, la existencia de un artesanado especializado y, en segundo lugar, que al jefe del taller le corresponde la tarea de dirección y coordinación de cada una de las restantes etapas, siendo responsable, por tanto, de la unidad de estilo y de la calidad final del trabajo una vez ejecutado.

De esta manera, una vez encargado el mosaico -dedicaremos un apartado específico a la elección de cartones por el comitente, así como a la problemática derivada de la composición consciente o no de programas iconográficos determinados²⁰-, el equipo de musivarios se movilizaría de cara a atender con la mayor diligencia y prontitud el encargo efectuado.

Iniciaban así un proceso puramente técnico en el que, hablando desde la más estricta ortodoxia, y conscientes de que las variaciones pueden ser casi tantas como los

¹⁶ *Vid.* aptdo. II.3.

¹⁷ Desarrollada por un equipo del Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba, bajo la dirección de la Profra. Dra. Pilar León Alonso.

¹⁸ Comunicación personal por parte de sus excavadores, a quienes agradecemos la información.

¹⁹ *Vid.* aptdo. II.1.

²⁰ *Vid.* aptdo. V.1 y 2.

pavimentos documentados, podemos establecer varias fases, que describimos de la manera más sintética posible:

a) Fabricación de las teselas

Como ya hemos señalado en el apartado II.1, al tratar el tema de los talleres, contamos con un documento arqueológico excepcional para la documentación de esta fase del arte musivo: un relieve localizado en la Necrópolis de Porto, en Isola Sacra (Museo de Ostia, nº inv. 132) (Lám. 4A), en el que dos trabajadores se afanan en el tallado de la materia prima para la fabricación de teselas (Robotti, 1983, 31 ss., Fig. 15 y 1984, 160 ss., Fig. 2; Pavolini, 1986, 65 ss., Fig. 25), depositadas en un cesto conforme van siendo terminadas.

Los instrumentos utilizados²¹ serían básicamente el yunque, como elemento de apoyo, la piqueta y el escalpelo, utilizados por percusión para cortarlas, tallarlas y retocarlas (Squarciapino, 1941, 24).

De la elección de la materia prima se encargaría el jefe del taller, de acuerdo con el motivo elegido y con las exigencias del cliente; el hecho de que la materia prima tuviese origen local las más de las veces, como es obvio, abarataría los costes de la obra ejecutada (Lancha, 1984, 54); también, en ocasiones, sería posible que el taller contase con teselas ya fabricadas y las trasladase con el resto del instrumental en el momento de realizar un encargo, con lo que se ahorraría tiempo en la ejecución del mismo.

A este respecto, en Córdoba contamos con un documento reciente al que antes aludimos: el hallazgo de un depósito de restos de talla en mármol, sobre lo que debió ser el antiguo teatro de la colonia, que podría estar demostrando la existencia de un taller con tales características, seguramente de época tardía.

b) Preparación de la base de sustentación o “cama”

Por lo general, sobre un suelo cuidadosamente aplanado, consolidado y seco, se deben disponer los tres estratos que forman, de manera ortodoxa, la base de sustentación de un pavimento (Vitruvio, lib. VII, I, III, 3, en Ferri, 1960, 258-259):

- *Statumen*: conglomerado compuesto por fragmentos cerámicos, *quam qui possit manum implere*.

- *Rudus*: se dispone sobre el estrato anterior; cuenta por lo general con un espesor medio de unos 25 cm. y consiste en un conglomerado conseguido con tres partes de piedra triturada y una de cal.

- *Nucleus*: lo componen tres partes de fragmentos cerámicos y una de cal, con un espesor de, al menos, seis dedos.

Sin embargo, como en tantos otros aspectos de la Antigüedad, una cosa es la teoría y otra la práctica. De manera que cada mosaico constituye casi un ejemplo único, por

²¹ Vid. aptdo. II.3.

cuanto resuelve la cuestión de su base de sustentación o “cama” de acuerdo a las técnicas características del taller en cuestión o en función incluso de los materiales disponibles (Lám. 5, A y B).

Desgraciadamente, además, este es un tema sobre el que los excavadores pasan casi de puntillas, de forma que, como veremos para el caso específico de Córdoba, apenas contamos con datos objetivos que nos ayuden a establecer una tipología, por cuanto tales bases suelen ser destruidas sin siquiera tomar las referencias o muestras necesarias para proceder después a su reconstrucción.

c) Traslación del diseño guía a la base de sustentación

En la bibliografía al uso es frecuente la utilización del término “sinopia” para denominar al diseño guía o dibujo preparatorio del pavimento musivo (Robotti, 1973, 42-44, Fig. 1-5; 1983, 17 ss., Fig. 3-6, 8-9, 14 y 1984, Fig. 1), cuando en realidad, en origen²², se asocia a los diseños parietales, tanto pictóricos como musivos²³.

Estas sinopias parietales, que se localizan generalmente sobre el primer estrato de soporte, se realizan trasladando el motivo elegido mediante pincel, empapado éste en una pintura cuyo principal componente fue en principio una tierra de color rojo, originaria de la ciudad de Sinope, de ahí el término (Procacci, 1966, 7 ss.); su función es, por tanto, la de servir de guía en las fases sucesivas de la obra.

Para la sinopia pavimental propiamente dicha el método de ejecución se basaría principalmente en la incisión -mediante un objeto metálico de punta aguda²⁴- del esquema compositivo elegido sobre la base de sustentación, sistema que se podía completar con el dibujo de algunos motivos por medio de brocha y pintura.

Este es el caso, por ejemplo, de mosaicos de Cirencester (Neal, 1981, nº 26) o de Rudston (Smith, 1976, 6), en *Britannia*, o de un pavimento recuperado en una de las villas residenciales excavadas en Stabia entre los años 1950 y 1968 (Robotti, 1973, 42-44, Fig. 1-5 y 1983, 18 ss. Fig. 3-10): situado en el *tablinum*, conservaba, junto a un fragmento del manto de teselas en uno de sus ángulos, toda su base de sustentación, en la que es visible la sinopia pavimental (Lám. 1A, 2 y 4B).

Al ser retirado el pavimento se pudo comprobar cómo el trazado del diseño guía sobre la “cama” -que reproduce exactamente el esquema del mosaico- fue ejecutado sobre ella cuando aún se encontraba fresca, utilizando algún instrumento metálico de punta aguda, del que se aprecian los surcos. Del mismo modo, son visibles los agujeros cuadrados que dejaron los clavos sobre la base preparatoria que, con la ayuda de cuerdas²⁵, habrían servido para establecer alineaciones de teselas.

²² ...”il mosaico è un’arte sorella della pittura, anzi una vera e propria traduzione in materiale solido e duraturo della delicata pittura su cavalletto e parietale: due arti per le quali infatti gli antichi usavano i medesimi termini” (Levi, 1963, 217).

²³ Al considerarse aceptado el término *sinopia* para definir el diseño guía de pavimentos musivos, nosotros, en adelante, lo emplearemos con este significado.

²⁴ Vid. aptdo. II.1.

²⁵ Vid. aptdo. II.1.

Otros ejemplos de sinopias pavimentales han sido documentados en Roma²⁶ (Lavagne, 1970, 693-694, Fig. F), Pompeya²⁷ (Robotti, 1983, 24 ss., Fig. 14 y 1984, 156 ss. Fig. 1), Tivoli²⁸ (Alexander; Ennaifer, 1975, 36, nota 13), *Olissipo*²⁹ (Faro, Portugal) (Lancha, 1984, 58) y *Utica*³⁰ (Alexander; Ennaifer, 1975, 36, Pl. XII).

