

EL MOSAICO ROMANO DE  
BACO DESCUBIERTO EN LA  
BODEGA CORDOBESA DE  
CRUZ CONDE.

Por BLAS TARACENA Y AGUIRRE.

No se trata de un hallazgo reciente sino de obra descubierta hace ya nueve años pero conocida tan solo de algunos estudiosos que han tenido ocasión de visitarla en su propio solar. Ello me mueve, aprovechando la oportunidad de que acaba de ser reinstalada, a incorporarla ahora a la bibliografía española.

Fué en Febrero de 1929, al realizar D. Rafael Cruz Conde obras de nuevo establecimiento en el solar número 3 de la calle de Fray Luis de Granada, en el N.W. del casco urbano de la ciudad de Córdoba, cuando una vez más aparecieron muros de la vieja Colonia Patricia y con ellos varias solerías de mosaico de las que esta de Baco era la más completa e importante. Su propietario atendió con el mejor deseo a conservarlas ya que no *in situ*, pues era incompatible con el destino de la obra, al menos consolidadas y en el mismo edificio que fué causa de su invención. Para ello D. Victoriano Chicote verificó el arranque de los pavimentos con el mayor cuidado y diligencia entonces posibles, aunque, por desgracia, fraccionándoles en 32 pedazos y consolidóles sobre cemento que no siempre quedó adherido a la cara posterior de las tessellas ni rectificó ligeros rizados de superficie, hoy ya imposibles de evitar sin grave riesgo de la obra misma.

En los años desde entonces transcurridos el mosaico ha permanecido guardado en una dependencia de las oficinas del Sr. Cruz Conde, lugar visitable pero poco propicio al estudio, y hoy, queriendo tributarle el honor que merece, acaba de ser adecuada-

mente instalado en una sala al fondo de sus grandes bodegas y con las preseas más preciadas de esta importante firma comercial. Naves inmensas de imponentes toneles que guardan el rubio vino de Montilla, gloria de las cepas andaluzas, forman aquí el cortejo de este hermoso Baco que con su mirada vaga y vidriosa parece mostrar la complacencia de hallarse en tal lugar. El olor penetrante del jardín, el perfume intenso que escapa de las cubas, los toneletes signados por una firma regia y rúbricas de próceres ilustres que ocupan en la bodega el lugar preferente y unas botellas del caldo más selecto que, como ofrenda al númen del lugar, coronan un ara, predisponen a entender mejor el significado, eterno en lo humano, de Baco y su *thiasa*.

Hoy, diez y siete siglos después de haberse formado estos delicados mosaicos, el tema sigue teniendo máxima importancia en la economía de la fecunda región andaluza, olivarera y vinícola, como en tiempo romano. Las alabanzas de Strabon (*Geographia* III, 2, 6) y de Marcial (IV, 46, 15) al vino dorado de la Bética siguen prodigándose por literatos y geógrafos: los acaudalados propietarios, como en tiempo de Columela (XII, 21), siguen cifrando su riqueza en la posesión de extensos y cuidados viñedos, y miles y miles de cajas de botellas embarcan en los puertos de Cádiz y Sevilla rumbo a la Europa brumosa y a las Américas del N. y del S. como hace casi dos mil años embarcaban en Gades, en Híspalis, y en el mismo puerto fluvial de la Colonia Patricia, llevando las puntiagudas ánforas de barro llenas de cálido vino andaluz a descargar en los almacenes ostienses, después a derramarse en báquica alegría por la Roma imperial y, más tarde, a morir destruídas en las escombreras del monte Testaccio <sup>1</sup>.

\* \* \*

Todavía no se ha hecho un estudio de conjunto de los restos

---

1. Como en el periplo de Avieno (501) vemos ya citado el cultivo de la vid en España, y la fuente de tal verso debe ser del siglo V antes de J.C. Ello acredita la antigüedad de su explotación que, acaso, fué introducida por los comerciantes foccos. Plinio (XIV, 30) cita la uva *cocolobis* que produce un pesado y ardiente vino, cuyas características parecen corresponder al vino andaluz. En la Bética eran célebres las uvas de *Nebrissa* (Silio Itálico III, 303) y a ella se importaron más tarde las cepas de Falerno (Hubner II, 2029).

