

MOSAICO ROMANO DE PARADA DE OUTEIRO

Muestra representativa de la musivaria, arte plástico muy ligado a la vida cotidiana, que nos permite un acercamiento al pensamiento de un determinado tiempo y lugar.

El hallazgo de este mosaico tuvo lugar en 1950, con motivo de las obras de ampliación y reforma de la iglesia parroquial de Santa María de Parada de Outeiro. No lejos de la iglesia, este lugar deparó con anterioridad otros restos arqueológicos de interés, tal y como señala López Cuevillas, consistentes en un número considerable de vasijas cerámicas, insertadas dos a dos formando un círculo. En 1976, también de forma casual se descubrieron dos tumbas de caballete, presentando una de ellas como ajuar una vasija cerámica con decoración pintada de líneas paralelas en la panza.

A tenor de estos hallazgos y de la monumentalidad de los restos constructivos que aparecieron asociados al mosaico, según se puede apreciar en alguna fotografía del momento, es de suponer que aquí hubo en el Bajo Imperio un importante núcleo poblacional. No debemos de olvidar que por sus cercanías discurre la Vía XVIII del Itinerario de Antonino a su paso por la Limia.

El mosaico, de teselas de poco más de 1 cm de lado, de color blanco, negro, gris, rojo, rosa y ocre, formaba el fondo de una piscina de 2,40 m de largo por 1,70 de ancho, del que sólo se conserva un pequeño fragmento de 1,01 X 1,25 correspondiente a la parte inferior derecha.

La decoración, a base de motivos marinos, peces, moluscos y flores de agua o erizos, se organiza por medio de bandas horizontales mediante ondas marinas. Estas simulan el movimiento por medio de grupos de líneas cortas paralelas rematadas en un doble apéndice. Los peces de los dos frisos, de notable naturalismo y considerable tamaño, nadan en sentido de derecha a izquierda, mientras que en la tercera hilada lo hacen en el sentido contrario. La irregular colocación de los moluscos y flores de agua, rompiendo la rígida alternancia, contribuye a aumentar la sensación de movimiento. Mientras que el fondo marino carece de vida animada, representándose sólo la corriente marina.

El realismo de la representación permite la identificación de algunas especies, como el sargo y la lubina, que corresponden, de izquierda a derecha, al primero y segundo de los peces del friso superior; o el primero de la segunda franja y central de la tercera, que se pueden asimilar a un fondón o faneca. El mayor protagonismo de la composición marina le corresponde al delfín que ocupa el centro del mosaico, mamífero cetáceo muy recurrente en la musivaria romana, con raíces en las representaciones más antiguas en el arte clásico. El que aquí se reproduce de cabeza abultada y cola curvada hacia arriba es característico del bajo Imperio. Otro de los peces identificados, que corresponde al único fragmento conservado del mosaico es un pargo de la especie *pagrus pagrus*, que también aparece en otro mosaico con representación de peces del Museo Arqueológico de Tarragona.

La forma de representar el agua, con cortos rasgos graduados repartidos por la superficie, y su movimiento mediante grupos de tres o cuatro líneas decrecientes rematadas en doble apéndice, es característica de la musivaria del NW peninsular que tiene su origen en el Norte de África. En el mosaico de *Venus en el Baño* del Museo del Bardo, el movimiento del agua producido por la circulación de los peces se reproduce por grupos de segmentos en número de tres o cuatro, mientras el agua se representa por líneas en zigzag. En el *emblemata* de *El Triunfo de Neptuno* del cementerio militar americano Amilcar, el movimiento del agua producido por los caballos marinos se representa por grupos de líneas cortas y una vertical en perpendicular; procedimiento que marca un paso intermedio al doble apéndice que encontramos en el NW. Esta característica, junto con otros elementos como la almeja *ciprea* y las flores de agua, lleva a la identificación de un taller que trabajó en una amplia área de Galicia (mosaicos de Batitales, Panxón, A Cigarrosa), Braga, Algarve, Mérida, León y Palencia.

La aparición de ambientes marinos en la musivaria romana tiene su origen en las “marinas” helenísticas, traducidas por la musivaria tardo-helenística en los *emblemata*, pero no alcanzará su desarrollo en mosaicos independientes hasta el siglo II d. C. Será en la África Proconsular de finales del II y III d. C. cuando alcance su mayor apogeo, debido a la instalación en este lugar de primitivos emigrantes procedentes de algún lugar del Mediterráneo.

En Hispania los mosaicos de esta temática más antiguos se encuentran en Elche y Calpe, siendo buenos ejemplares la *Thiasos* de la Alcazaba de

Mérida del siglo III d. C., la fuente de los tritones de Itálica, el “mosaico de los peces” en la Casa de la Condesa de Lebrija, y los de Ampurias, Uxama y Pineda entre otros.