Finalmente, un nuevo caso -que nos interesa destacar por cuanto afecta a la arquitectura funeraria- se refiere a la sinopia documentada en el mosaico parietal del mausoleo de los *Julii*, en la Necrópolis Vaticana, considerado el mosaico funerario cristiano más antiguo (mediados del siglo III d.C.); en la pared, donde las teselas se han caído dejan ver los trazos del boceto que sirvió de guía para su implantación. El mosaico representa temas cristianos, como son una escena de pesca, Jonás y la Ballena y el Buen Pastor (Toynbee, 1993, 118-119, tav. 47).

Por lo que se refiere a Córdoba, una reciente intervención arqueológica de urgencia en la C/ Reyes Católicos 17, que ha permitido localizar un importante conjunto murario en un ambiente de hábitat doméstico perteneciente a uno de los *vici* que permiten la expansión de la ciudad a partir del siglo I d.C., nos ha dado la primera información sobre lo que parece ser una sinopia: "... líneas rectas producidas por la hendidura de un instrumento romo en el mortero aún fresco", concretamente en el pavimento localizado en el corte II-III del yacimiento (Baena Alcántara, 1989, 147-148, Fig. 2).

d) Disposición de las teselas sobre el diseño guía

De acuerdo con la información que hemos podido reunir, para la consecución de un mosaico las teselas pueden ser implantadas siguiendo dos métodos alternativos: indirecto y directo (Levi, 1963, 216).

²⁶ En el mosaico de Polifemo localizado en la bóveda del ninfeo de la *Domus Aurea* de Nerón, se observa que mientras las improntas dejadas por las teselas que rellenaban los motivos son todas de color oscuro, las de los contornos son de color azul, hecho que lleva al autor a suponer que el maestro de obra trazaba un esquema general, realizado en azul, sobre el que los obreros disponían las teselas.

²⁷ En uno de los pavimentos de la *domus* de *M. Fabio Rufo* el motivo geométrico del mosaico, realizado con teselas de color blanco y negro, se basa en un damero de rombos (Balmelle *et alii*, 1985, 318, 202 a), y presenta sobre su base de sustentación restos de la sinopia: trazos incisos que indicaban el lugar donde debían ser colocadas las teselas de color negro, que son las que delimitan los lados de los rombos y las que, en definitiva, marcan el ritmo del diseño pavimental.

²⁸ Sobre la base de sustentación de unos de los mosaicos de los *Hospitalia* de la Villa de Adriano se ha podido documentar una trama cuadrículada -ejecutada mediante pintura de color rojo ladrillo- delimitada por hexágonos laterales, que fue utilizada como guía del diseño del pavimento, compuesto de círculos secantes -trazados con pintura de color negro-.

²⁹ En la fase de restauración del pavimento de *Oceanus* y los Vientos, fue posible comprobar la existencia de restos de pintura de color rojo sobre el *nucleus*, formando parte de la sinopia de la inscripción, que, enmarcada por una *tabula ansata*, recoge los nombres de los comitentes que donaron el mosaico a la ciudad.

³⁰ En el sondeo realizado en la habitación XXVI fue hallado el trazado de una trama geométrica sobre la base de sustentación del pavimento; el *pictor imaginarius* había diseñado, con pintura de color rojo ladrillo, los contornos de los meandros que formaban el motivo de esvásticas, así como los cuadrados que se situaban en los intervalos.

En el método indirecto, poco documentado en el mosaico romano, las teselas se situaban sobre el negativo del diseño (Cookson, 1984, 12-13); es el sistema más utilizado en el mosaico moderno.

En el método directo, por el contrario, bien documentado en la construcción del mosaico romano, las teselas se situaban sobre el diseño en positivo, una vez ejecutada la sinopia (Cookson, 1984, 12); en un primer momento conformando los contornos de los motivos a ejecutar -que son los que se trazan en la sinopia (Robotti, 1983, 24 ss., Fig. 14 y 1984, 156 ss., Fig. 1)- y, posteriormente, rellenando el interior de los mismos.

No es infrecuente la constatación en ocasiones de algunos errores, lo que para Levi (1963, 216) encuentra explicación bien en el enmascaramiento del diseño a causa del revoco -que seguramente se iba extendiendo conforme se avanzaba en el trabajo-, o bien sencillamente por incompreensión del cartón por parte del mosaísta.

Una vez realizada la implantación de las teselas éstas se ajustan y nivelan -mediante percusión con un martillo de madera³¹-, hasta dejar la superficie completamente plana, momento en el que se cubre con una capa compuesta de polvo de mármol, arena y cal, a fin de rellenar todas las posibles fisuras y convertirla en una superficie compacta y resistente (Levi, 1963, 215 ss.).

Esta última capa penetra lógicamente entre las teselas, trabando con la capa de base y rellenando las incisiones que habían trazado la sinopia, lo que ha permitido que en algunos casos nos hayan llegado mosaicos con tales improntas positivizadas en su reverso (Robotti, 1983, Figs. 4-5).

IV LA CONDICIÓN SOCIAL Y ECONÓMICA DEL ARTESANO

Ya nos hemos referido antes a que el mosaico pavimental, como elemento estético y de prestigio que se incorpora a la casa -y también a diversos espacios de uso público o funerario-, alcanza un enorme desarrollo desde los primeros años del Imperio; uso y demanda que llevan implícito un reconocimiento social no sólo de las obras musivas sino de los propios artistas y artesanos que las ejecutaban.

Reconocimiento social del artista musivo, por cuanto jugaba un papel importante como "transmisor de ideas" a través de su arte, que no evitó que fueran completamente ignorados por los escritores antiguos (Toynbee, 1951, 43 ss.), quizá como fruto del profundo desprecio nacido en el ambiente áulico por todo lo que estuviera relacionado con el trabajo y los trabajadores (Robertis, 1946 a, 4 ss.).

IV.1 Identificación del artista

Si aceptamos como cierta la consideración social del artista musivario, un argumento a nuestro favor lo constituye el hecho de que muchas de las obras musivas de la Antigüedad aparezcan firmadas por sus propios ejecutores³² (Blanchet, 1928, 55-56).

³¹ Vid. aptdo. II.1.

³² En este sentido se puede consultar la voz "*Musivarius*" en la E.A.A.; del mismo modo, para el caso de *Hispania*, vid. García Bellido, 1965.

Tal circunstancia prueba, a nuestro entender, la aceptación y valoración de las obras y de los artistas musivos como profesionales, quienes pudieron firmar sus obras satisfechos del resultado, a su propia gloria y fama -si es que no lo hacían en representación de todo el equipo-, y al mismo tiempo buscando anular, de este modo, al autor del cartón (Calabi Limentani, 1958, 92).

A veces, la obra firmada permite conocer o la proveniencia geográfica del artista (Toynbee, 1951, 43 ss.) o su propia especialización -como ya indicábamos en el apartado III.1- en alguna de las fases de creación de la obra musiva. Tal es el caso de un pavimento hallado en Timgad, donde se alude a que *Selius p(in)g(ebat) (?)* (Pachtere, 1911, 33, n° 133), o el localizado en Seriana, también en el norte de Africa, con la inscripción ...*Benematus tes(s)e(l)avit* (Pachtere, 1911, 50, n° 206).

En otras ocasiones se nos da a conocer incluso la existencia de discípulos, que trabajaban como colaboradores en el equipo musivario. Es el caso del mosaico de Lillebonne (*Gallia*), firmado por *T. Sennius Felix*, quien alude, no obstante, a la ayuda prestada por uno de sus ayudantes, *Amor*³³ (Toynbee, 1951, 45-46).