De la abundancia de vino en la Bética da idea el que en muchas monedas, Acinippo, Olontigi, Osset, etc., aparezca el racimo como símbolo heráldico de las ciudades y el nombre de una de ellas, Castra Vinaria (Plinio, III, 10). Fué célebre en la antigüedad el *Vinum Gaditanum* (según un ánfora del año 3<sup>er</sup> antes de J.C.), nombre que supone

de la Córdoba romana, aunque el tema resulte por demás atrayente tratándose de ciudad teatro de tantos acontecimientos y de la que se conservan tan copiosos y ricos materiales arqueológicos.

Ni uno solo de los siglos de Roma, posteriores a la conquista de España, transcurrió sin que Córdoba desempeñara un papel importante en su historia militar o política. Asimilada muy pronto a la nueva cultura, ya en los años 168 o 151 antes de J.C., por ser establecimiento de numerosos nobles del orden ecuestre y senatorial, mereció la jerarquía máxima de Colonia (una de las nueve que en la Bética hubo) y el dictado excepcional de Patricia; en los años 152-151 fué sede de la internada de Marcelo y en el 143-142 refugio contra Viriato de Quincio, el Pretor de la Citerior. En el siglo I antes de J.C., en los años 77-76, también paraje de la internada de Metelo; teatro de importantes acontecimientos militares y querida residencia de César el año 49 y también el 45, después de la batalla de Munda, y plácido cobijo de vergeles y jardines donde los Epigramas de Marcial recuerdan el plátano famoso allí plantado por las propias manos de César. En estos duros siglos de la conquista y las guerras civiles, la Colonia Patricia debía ser, no sólo lugar de fortaleza que contara mucho como punto de resistencia, sino también plácida y próspera ciudad de sociedad culta en que descansar de los esfuerzos de la guerra bajo el riente sol del invierno bético y en espera de la próxima campaña militar.

Con la paz imperial, Córdoba crece en importancia política y administrativa. Ya capital de la provincia Bética desde que esta surgió el año 27 antes de J.C. y, por tanto, residencia del Procónsul, en el siglo I de nuestra Era, es lugar de asambleas provinciales de delegados de colonias y municipios romanos y latinos que, bajo la presidencia del *Sacerdos provinciae*, se reúnen periódicamente para celebrar el culto imperial, organizar fiestas y censurar la gestión de los gobernadores salientes. Por enton-

---

Schulten estaría, como en los vinos de Burdeos y de Oporto, tomado del puerto de embarque y que quizá correspondería al actual vino de Jerez.

Plinio (XIV, 71) y Hübner (II, pág. 246) mencionan el vino de Lauro (¿Liria?) como uno de los mejores de la tierra. También se citan en la antigüedad el de Sagunto y el *Vinum Loetanum* o *Laletanum* de la Tarraconense (Marcial, Strabon, Hubner II, 4226). De la Lusitania, Polibio (XXXIV, 9) nos ha conservado noticia del precio del vino; una *metreta* (unos 40 litros) valía una dracma, lo que equivale a unos tres céntimos actuales el precio del litro.

ces, nacen sus hijos más preclaros: Anneo Séneca el retórico (55 años antes de J.C.), Lucio Anneo Séneca el filósofo (primeros años de nuestra Era), y Marco Anneo Lucano el poeta (año 39 de J.C.) y también arriscados políticos que intervienen en las conjuraciones contra Calígula.

Los siglos I y II deben ser los de su máximo florecimiento urbano a juzgar por los abundantes restos arqueológicos. Era entonces nudó de comunicaciones por donde cruzaba la vía Augusta que iba a Sevilla y Cádiz, la que marchaba a Linares y Ciudad Real, la de Medellín, la de Antequera y Málaga desde Ecija y la de Mérida, que se bifurcaba en Zafra y tenía, además, importante puerto fluvial y sólido puente que le daba nombradía.