La representación de los peces en la musivaria romana responde a dos tendencias diferentes. Una en la que los peces aparecen en ambientes, bien formando séquito con nereidas o seres fantásticos como en la *Thiasos* de Córdoba donde se representa al gigantesco *ketos*, y con divinidades como en el de Batitales con el mascarón de Océano. En otra variante los peces aparecen como meros elementos decorativos, descontextualizados de su hábitat.

El arquitecto romano Vitruvio, en su obra *De architectura*, ilustra la forma de realizar un mosaico. Según este autor en el fondo se encuentra el *statumen*, que constituye el fundamento del pavimento. A continuación el *rudus*, formado por pequeñas piedras, guijarros, arena y pequeños objetos. La siguiente capa el *nucleus*, constituye el soporte inmediato sobre el que se colocaban las teselas.

En el proceso de confección de un mosaico intervienen diversos artesanos que en función del trabajo que realizan reciben diferentes denominaciones y salarios, tal y como recoge el conocido edicto del emperador Diocleciano recordando los salarios de pintores y artistas de su época. El menos calificado de los obreros, el *tessellarius*, encargado de cortar las teselas y preparar el fondo, cobraba al día 50 denarios, frente al *musivarius* que percibía 60 por realizar una labor más especializada consistente en la colocación de teselas. Estos salarios corresponden a la media de los trabajadores de la construcción, alejados del que cobraría un pintor con 150 denarios.

Por otra parte, a partir de las inscripciones que aparecen en algunos mosaicos, podemos conocer otras categorías profesionales dedicadas al arte del mosaico. Los *structores pavimentarei*, eran los encargados de colocar las primeras capas al lecho, *statumen* y *rudus*. Se usaba el término genérico de *pavimentarius*, para designar los colocadores de pavimentos. El *scutularius*, se dedicaba a poner los suelos de *signinum* o de *tessellatum* con incrustaciones de trozos de mármol. El *vermiculator* realizaba el trabajo más especializado, los *emblemata* con teselas de pequeñas dimensiones. No debemos olvidar en este proceso el papel jugado por los *pictores* como creadores sobre cartones y cuadernos de las obras a realizar en *tessellatum*.

Estos profesionales formaban equipos que se desplazaban de forma itinerante de un lugar a otro para realizar su trabajo, puesto que se trataba de una ejecución *in loco*, no siendo la obra la que se desplazaba del taller como pasaba con los escultores, sino sus autores.

UN EJEMPLO DE CONSERVACIÓN DE UN MOSAICO: LA PISCINA DE PARADA DE OUTEIRO.

X. Luis Méndez Fernández, restaurador de material arqueológico

El descubrimiento, alrededor de 1950, de un mosaico romano en el atrio de la iglesia parroquial de Santa María de Parada de Outeiro no pasaría de ser otro hallazgo, de tantos que acontecieron a lo largo de la historia, de no ser por la llegada, hasta nuestros días, de un fragmento del mismo, depositado en el Museo Arqueológico Provincial de Ourense.

Lo que convierte en excepcional la pieza objeto de estudio es el sistema de arranque empleado para la extracción del mosaico, que permite conocer de primera mano el método de elaboración de este tipo de pavimentos, y posibilitó la conservación del fragmento en el estado en que se encuentra en la actualidad.

La literatura de la época habla de las malas condiciones en que se conservó el conjunto, desde la aparición hasta su traslado al Museo, dónde llegó aproximadamente una cuarta parte de la piscina original. Se indica que la alteración provino de la nula protección que se le ofreció al mosaico una vez desenterrado; y, aunque no se menciona, de la misma “excavación” en sí, ejecutada por no profesionales. Igualmente, se cita como una de las causas de degradación el inadecuado sistema de arranque que se llevó a cabo; sin embargo, hoy en día consideramos un auténtico lujo poder contar con este fragmento, ejemplo magnífico del sistema que se empleaba en el mundo tardorromano (principios del s. IV d. de C.) para construir los mosaicos, mantenimiento de una técnica y sistema decorativo muy anterior.

Frente al sistema más común para extraer este tipo de obras, consistente en dividir en secciones el conjunto y levantar únicamente el estrato de teselas, o algunas veces con una pequeña capa de la argamasa de asentamiento, en

esta ocasión se alzó la totalidad de la estructura que constituía el mosaico, modo en el que podemos contemplarlo en la actualidad. A pesar de mostrar una serie de grietas que lo recorren y dividen en nueve fragmentos de diversos tamaños, la consistencia de los diferentes niveles constructivos favoreció la conservación del fondo de la piscina, sufriendo tan sólo un desgaste superficial.