Hasta la fecha, las firmas de musivarios localizadas en la Península Ibérica son similares en cantidad a las localizadas en la *Gallia*, e inferiores -en número y variedad de fórmulas- a las del Africa Septentrional (Lancha, 1984, 51-52). Sin embargo, en opinión de esta misma autora lo normal es su ausencia, ya que, de acuerdo con su hipótesis, las firmas no tendrían sino un valor anecdótico o etnográfico, sin ser propias de una condición social como la de los artesanos, miembros de clases inferiores, libertos y esclavos.

Opinión, no obstante que, como hemos señalado más arriba, resulta matizable y que habrá que tomar con todas las cautelas que, por el momento, deben regir todo tipo de estudios sobre los aspectos sociales o económicos de tales artistas.

IV.2 Artesanos y organizaciones artesanales

Como acabamos de ver, el factor humano en el arte del mosaico es uno de los aspectos más desconocidos para la investigación actual, por la ausencia de noticias que precisen el carácter de las asociaciones de artistas o de los talleres (Bruneau, 1984, 243); la condición social de los trabajadores -si libres o esclavos-; las reglas que regían el establecimiento de los precios; su posible especialización profesional o el carácter, itinerante o no, de estos talleres.

Tal carencia ha sido ya debidamente notada para el caso de la Bética (Thouvenot, 1940, 275-276). No obstante, está claro que la proliferación de los artistas musivarios, y del mosaico, debemos relacionarla con un periodo de crecimiento y florecimiento económico y político, y seguramente a nivel social equipararla a lo que sabemos para el resto de asociaciones o colegios profesionales de Roma, por lo que seguiremos su evolución por un momento (Robertis, 1955).

³³ T. SEN. FELIX C(IVIS) PVTEOLANVS FEC(IT) ET AMOR C(IVIS) K(ARTHAGINENSIS ?) DISCIPVLVS, (Lafaye, 1909, 80, n° 1051).

Según la tradición que nos ha llegado a través de Plutarco, los primeros colegios artesanales -que según él habrían surgido en Numa, si bien hoy esta hipótesis no se acepta (Robertis, 1955, 25)- fueron los de músicos, orfebres, tintoreros, zapateros, alfareros, carpinteros, albañiles y trabajadores del ramo, a los que habrían seguido las organizaciones de médicos, comerciantes, barberos, cardadores de lana, panaderos, etc.

En opinión de Lo Bianco (1941, 5 ss.) la promulgación de las Leyes de las XII Tablas, -cuyas únicas limitaciones eran el respeto al orden público y a las normas de estado (Robertis, 1955, 33)- habría multiplicado el número de artesanos y de comerciantes, y, como consecuencia, de organizaciones. De esta manera, en la Roma republicana surgirían ya las asociaciones de cardadores de lana, orfebres, albañiles, y carpinteros, alfareros, carniceros, poetas y actores, saltimbanquis y equilibristas, canteros y sonadores de *aulós* (Waltzing, *Corporations professionnelles chez les romains*, cit. 1, pp. 85 ss., *cfr.* Robertis, 1955, 34).

A finales de la época republicana el número de artesanos y comerciantes había ya crecido considerablemente, y agrupados en asociaciones, comienzan a reivindicar sus derechos políticos; muchas organizaciones clandestinas, no siempre de trabajadores, se servirían de la legalidad de aquéllas para camuflarse entre las mismas con el fin de aprovechar su empuje, produciéndose una etapa de desordenes que comienza a ver solución tras la muerte de César, quien las había disuelto todas (Robertis, 1955, 36).

Augusto reorganiza las asociaciones de trabajadores al establecer una ley por la cual no podían surgir ni funcionar sin previo permiso del Senado, el cual se concedía -según nos dice el jurista Gaio (Lib. III *ad Edictum Provinciale* in Digesto III, 4, 1)- especialmente a aquéllas cuya dedicación fuese de utilidad pública, asociaciones que pasaban a gozar de total autonomía una vez constituidas, a la hora de organizar su régimen interno (Digesto, 47, 22, 4). En el caso de que surgiese alguna asociación ilegal, que estaban completamente vetadas, quien la hubiese constituido era considerado culpable de "*crimen maiestatis*" y condenado a muerte.

De acuerdo con todo ello, cabe suponer para las asociaciones de artistas musivarios una evolución similar que, seguramente, las haría proliferar en coincidencia con la aceptación social del mosaico para la decoración arquitectónica y que tal vez regularían precios, asistencias y, a grandes líneas, derechos y deberes. Sin embargo, tal hipótesis no sobrepasa hoy el terreno de la conjetura, por lo que la cautela nos aconseja evitar cualquier otro tipo de apreciación o añadido.

IV.3 El artesano y su salario

Desde el punto de vista de las remuneraciones, si consideramos la obra musiva como fruto de un trabajo especializado, hemos de valorar su coste con relación al trabajo ordinario en una proporción de 3:1 (Robertis, 1946 b, 185 ss.). Así se desprende del *Edictum de pretiis* de Diocleciano que, promulgado en un contexto de crisis económica³⁴ tras una previa reforma monetaria, intentó frenar el alza indiscriminada de precios

³⁴ No es válido para los tres primeros siglos del Imperio (Lancha, 1984, 57).

mediante una regulación de los mismos y de la inflación. Es por ello que las cifras aportadas corresponden a tarifas de *maximum* (Frezouls, 1977, 255), no pudiendo descender del mínimo necesario para garantizar la supervivencia³⁵.

Como consecuencia, el *Edictum de pretiis* resulta ser un inventario detallado de precios que abarca desde los productos de primera necesidad o subsistencia hasta los de lujo y, en relación a los salarios, desde los conseguidos por horas o días trabajados, hasta las tarifas máximas que se pagaban por el transporte de mercancías (Arce, 1979, 7 ss.).

A los efectos que nos interesan, el sueldo obtenido por el *tessellarius* en una jornada de trabajo se cifra en 50 denarios³⁶, mientras que el del *musiuarius* subía a 60 denarios³⁷.

Cifras estas que situarían a los citados especialistas en la mitad de la escala de oficios y salarios -entre los 12³⁸ y 150 denarios- enumerados en el *Edictum*. Así, el *musiuarius* recibiría la misma cantidad por jornada trabajada que el escultor, el obrero marmóreo, el grabador de piedra -*marmorarii*- y el maestro carpintero de navíos -*naupego*-, mientras quedaría por debajo del sueldo recibido por el *pictor parietarius*, 75 denarios³⁹, y el *pictor imaginarius*, que recibe el máximo de esta escala, con 150 denarios diarios⁴⁰ (Frezouls, 1977, 260 ss.).

V LOS COMITENTES Y LA ELECCIÓN DE CARTONES Y PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

Para abordar el tema de las relaciones comitente-diseño musivo-artista musivario, debemos partir del hecho que la arquitectura en época romana es concebida como portadora de mensajes, desde el momento en que la casa y su contenido -en lo que a decoración se refiere- se utilizan como elementos de representación y prestigio ante el resto de la sociedad, siendo ambas un fiel reflejo del *status* o rango social del propietario (Thébert, 1985, 381).

Los dos aspectos, arquitectónico y decorativo, debemos además entenderlos como elementos en perfecta conjunción y armonía, ya que la decoración sólo se concibe dentro de un determinado marco arquitectónico, al estar compuesta de elementos fijos en los que ideología y espacio concreto se convierten en inseparables.

A este respecto, creemos apropiadas las palabras de I. Baldassarre, en relación al desarrollo del mosaico en la casa griega, quien define magníficamente el papel que el mosaico debió desempeñar en la Antigüedad Clásica, ya hablemos de casas griegas o

³⁵ Para la relación salario-posibilidad y calidad de vida de los trabajadores, *vid.* Robertis, 1946 b, 186-210.