En el siglo III, Osio (¿257?-357) el consejero de Constantino en su lucha contra el arrianismo, enérgico adversario del donatismo y defensor del catolicismo en Oriente, encarna la nueva fase espiritual de Córdoba, la ciudad defensora de las puras esencias cristianas que, en comienzos del siglo IV, suma al martirologio los nombres de Acisclo, Zoilo, Fausto, Genaro y Marcial. Por entonces, Ausonio, en su *Ordo Nobilium Urbium*, al elogiar la grandeza de Mérida, la IX ciudad del Imperio, dice: «Córdoba, no puede disputarte tu rango ni Tarragona...»

No es, pues, extraño que, en cualquier lugar donde los actuales vecinos de Córdoba planteen obras que hayan de profundizar en el subsuelo, aparezcan restos arqueológicos. La ciudad moderna atraviesa con sus cimentaciones primero, un metro o metro y medio, el estrato árabe califal y, después, a cuatro o cinco bajo el nivel actual, el estrato romano. Sumas de noticias, pacientemente recogidas a los modernos constructores, acaso nos permitan pronto intentar establecer algunas conclusiones sobre la distribución urbanística de la Colonia Patricia.

\* \* \*

A juzgar por el plano de ruinas (lám. I) levantado por el Sr. Chicote en el momento del hallazgo, en este solar número 3 de la calle de Fray Luis de Granada, a una profundidad de cinco metros, existían los restos de una casa romana de la que se pudo apreciar un interesante patio (núm. 1), restos de los mosaicos de dos de sus galerías (núms. 2 y 3), de otro de una habitación grande (núm. 4), de otro con la efigie de Baco (núm. 5) y

aún de otro más, ornado de peces y peltas (núm. 6). En total, restos de seis mosaicos y ruinas de seis habitaciones constructivamente correspondientes a dos crujías.

El peristilo medía, por el exterior de los sillares angulares, 6,70 por 5,80 ms., se apoyaba en ángulos y comedios sobre ocho soportes de unos 30 cms. de diámetro, unía los fustes o pies derechos por un murete de unos 25 cms. de espesor y, entre éste y el interior del patio, afirmado de hormigón, sustituyendo al *impluvium* central, se formaba una alberca corrida de 60 cms. de anchura con lunetos semicirculares para fuentes en los promedios y pavimentada con mosaicos de peces que aparecieron en gran parte destruidos. Bello debería ser el aspecto de este patio abierto, posiblemente solado de mármoles y donde los coloreados peces de la alberca, simulando moverse al mover de sus aguas, pondrían una graciosa y brillante nota de humor.

Solo a través del plano puede suponerse la anchura de las galerías del peristilo, pero, al alcanzar los restos del mosaico núm. 3 hasta 1,70 ms. del muro, a lo que, al menos, habrían de agregarse los 40 cms. de cenefa y al comenzar a los 3,50 ms. los fragmentos ya interiores del que pavimentaba la habitación núm. 4, de cuya última distancia ha de reducirse el ancho necesario de cenefas y grueso de muro, hace pensar que las galerías tendrían unos 2,50 ms. y que la núm. 2 con su pavimento cubriría la anchura angular del que corría por el lado N. del peristilo. En la galería del E. aparecieron las dos basas que en el plano están dibujadas, mas, seguramente, no se encontraban ya *in situ*, pues ni proximidad ni emplazamiento son adecuados y la destrucción del piso hace pensar que la habitación pudo ser utilizada posteriormente, cuando ya la casa estuviera abandonada.

La habitación núm. 4 está cruzada por un muro, angular y de fecha posterior, que corta el pavimento. Juzgando por estar frontera al lado estrecho del peristilo y por la traza del mosaico, esta cámara parece corresponder a un departamento rectangular del que era lado menor el descubierto, y la parte conocida del mosaico correspondía al tema geométrico que suplementaba el espacio cuadrado y posterior donde se hallaría el emblema. Para suponer sus dimensiones totales sólo podemos utilizar la hipótesis de que fuese simétrico al eje mayor del peristilo, en cuyo caso tendría no menos de 8 ms. de anchura por 10 de profundidad, formándose el espacio cuadrado de 6,30 ms. de lado por zonas de círcu-

los tangentes y en el centro un emblema, cuyas dimensiones y asunto no hay base para imaginar. El gran tamaño de los temas del mosaico demuestra pertenecer a composición de gran superficie acorde con las dimensiones propuestas y desproporcionada al reducido tamaño del peristilo, habitación que, por su emplazamiento, debió ser el *oecus*, el salón de recepción de la vivienda.