La estructura constitutiva del mosaico responde básicamente a los criterios clásicos de ejecución de este tipo de obras, confirmada por la analítica realizada sobre los elementos de las diferentes capas (difracción de polvo y espectrometría de fluorescencia):

- *Statumen*, constituida por piedras graníticas, informes y con aristas vivas, mezcladas con materiales arcillosos (*tegulla* y ladrillo); estructura muy consistente que servía de preparación y nivelación del suelo para asentar las sucesivas fases de morteros.

- *Rudus*, mortero de tres partes de arena (de origen granítica) y una de cal (carbonato cálcico, CO_3Ca), mezclado con fragmentos de piedras (granitos, esquistos, gneis), materiales arcillosos (trozos de *tegulla*, ladrillo y cerámica), escoria metálica, madera carbonizada, paja... de 10 a 19 cm. de grosor.

- *Nucleus*, nivel realizado con tres medidas de ladrillo molido y una de cal, con un ancho de 2'5 a 5 cm.

- Argamasa de asentamiento, constituida por cal y arena en una proporción de 1/1, de 0'4 a 1'2 cm. de grosor, y sobre la que se embutían las teselas.

- Teselas, o piedras recortadas en segmentos de diferentes forma (cuadrados, rectángulos, círculos, triángulos...) y tamaño (entre 3 y 15 mm. de lado), para adaptarse a los diferentes motivos decorativos. Los materiales que las constituyen son caliza (mármoles de colores blanco, rosa y negro) y arcilla (ocre, roja y esta última con un engobe gris).

La colocación de las teselas se realiza siguiendo la técnica del *opus musivum*; ésta consiste en distribuir las piezas constituyendo líneas serpenteantes (*opus vermiculatum*) adaptadas a las formas y detalles de los motivos decorativos y de los fondos, proporcionando de esta manera la ilusión de movimiento y relieve.

Frente al magnífico grado de conservación de las diferentes capas de argamasa, el nivel de superficie muestra áreas en excelente estado junto a otras con una gran degradación, ya provocada por la utilización que se hizo como piscina en la época, su posterior abandono, el enterramiento durante cientos de años; y los contemporáneos descubrimiento, exposición a los agentes atmosféricos, extracción, nuevo abandono y traslado al museo. Esta historia provocó la pérdida de teselas y engobe; la carbonatación de la caliza superficial; el desgaste de las calizas y arcillas, con las consiguientes exfoliación, fragmentación y separación respecto a la capa de asentamiento; o la elevada presencia de hongos y algas, que debilitan y manchan los carbonatos y calcitas constitutivos de argamasas y piedras. Por otra parte, la suciedad, polvo y restos orgánicos (telarañas, hojas...) depositados en los últimos años se juntó a la acumulación de tierras y raíces durante el período de enterramiento, ocultando parcialmente los motivos decorativos y la capa de asentamiento.

La restauración del pavimento se formuló desde la perspectiva de un máximo respeto a la historia del bien, en lugar de hacerlo como una recuperación estética: predominando su valor didáctico, ejemplo de la técnica de construcción de los mosaicos, la propuesta de intervención priorizó el criterio arqueológico, ya que su comprensión por parte del espectador es total gracias a la conservación, en determinadas zonas, del aspecto prácticamente original, exceptuando la inevitable pátina. Por ello, se rechazó cualquier reintegración matérica o cromática para igualar la superficie de acabado, limitándose a las mínimas operaciones necesarias para el mantenimiento de la obra.

De este modo, se realizó en primer lugar una limpieza mecánica, en seco, de la suciedad superficial, incluyendo la eliminación de la tierra que rellenaba el *intertesellatum*. Se aplicó luego una limpieza mecánica en húmedo sobre la superficie de las teselas, con el objeto de retirar diversas manchas (barro, escayola, pintura, plastilina, cera...), para proseguir con la aplicación de argamasa en aquellos puntos que presentaban grietas o riesgo de desprendimiento de alguna de las capas constitutivas.

Por último, se procedió a encajar los diferentes fragmentos mediante la introducción de espigos, en fibra de carbono o acero, para darle una unidad al conjunto que impida futuros desplazamientos de los fragmentos.

Todas estas fases quedaron debidamente documentadas por medio de dibujos, fotografías y el correspondiente informe técnico.

Pie de foto 1: Capas constitutivas del mosaico.

Pie de foto 2: Aspecto que mostraba el área del pargo antes de la intervención.

Pie de foto 3: Aspecto que muestra el área del pargo después de la intervención.

Pie de foto 4: Macrofotografía de tesela blanca degradada sobre capa de asentamiento y *nucleus*.