³⁶ *Tessellario ut supra*-[diu]r"n"i * qu[inquaginta], Lauffer, 1971, 118, 7 1-7.

³⁷ *Musæario ut supra*-diurni * sexa[ginta], Lauffer, 1971, 118, 7 1-6.

³⁸ *Gerdia pastæ in tunica pexa indictionali* * duodecim, Lauffer, 1971, 160, 20 1-12.

³⁹ *Pictori parietario ut supra*-diurni * septuagin[taquinque], Lauffer, 1971, 118, 7 1-8.

⁴⁰ *Pictori imaginario ut supra*-diurni * centum quin[quaginta], Lauffer, 1971, 118, 7 1-9.

romanas -que desarrollarían el concepto hasta llevarlo a su última expresión-: “In una società nella quale oltre la vita pubblica, il riposo e la conversazione con gli amici sono divenute funzioni sociali del tutto legittime, la casa privata è la scena del teatro dove ciascuno recita la propria parte...É... il punto dove l'estetica, la sociologia e l'ideologia si incontrano. L'edificio privato è un diaframma nello spazio organizzato della città, ma più che le persone singole parla per il grupo sociale di appartenenza e ne riflette fedelmente la composizione, el dinamismo, il rapporto che ha col tutto sociale” (Baldassarre, 1984, 66 ss.).

Sólo que en el mundo romano el mosaico no se limitaría al espacio privado, estrictamente de hábitat, sino que alcanzaría también al público. En tales casos, a su valor estético hay que añadir también el ideológico, -cuando se incorporan temas elegidos específicamente-, el social, -por cuanto reúne como elemento de prestigio-, e incluso el económico, -íntimamente unido a éste cuando el mosaico se convierte en elemento de evergetismo-.

V.1 La relación entre el comitente y la obra

De acuerdo con todo lo anterior, creemos poder aceptar sin dificultad que los elementos decorativos elegidos para una u otra estancia debían serlo desde un punto de vista explícitamente racional, estableciendo una relación de directa correspondencia entre concepción simbólica y funcionalidad. Lo que, a su vez, generaría una clara jerarquización en la casa, derivada de la reciprocidad entre el lujo y calidad de la decoración y la importancia de la estancia.

Por cuanto se refiere a la participación del comitente en la elección de esta decoración musiva, de los motivos geométricos o figurados representados, e incluso de la creación de programas iconográficos preconcebidos, las hipótesis existentes aparecen enfrentadas.

Una corriente de la investigación, que resume magníficamente Thébert (1985, 381) piensa que la posición del comitente quedaría subordinada a la figura del artista. Es decir, la elección de los esquemas representados se debería única y exclusivamente a este último, encargado, por tanto, no sólo de la ejecución de la obra, sino también de imponer su criterio, en función del repertorio decorativo -modelos o cartones- que poseyera (Bruneau, 1972, 111 ss.); según esta hipótesis, los programas iconográficos no responderían a un hecho preconcebido para un espacio concreto, sino que serían fruto de la “superinterpretación” de los temas pertenecientes a la propia herencia cultural colectiva.

Es decir, si bien podría parecer evidente que la elección de un tema figurado, dotado en sí misma de un claro significado, debería haber sido siempre realizada por su contenido ideológico, simbólico o religioso -caso de los mosaicos figurados que portan iconografías paganas-, lo cierto sería que, más que la propia ideología religiosa del comitente, habría influido en ella un cierto concepto de moda y de cultura general ajenos por completo a la formación espiritual o religiosa del cliente, entendidas en sentido estricto.

Sin embargo, en opinión del mismo autor -que nosotros compartimos completamente- a la hora de elegir uno u otro tema para la decoración musiva de un pavimento, y teniendo en cuenta el valor de representación social y de prestigio de la casa al que ya antes aludimos, habría que conceder la posición dominante al comitente, que sería -él, y no el artesano- el encargado de elegir los temas y decidir la forma en que debían ser tratados. “Il suffit, pour s’en convaincre, de constater comment l’évolution du style et des motifs correspond parfaitement à l’évolution de toute la société et, plus précisément, aux nouveaux besoins des classes dirigeantes du Bas-Empire” (Thébert, 1985, 382).

En este sentido, a medida que avanzan los estudios sobre la ornamentación figurada representada en edificios -tanto privados como públicos-, se evidencia cada vez con mayor seguridad la frecuente presencia de programas iconográficos con valor simbólico, coherentes tanto con el edificio en el que se insertan como con la función del espacio (Canuti, 1994, 485).

De acuerdo con todo ello, debemos pensar en definitiva que la elección de unos motivos y no de otros es un reflejo indudable de las propias concepciones personales del comitente; sobre todo, si reparamos en que estos temas se desarrollan con frecuencia, como decíamos, en la decoración de espacios privados. Es decir, en estancias con un altísimo valor de autorrepresentación, destinadas a servir como “escaparate” de la calidad y lujo de la casa, del rango y de la ideología personal de su *dominus*; quien, por supuesto -aparte de demostrar su propia formación, tradición y cultura- también se dejaría influir por las corrientes estéticas y las modas reinantes.

Esta relación entre cliente y tema representado parece implícita en casos como el ya aludido mosaico de *Oceanus* y los Vientos de Faro (Portugal), al poderse asociar el cargo público ostentado por los comitentes en el puerto de la ciudad y el carácter marino de la zona con el tema elegido (Lancha, 1984, 58 ss.).

La misma relación se atestigua en los mosaicos localizados en las 58 *stationes* del Foro de las Corporaciones de Ostia, datados entre finales del siglo II y el III d.C., en las que se establece un estrecho vínculo entre la actividad comercial desarrollada por el cliente, el tema elegido para la decoración del pavimento y la inscripción musiva, esta última no siempre presente (Becatti, 1961, 64 ss., tav. CLXXII-CLXXXII, CLXXXIV-CXC y CXC).

En algunos casos la elección de los motivos decorativos plasmados en los pavimentos de los distintos ambientes de una edificación parecen responder con claridad a un programa iconográfico predefinido, de acuerdo con una determinada moda, con el carácter apotropaico asignado a ciertos temas y personajes, con creencias religiosas, etc. Así sucede, por ejemplo, en la denominada Casa del Cortejo Dionisiaco de El Jem (*Thysdrus*), cuyos pavimentos representan figuras de Dionysos y las cuatro estaciones, conformando lo que según Foucher (1963) constituye una clara muestra del culto a estos dios y su *thiasos*.

Para el caso español, y más concretamente el cordobés, también contamos con algún ejemplo de este tipo: en el conjunto documentado en la Plaza de La Corredera, García Bellido (1965, 193) señala que el pavimento de Eros y Psychè y el llamado gran mosaico geométrico podrían pertenecer a una edificación distinta a la de los pavimentos restantes del citado yacimiento; sin embargo, y ante la falta de manifestaciones de carácter arqueológico que apoyen esta hipótesis, nosotros nos inclinamos a pensar que pertenecen a una misma *domus*, respondiendo todos ellos a un mismo programa iconográfico de simbología marina.

Estaríamos, pues, ante un programa iconográfico preestablecido que, teniendo en cuenta la cronología de los pavimentos en cuestión, se habría desarrollado a través de sucesivas diferentes *refectiones*, enmarcadas en un arco cronológico comprendido entre varios siglos.