Contigua a ella, con muro de 60 cms. de espesor y un poco retrasado en la parte anterior, está la habitación del mosaico de Baco, cuyo ángulo inferior izquierdo fué destruído hace siglos con la construcción de un pozo negro, habitación que mide 5,65 ms. por 4,90; y, por último, en el ángulo entre ella y el peristilo, queda otra de 3,60 ms. de anchura, solada con mosaicos de peces.

La restitución de esta planta, sin más noticias que el plan y los 32 fragmentos de mosaicos, no resulta fácil ya que de la típica casa pompeyana no tiene otros elementos seguros que el peristilo y el *oecus*, siendo, en cambio, diferente el emplazamiento de las otras dos habitaciones; la del mosaico de Baco que, por el asunto, crujía y tramo en que se halla y dimensiones reducidas, en comparación a la contigua, debemos pensar fuera el *triclinio*, sin lechos de fábrica para los comensales<sup>1</sup>; y la del mosaico de peces, imposible de identificar en el estado de aislamiento del hallazgo.

Sin duda, una vez más, aquí se nos ofrece la facies provincial de la arquitectura romana hispánica, más semejante a la africana que a la itálica, con semejanza que, si otros caracteres accesorios no viniesen a confirmar, podría creerse debida a proceder ambas de un tipo común, la casa griega, con las habitaciones agrupadas alrededor de un patio central. En la lám. I, damos es esquema de este trozo de casa cordobesa y la planta de una casa romana de Saint Leu (Argelia)<sup>2</sup>, en las que pueden verse elementos idénticos, el patio con lunetos para las fuentes, el *oecus* frontero a él y con muro retrasado la habitación que suponemos *triclinio*.

De objetos mobiliarios encontrados en estas ruinas no hay conocimiento más que de un pequeño *dolium* romano y tres tinajas árabes que conserva el Sr. Cruz Conde, mas sin referencia del estrato ni emplazamiento en que se hallaron.

1. El tema báquico, pese a su misticismo, se emplea con relativa frecuencia en los triclinios, tal el de la "villa Irem" en fondo Gargiulo (Pompeya).

2. Stephane Gsell, *Les Monuments Antiques de l'Algérie*. Tomo II, fig. 86.

De todos los pavimentos es el de Baco (lám. II) el que absorbe el interés del hallazgo. Una cenefa de exágonos negros sobre fondo blanco reduce el rectángulo de la habitación al cuadrado en que se desarrollan Baco y su cortejo, formados con *tessellas* de variadísimos colores: de mármol rojo de Cabra de diferentes tonalidades, de mármol blanco de las canteras de Luque, de piedra blanca grisácea cuarzosa, de piedra negra de la Sierra de Córdoba, de mármol amarillo de Cabra, de otro verdoso traído de fuera del país y aún con algunas *tessellas* vidriadas en verde y azul. La dimensión de estas piezas, todas de corto tizón, varía considerablemente, son de 1 cm. de lado en las cenefas, de 7 a 8 mm. en las partes de dibujo geométrico, más pequeñas, de 7, hasta 5 mm. en las que sirven de fondo a las figuras y, todavía más menudas, de 5 y aún 4 mm., en las que forman las figuras humanas y animales.

La distribución es, rígidamente, geométrica. En el centro, un octógono con la cabeza de Baco enmarcada en una cenefa de menudos rombos blancos y rojos; después, una trenza, cuyos ocho lados sirven de base a los ocho rectángulos que irradian en estrellas y donde, en simétrica alternancia de varón y hembra, aparecen los personajes del cortejo; en los ángulos, formados por las cartelas radiales, triángulos de base curva cerrados en las esquinas del mosaico por medallones circulares donde se representan las Estaciones y por semicircunferencias con animales alegóricos en los comedios; y, por último, formada ya la totalidad del cuadrado y enmarcándole, una trenza sencilla, después otra doble, luego una cenefa de rombos y, al final, otra de semicírculos secantes.

Dentro del duro geometrismo de la composición, y a pesar del gran número de temas, el conjunto del mosaico es armónico y rico. El artista que le compuso se esmeró en ejecutar cada una de las figuras y, merced a la abundancia de fondos blancos, logró dar diafanidad al conjunto y que cada una se destacara en la totalidad de su valor.

Mas, no es posible apreciar la bella realización de la cabeza de Baco que le centra, ni interpretar las figuras de su cortejo, sin tener presente el significado de este culto.

Diónysos es, en Grecia, ante todo, el dios del vino, cuya virtud y efectos personifica. Ya en los viejos cultos arios, donde ha de buscarse su remoto origen, el Dionysos tebano (Zagreus) es



una divinidad infernal que vive en las montañas y encarna materialmente el jugo de la uva que fortifica al hombre, causa la embriaguez y constituye la libación. Por ello, se le invoca con dictados vínicos: Acratos (el vino puro) y, por extensión, Acrotophoros (el inventor del vino), Protriges (el que produce la vendimia), Lenaios (el que planta la viña y preside el prensado) y aún Dendrités (el dios de la vegetación de los frutales).

Pero, si de esta materialización pasamos a su más profundo significado, encontramos a Dionysos como el principio de la humedad caliente que desarrolla la vida y la vegetación en la superficie de la tierra, principio que, en todos los cultos antiguos, es femenino en oposición al principio masculino del fuego y, por ello, Baco es un dios de aspecto y sexo indecisos, semi-hombre, afeminado, «la personificación macho del principio femenino», como con justeza le dice Guiguant, por cuyo motivo los artistas griegos que, a partir de Praxiteles, siguen el gusto por los dioses andróginos, propio de las religiones asiáticas que sobre ellos entonces influyen, le representan siempre con aire y aún vestidos femeniles. *Tibi virgineum caput est*, le dice Ovidio en sus *Metamorfosis* (IV, 20).

Como natural consecuencia, la iconografía del dios, tanto en su primer aspecto, de plena edad viril y barbado, propio de la época de los grandes poetas trágicos, y representado en los vasos griegos de figuras negras, como en el que Praxiteles introdujo en el arte y la plástica universalizó, con olvido absoluto del primero, Dionysos tiene siempre aspecto femenil.

A partir de Praxiteles, en el mundo griego y después en todo el arte romano, Dionysos es un dios imberbe, de la edad de los efebos, coronado de pámpanos o hiedra, con ropas femeniles y larga y blanda cabellera rubia como de muchacha (a la que las jóvenes griegas dedicaban sus cabellos cortados por vez primera), dios de eterna juventud al que también proclama Ovidio (*Metam.* IV, 17 y sig.)

*Tibi enim inconsumpta iuventa est  
Tu puer aeternus, tu formosissimus alto  
Conspiceris coelo,*

pero con juventud no rebosante de alegría, sino sumida en una especie de melancólica borrachera, que contrasta fuertemente con el ruidoso regocijo de su eterno cortejo, al que preside siem-

pre, más, con quien pocas veces se mezcla en la embriaguez y furia.

Los colonos griegos que importaron a Italia el Dionysos barbado y desde el 495 antes de J.C. le identificaron con el Liber indígena, dios de la procreación de los hijos, por su gran influencia artística sobre los romanos, impusieron también el tipo del Dionysos juvenil praxiteliano, dándole el nuevo nombre de Bacchus, que la literatura, y no la plástica, conservó y desde allí pasó a las provincias con su iconografía y simbolismo.