V.2 Los cartones, como base referencial del artista musivario

La existencia de cartones es considerada segura por la mayoría de los investigadores actuales y su uso habitual en los talleres musivarios. En efecto, la mayor parte de los estudiosos sobre el mosaico antiguo aceptan sin dudar la existencia de cartones o catálogos de motivos y temas sobre los que los artistas habrían trabajado, no siempre copiándolos de manera directa, sino también creando a partir de ellos nuevas composiciones con base en la propia inspiración o bien en los encargos recibidos.

Sin embargo, contra esta idea se levantan algunas voces, entre las cuales Ph. Bruneau (1984), quien, basándose en la inexistencia de dos mosaicos idénticos, ataca con bastante vehemencia a aquéllos que defienden sin cuestionarla la teoría expresada más arriba, aceptando sólo la utilización de cartones como diseños efectuados para cada mosaico en particular, sobre la base precisamente de modelos o “paradigmas”, de los que dispondría tanto el artista musivario como cualquier otro.

No existe ninguna fuente antigua, directa o indirecta, que atestigüe el uso de cartones, dado que, en opinión de este autor (Bruneau, 1984, 244 ss.), el *Papiro Cairo Zenon 59665*, fechado en el segundo tercio del siglo III a.C., estaría aludiendo precisamente al uso de “paradigmas” en la elaboración de un mosaico bastante complicado, y el pasaje de Plinio (*Nat. Hist.* XXXV, 68) en el que alude a la existencia en su tiempo de tablas y pergaminos con obras de Parrhasios no estaría sino probando la cotización de un pintor antiguo que seguramente fue motivo de inspiración para muchos pero que, difícilmente, a juzgar por los precios que se pagaban por sus obras, podía llegar al taller de un musivario.

Para Bruneau los vehículos de transmisión de los distintos motivos pudieron ser muchos, y no necesariamente catálogos elaborados al efecto. Entre ellos, las ediciones ilustradas de textos, las gemas o incluso los propio *emblemata*, que se desplazaban ya elaborados de unas a otras zonas del Imperio. Sin olvidar la movilidad de los artesanos, que podían ser llamados desde cualquier punto.

De esta manera, más que a las semejanzas por estilo, técnica o tema -perfectamente explicables por la *koiné* artística del Imperio y la propia formación de los artesanos, habría que atender a las diferencias: “un large faisceau de convergences ne suffit nullement à valider l’hypothèse des cahiers tandis que toute divergence contribue à la ruiner” (Bruneau, 1984, 249). No obstante, el autor no rechaza nunca la utilización de modelos -*paradigmata*- para la gestación específica de un mosaico, lo que, en definitiva y en nuestra opinión, reduce el problema a casi una cuestión semántica que poco aporta al conocimiento del mosaico antiguo.

Tales cartones serían por tanto creados *ex novo* -hecho que explicaría fácilmente las diferencias de detalle incluso entre temas idénticos de cronología similar y próximos en el espacio- para cada mosaico, con la participación de pintores que colaborarían con el musivario. Es una hipótesis que vendría confirmada por la relativamente frecuente documentación de inscripciones sobre mosaico que permiten deducir la participación de estos últimos, a los que Bruneau atribuye una cultura de base que les permitiría conocer un cierto número de temas, para ellos, de repertorio.

Es decir, Bruneau reconoce al *pictor imaginarius* la capacidad de memorizar una serie de esquemas y motivos decorativos, que, con variantes e innovaciones, plasmaría en la obra musiva, lo que justificaría a su vez la similitud de muchas de las soluciones adoptadas en lugares muy distantes del Imperio (Bruneau, 1984, 260 ss.).

Sin embargo, a nuestro juicio, tal práctica -que indudablemente pudo existir, pero no ser la única o habitual- habría generado de manera progresiva una acumulación de distorsiones que hubieran acabado por contaminar excesivamente los temas, hasta convertirlos en algo por completo diverso. Sin contar con el hecho de que tener que recurrir a un pintor más o menos cotizado -“un peintre exécutant pour chaque pavement un carton original” (Bruneau, 1984, 272)- para la realización de uno o varios mosaicos -no siempre en ciudades ni en lugares bien comunicados o accesibles- hubiera supuesto un encarecimiento del proceso considerable y bastante pueril, que se podía evitar con la inclusión de un pintor más o menos fijo en el equipo del musivario, o bien realizando tal tarea cualquiera de los artesanos, de formación plural en este sentido.

Finalmente, no creemos necesario entender los catálogos o cartones -sigue siendo una cuestión semántica, que tal vez se podría solucionar adoptando una expresión única, sea ésta modelos, *paradigmai*, o cualquier otra- como grandes códigos ilustrados, sino más bien como conjuntos o repertorios referenciales -en croquis o notas - de mosaicos ya elaborados (que una vez elegidos por el comitente, sólo tendrían que ser copiados), o bien de motivos decorativos entre los que se elegirían los necesarios para el esquema a ejecutar (Guardia Pons, 1992, 429).

Así se acepta, de hecho, para el mundo funerario, que se serviría de catálogos “...circolanti di modelli che contenevano bozzetti dei più svariati elementi architettonici e di motivi figurati e floreali, che gli artisti di ogni genere potevano rielaborare a piacere nelle composizioni che ciascuno di essi ideava” (Toynbee, 1993, 170).

De ser así, cabe también aceptar como probable la transmisión de estos cartones de generación en generación, siendo copiados o “reeditados” de tiempo en tiempo, hasta formar parte de la tradición artística, desde el momento en que se utilizan como temas recurrentes en todo el mundo romano (Toynbee, 1951, 46-47).

Se trataría, en definitiva, de modelos -cualquiera que sea la hipótesis que aceptemos- sobre los que se trabajaría al inicio de cada obra, independientemente del tipo de *opus* a emplear, hasta componer el nuevo mosaico elegido. Contendrían no sólo motivos silueteados, sino también coloreados en el caso de los polícromos, para que el mosaísta pudiese copiar los colores, siempre aprovechando y ajustándose a las distintas calidades y variedades de los materiales a emplear (Squarciapino, 1941, 25).

Muchos de estos motivos se mantendrían inamovibles de generación en generación, utilizándose en igual medida en zonas y momentos muy diversos. Por tal razón, su estudio dificulta de forma considerable las apreciaciones cronológicas, sobre todo cuando sólo contamos con fragmentos o mosaicos exclusivamente geométricos sin demasiada complicación estructural y carentes por completo de contextos arqueológicos precisos.

Cuando tales circunstancias concurren, se hace preciso rastrear la evolución de las modas en lo que se refiere a las escenas figuradas utilizadas, los valores estéticos de los temas representados o las asociaciones de motivos geométricos elegidos, con el fin de conseguir una aproximación cronológica que, no obstante, debe quedar siempre sometida a revisión, por cuanto suele tratarse de composiciones locales, decididas como hemos visto por el comitente y que pueden verse muy condicionadas por la formación cultural de éste, sus gustos estéticos, o simplemente su carácter más o menos reaccionario o progresista.

Bibliografía

AAVV (1969), *Lessico Universale italiano*, Enciclopedia Italiana II, Roma.

ALEXANDER, M.; ENNAÏFER, M. (1975), "Quelques précisions à propos de la chronologie des mosaïques d'Utique", *II Colloque International pour l'étude de la Mosaïque Antique*, Vienne 1971, pp. 31-39.

ARCE, J. (1979), "El *Edictum de pretiis* y la *Diocesis Hispaniorum*: notas sobre la economía de la Península Ibérica en el Bajo Imperio romano", *Hispania* 141, pp. 5-25.

BABELON, E. (s.f.), "*Solidus*", in DAREMBERG, CH.; SAGLIO, M. (1877-1919), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, vol. IV, 2, Paris, pp. 1390-1391.