La literatura preparaba el camino de la difusión de su culto en España. La tradición atribuía a Dionysos la conquista de Hispania (Silio Itálico, III, 101); Varrón pretendía que el nombre de Lusitania venía de los juegos de Baco (Lusus); Plinio (Hist. Nat. III, 3, 8) decía que el de Hispania procedía de Pan, gobernador nombrado por Baco para ella, aplicando a la Iberia de Occidente la tradición de la Iberia del Cáucaso, y el terreno propicio de este país vinícola hizo el resto, para llegar a formar las numerosas representaciones del dios que por la península aparecen.

Acorde con el carácter de la deidad, el medallón central del mosaico de Cruz Conde (lám. III) presenta la cabeza de Baco reclinada hacia atrás, joven y varonil, pero blanda en la carne, redondeado en el rostro, con languideces femeniles distintas de la fuerte expresión que a su edad convendría y ataviado con muelles ropas de mujer, vidrioso en la mirada, melancólico, sumido en su eterna semiembriaguez, encuadrado en rubios cabellos blandos revueltos con la corona de hiedra y como humedecido en el ambiente de los vapores del vino. Con sin igual destreza, y a pesar del difícil material, el artista ha logrado expresar en esta obra maestra todo el significado que la tradición religiosa de los griegos acumuló sobre Dionysos y aún lo que la literatura romana expresó sobre Baco.

Pero Baco, como en este mosaico, rara vez está solo. El coro de las Bacantes de Eurípides define con dulces frases el papel que desempeña entre los mortales. "Dionysos es el dios de los placeres; reina en medio de los festines, entre las coronas de flores; anima las danzas alegres al son de la zampoña; hace nacer las risas locas y disipa los negros cuidados; su néctar, corriendo sobre la mesa de los dioses, aumenta la felicidad y los mortales sacan de su copa riente el sueño y el olvido de los males". Baco no es la

alegría, sino que preside la alegría, va siempre acompañado de un cortejo de músicas y risas que no podemos comprender sin entrar en la vida del dios y que, en este caso del mosaico de Córdoba, quedaría mudo e inexpresivo, de no referir antes unos pasajes de su infancia y de los personajes de su *thiasa*.

De los cinco Bacos que Cicerón conocía—Sabazius, Zegreus, Iacchus, el de Tebas y el de Naxos—es en el de Tebas donde hemos de buscar la figura originaria del nuestro. Era hijo de Sémele, el suelo terrestre que en primavera produce la vegetación, y de Zeus, el dios del cielo, productor de las lluvias fecundantes que en primavera se presentan acompañadas del trueno. Sémele, encinta del rey de los dioses y a quien los celos de Hera persuaden que pida a Zeus aparecer en todo su poderío, a la presencia del dios, rodeado de truenos y llamas, queda consumida por el fuego. Pero Zeus salva al niño aún imperfectamente formado y lo guarda en su muslo hasta llegar al término de nacimiento natural en que, siguiendo el mismo proceso de los frutos que nacen imperfectos y para llegar a madurez es preciso que crezcan envueltos en el calor del sol, le vuelve al mundo. Así era la leyenda general, mas una variante (Apollon. Argon. IV, 1137) hace que sea Hermes y no Zeus el que salva al niño en su prematuro nacimiento.

La infancia de Dionysos tiene, pues, a Hermes por protector, él le conduce a Orchomene para confiarlo a Ino, hermana de Sémele y, ante la tenaz persecución de la cólera de Hera, le trasladada nuevamente a Nysa, lugar verdeante surcado de arroyos y le entrega al cuidado de las Nymphas (Homero, Orfeo, Ovidio, etc.) Su niñez y juventud se desarrollan en la plástica entre sátiros desnudos o cubiertos con la *nébrida*, o sátiros y *maenades*, como en el sarcófago de Munich y, aún a veces, llevado en los brazos de Sileno o de Pan.