BAENA ALCANTARA, M^a D. (1989), "Intervención Arqueológica de Urgencia en C/ Reyes Católicos n^o 17, recayente a Plaza Gonzalo de Ayora-2^a fase (Córdoba), A.A.A. III, pp. 146-150.

BALDASSARRE, I. (1984), "Pittura parietale e mosaico pavimentale dal IV al II sec. a. C.", *Dialoghi di Archeologia*, Terza Serie, Anno 2, 1984, 1, Roma, pp. 65-76.

BALMELLE, C. et alii (1985), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris.

BECATTI, G. (1961), "Mosaici e pavimenti marmorei", *Scavi di Ostia. IV.*, Roma.

— (1975), "Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia", *II Colloque International pour l'étude de la Mosaïque Antique*, Vienne, 30 Août - 4 Septembre 1971, pp. 173-192.

BLANCHET, A. (1928), *La Mosaïque*, Paris.

BLAZQUEZ MARTINEZ, J.M^a (1993), *Mosaicos Romanos en España*, Madrid.

BRUNEAU, PH. (1972), *Exploration archéologique de Délos. Les Mosaïques*, Paris.

— (1984), "Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles ?", *Revue Archéologique*, Vol. 2, pp. 241-272.

CAILLET, J.- P. (1994), "Le prix de la mosaïque de pavement (IV^e-VI^e s.), VI Coloquio Internacional sobre el Mosaico Antiguo Palencia - Mérida, 1990, Guadalajara, pp. 409-414.

CALABI LIMENTANI, I. (1958), *Studi Sulla società romana. Il lavoro artistico*, Milano.

— (1963), "Musivarius", in E.A.A. V, Roma, pp. 297-300.

CANUTI, G. (1994), "Iconografia delle stagioni nei mosaici pavimentali antichi d'Italia", *Atti del 1^o Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Ravenna, pp. 485-539.

COOKSON, N. A. (1984), *Romano-British Mosaics. A reassessment and critique of some notable stylistic affinities*, Oxford.

DUNCAN-JONES, R.P. (1962), "Costs, Outlays and *summæ honorariæ* from Roman Africa", *Papers of the British School at Rome* 30, Roma, pp. 47-115.

— (1982), *The economy of the Roman Empire. quantitative studies*. Cambridge.

FELLETTI MAJ, B.M. (1977), *La tradizione italica nell'arte romana*, Archaeologica 3, Roma.

FERRI, S. (1960), *Vitruvio. Architettura (dai Libri I-VII)*. Roma.

— (1963), "Modulo", in *E.A.A. V*, Roma, p. 138.

FOUCHER, L. (1963), *La Maison de la Procession dionysique à El Jem*, Paris.

FREZOULS, E. (1977), "Prix, salaires et niveaux de vie: quelques enseignements de l'Edit du Maximun", *Ktéma* 2, pp. 253-268.

GARCIA BELLIDO, A. (1963), "Sarcófago cristiano hallado en Córdoba en 1962", *AEspA XXXVI*, pp. 170-177.

— (1965) "Los mosaicos romanos de la Plaza de La Corredera de Córdoba", *B.R.A.H. CLVII*, Madrid, pp. 183-196.

GOMEZ PALLARES, J. (1993), "Inscripciones musivas en la Antigüedad Tardía Hispana", *AEspA*. 66, pp. 284-294.

GUARDIA PONS, M. (1992), "Corduba", *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de iconografía.*, Barcelona, pp.175-188.

GUIDOBALDI, F. (1994), "*Sectilia Pavimenta*: la produzione più antica in materiali non marmorei o misti", *Atti del 1° Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Ravenna, pp. 451-484.

LAFAYE, M.G., (1909), "Narbonnaise et Aquitaine" in *Inventaire des Mosaïques de la Gaule*, Tome I, Paris,

LANCHA, J. (1984), "Les mosaïstes dans la vie économique de la Péninsule Ibérique, du Ier au IVè s.: etat de la question et quelques hypotheses", *M. C. V. XX*, pp. 45-61.

LAUFFER, S. (1971), *Diokletians Preisedikt*, Berlin.

LAVAGNE, H. (1970), "Le Nymphée au Polyphème de la *Domus Aurea*", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, T. LXXXII 2, Paris, pp. 673-721.

LEVI, D. (1963), "Mosaico", *E.A.A. V*, Roma, pp. 209-240.

LO BIANCO, F. (1941), *Civiltà Romana: L'organizzazione dei lavoratori*, Mostra della Romanità 16, Roma.

MORRICONE MATINI, M^a L. (1994), "*Scutulatum*: precisazioni e rettifiche", *Atti del 1° Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Ravenna, pp. 283-312.

NEAL, D.S. (1976), "Floor Mosaics" in STRONG, D.; BROWN, D. (eds.), *Roman Craft*, London, pp. 243-252.

— (1981), *Roman Mosaics in Britain: an introduction to their schemes and catalogue of paintings*, Gloucester.

PACHTERE, M.F.G. (1911), "Afrique Proconsulaire, Numidie, Maurétaine (Algérie)", in *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, Tome III, Paris.

PAVOLINI, C. (1986), *La vita quotidiana a Ostia*, Roma-Bari.

PROCACCI, U. (1966), *La sinopia e gli altri disegni murali*, Milano.

PRUDHOMME, R., (1975), "Recherche des principes de construction des mosaïques géométriques romaines", *II Colloque International pour l'étude de la Mosaïque Antique*, Vienne, 30 Août - 4 Septembre 1971, pp. 339-347.

ROBERTIS, F.M. de (1946 a), *I Rapporti di lavoro nel diritto romano*, Milano.

— (1946 b), *La organizzazione e la tecnica produttiva. Le forze di lavoro e i salari nel mondo romano*, Napoli.

— (1955), *Il fenomeno associativo nel mondo romano*, Napoli.

ROBOTTI, C. (1973), "Una sinopia musiva pavimentale a Stabia", *Bolletino d'Arte Serie V*, Año LVIII, Roma, pp. 42-44

— (1983), *Mosaico e architettura. Disegno, sinopie, cartoni*, Napoli.

— (1984) "Botteghe di mosaicisti a Pompei", *Vichiana* 13, Napoli, pp. 156-164.

RODRIGUEZ NEILA, J. FCO. (1985), "Córdoba Hispano-Romana", *Córdoba y su provincia*, Vol. II, Ed. Gever, Sevilla, pp. 100-205.

SMITH, D.J. (1976), *Roman Mosaics*. Kingston-upon-Hull.

SQUARCIAPINO, M., (1941), *Civiltà Romana: Artigianato e industria nel mondo romano*, Mostra della Romanità 20, Roma.

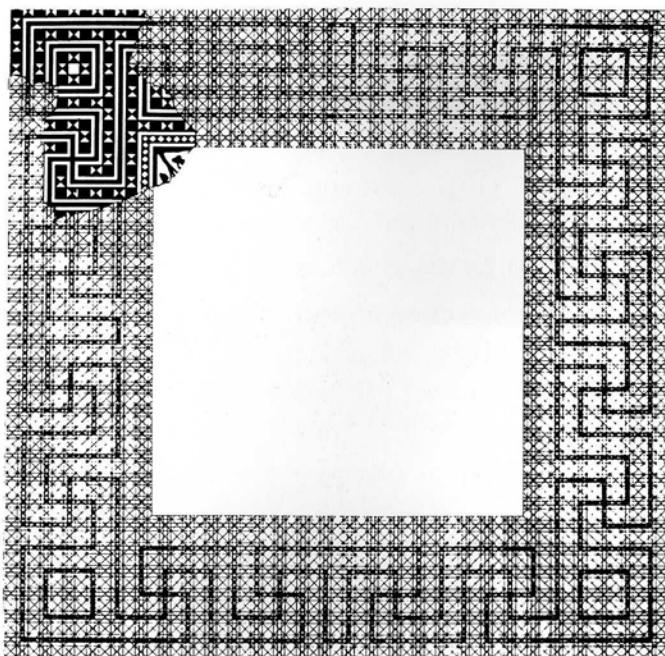
THÉBERT, Y. (1985), "Vie privée et architecture domestique en Afrique romaine" in ARIÈS, PH.; DUBY, G. (Dirs.) *Histoire de la vie privée. Tomo I. De l'Empire romain a l'an mil*, Paris, Cap. 3, pp. 301-398.

THOUVENOT, R. (1940), *Essai sur la province romaine de Bétique*, Paris.

TOYNBEE, J.M.C. (1951), *Some Notes on Artists in the Roman World*, Colection Latomus VI, Bruxelles.

— (1993), *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Roma.

YOUNG, J.L. (1956), *Course in making mosaics*, Beverly Hills.

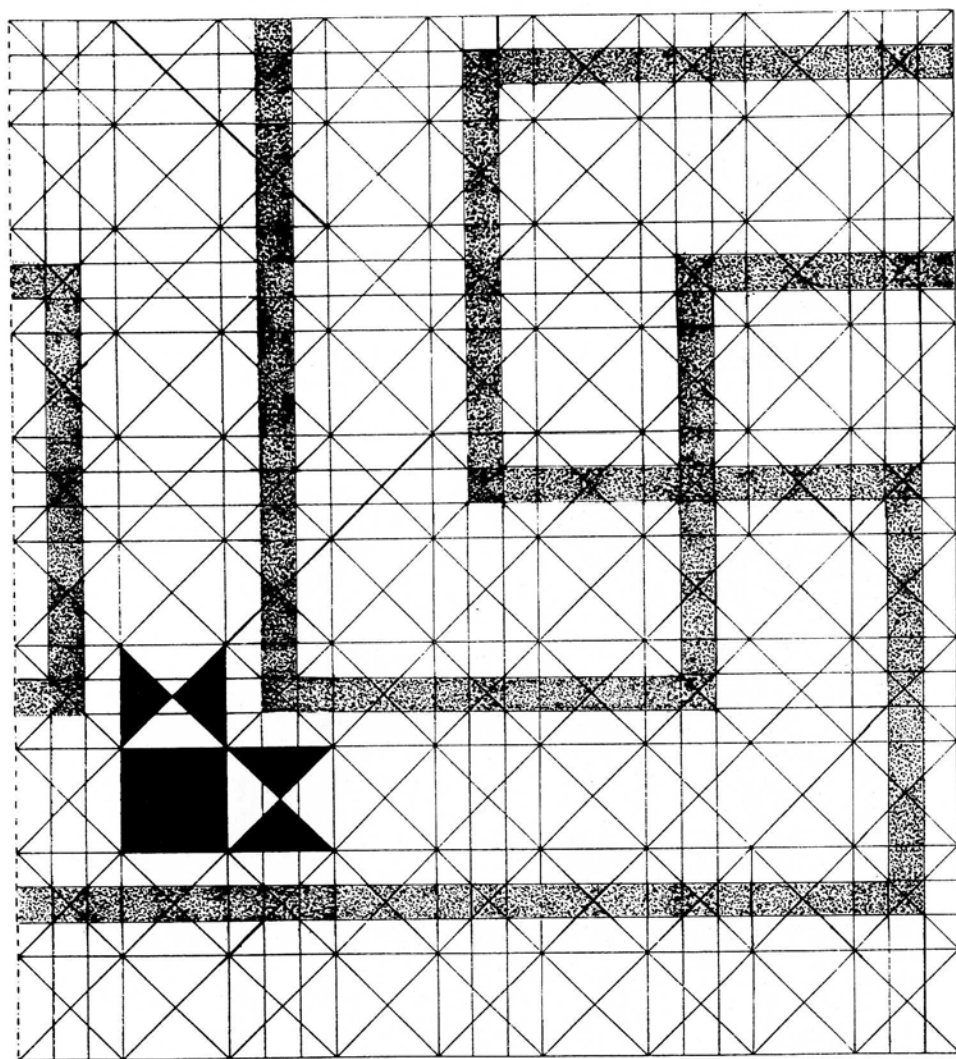


A

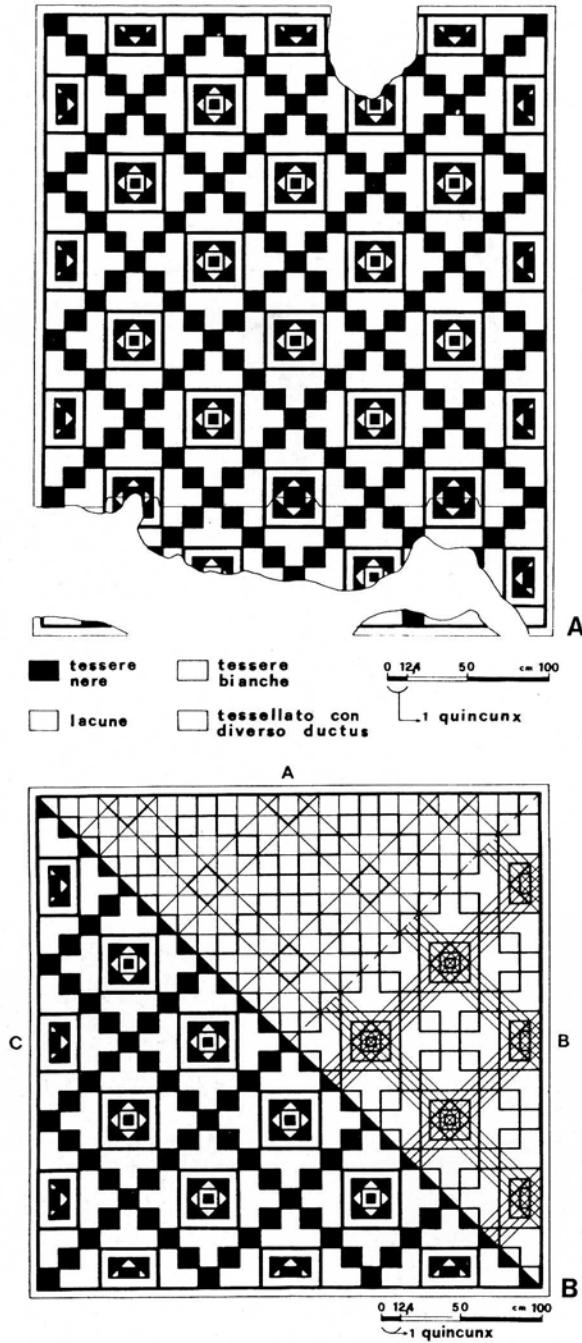


B

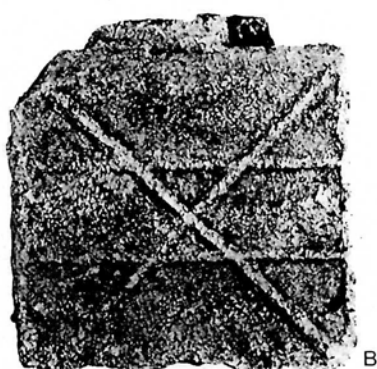
Lám. 1: A) Reconstrucción gráfica de la sinopia y de parte del mosaico localizado en el *tablinum* de una de las villas residenciales de Stabia. B) Sinopia pavimental localizada en la *domus* de M. Fabio Rufo, Pompeya (Según Robotti, 1983, figs. 6 y 14, respectivamente).



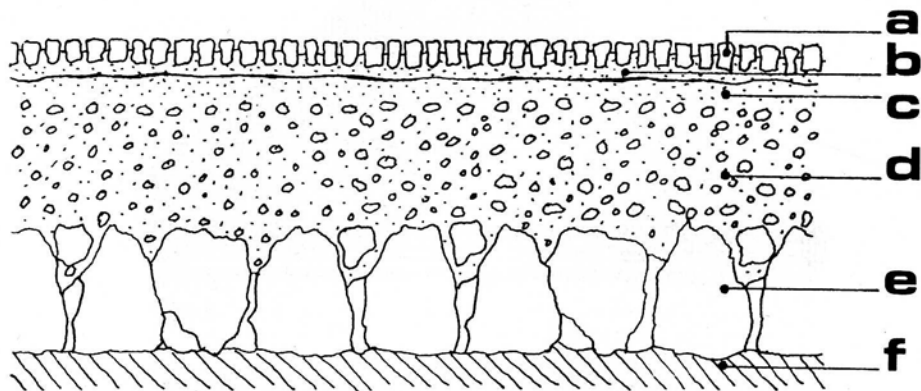
Lám. 2: Reconstrucción de sinopia pavimental localizada en Stabia (según Robotti, 1983, fig. 8).



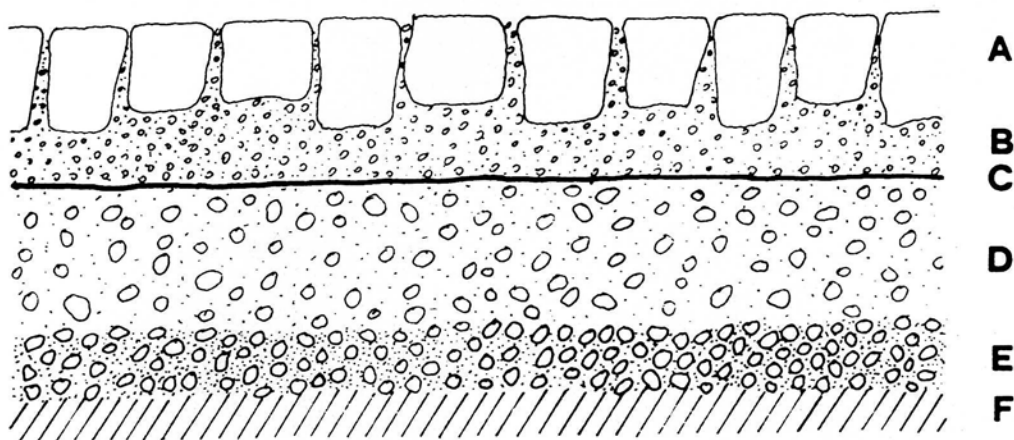
Lám. 3: A) Pavimento de la *domus* del Miliario, en Alba Fucens (según Robotti, 1983, fig. 12). B) Reconstrucción del mismo pavimento y de su sinopia (según Robotti, 1983, fig. 13).



Lám. 4: A) Bajorrelieve con la representación del trabajo en un taller de "tagliapietre", procedente de la necrópolis de Isola Sacra en Porto (Museo Arqueológico de Ostia Antica, N^o de Inv. 132). B) Fragmentos de un mosaico localizado en Stabia en el que pueden apreciarse los restos de la sinopia (fotografía: Museo Arqueológico de Ostia Antica).

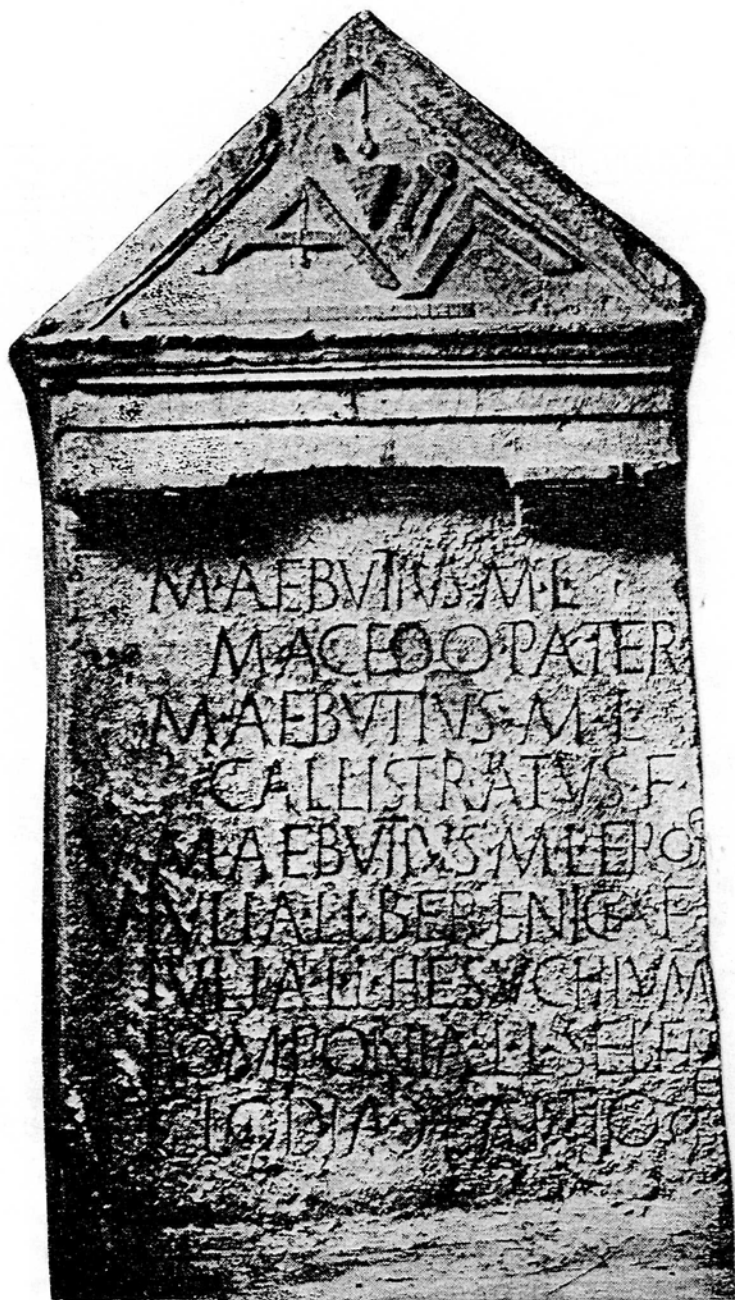


A



B

Lám. 5. A) Representación ideal del sistema de cimentación de un mosaico pavimental: a.- *tessellatum*; b.- base de colocación; c.- *nucleus*; d.- *rudus*; e.- *statumen*; f.- suelo (según Robotti, 1983, fig. 1). B) Representación ideal de la cimentación documentada en un mosaico pavimental de Stabia: A.- *tessellæ*; B.- base de colocación; C.- sinopia; D.- mortero con polvo de mármol; E.- mortero con ladrillo triturado; F.- tierra batida (según Robotti, 1984, fig. 7).



Lám. 6: Estela funeraria de la familia de los *Aebutti*, en cuyo frontón se representan algunos útiles de construcción y medida (una plomada, un compás, una escuadra y un archipéndolo), seguramente utilizados también en la construcción de mosaicos (según Felletti Maj, 1977, 325, fig. 156).