Los sátiros, como todas las energías naturales de aguas, vientos, bosques y montañas, en los pueblos indo europeos, eran genios de forma animal, demonios protectores de la riqueza agrícola que encarnan la idea de plenitud y abundancia de la Naturaleza y, desde su aparición en el arte, se suman al cortejo, a la *thiasa* de Dionysos. Son, para Hesiodo (Strabón X, 471), una raza agreste y libre, petulante y poltrona, que vive en las soledades rocosas. Su alianza con el culto de Dionysos no es primitiva, sino una consecuencia del poder de absorción de este culto sobre

los genios secundarios de aguas, bosques y manantiales, unión que se verifica en Atenas, quedando adscritos como los servidores titulados del dios, la gente de su casa, ya hasta el fin de la antigüedad.

Son, al principio, de naturaleza animal, gruesos y ventrudos, mas, poco a poco, este tipo jónico va perdiéndose y, en el siglo IV, nace el sátiro juvenil, imberbe, que Praxiteles, llevado de la tendencia entonces en moda a rejuvenecer las divinidades masculinas, realiza a maravilla en su Sátiro en reposo, en el que ya apenas se acusa esa naturaleza animal. En la escuela helenística de Pérgamo los sátiros pierden el ensueño praxiteliano, se hacen aún más naturalistas, se exagera su vulgaridad campesina y, con ello, nace el tipo que vemos en las pinturas pompeyanas e inunda el mundo imperial, desnudo o, a lo sumo, con la *nebrida* (piel de cabra) o el *pondalis* (piel de pantera), coronados de hiedra o de pino y usando la *siringa* o el *pedum* que comparten con Pan.

En la *thiasa* báquica juegan los sátiros importantísimo papel en la educación de Dionysos, en su juventud y en las labores de la vendimia, siempre entre el vino, su móvil constante, y la borrachera, fuente de su verbo inagotable, y en su compañía inundan el mundo de la plástica en sarcófagos, mosaicos, lámparas y candelabros <sup>1</sup>.

Los otros personajes genéricos del cortejo de Baco, sólo por excepción individualizados, son las *macnades*, cuyo significado vale tanto como "mujer fuera de sí misma" y, más concretamente, "servidora de Baco" o *bacante* <sup>2</sup>. En la Iliada, cuando todavía no se han unido al dios, representan el crecimiento de los pueblos, y para Sófocles son quienes hacen aparecer la vegetación en las praderas, pero cuando el culto de Dionysos llega a Grecia desde la Tracia se asimilan a él y son las *nymphas* dionysíacas, las de Nysa, sus nodrizas, representantes de la energía viviente humana vegetal, de la vitalidad y de la fuerza genésica, de la humedad que fertiliza. Sófocles y Aristófanes les llaman las *nymphas* de Dionysos y son sus servidoras, no su harem.

Desde entonces, en su significación y en el arte sufren las mismas variaciones que el dios. Cuando el Dionysos griego se funde con el Sabazius de Frigia y Lidia y se transforma en gra-

---

1. V. Georges Nicole, en Derenberg et Saglio.

2. V. Adrion Legrand en id. id.

ve y feroz, ellas, que antes eran las compañeras de juego de los sátyros, entran en demencia, practican la omophagia<sup>1</sup> y son rudas y extrañas: cuando en el siglo V Dionysos cambia y se rejuvenece para formar el tipo praxiteliano, las maenades pierden, poco a poco, su locura, y se hacen graves y religiosas, severas, dignas y alegres, como verdaderas servidoras-sacerdotisas que en los vasos vemos invocadas con dulces nombres literarios—Dicha, Bienestar, Melodía, Canción del Cosmos, Phanopé, Canción de macho cabrío, Perfume de vino, etc.—, y aparecen compuestas y adornadas con infinitos y lindos accesorios, creando el delicioso tipo que nos han legado los coroplastes de Tanagra: y, por último, en los siglos helenísticos y romanos, cuando ya Baco solo personifica la alegría y los festines, ellas son bellas, rientes y alocadas, han perdido la vida interior y sólo encarnan la furia del placer, no el frenesí religioso.

En los tiempos del Imperio, las ardientes y rudas nymphas de la fructificación son nada más que elegantes y poco recatadas bailarinas. Han quedado muy lejos aquellas iniciadas en el furor orgiástico de las *bacanales* que el Senatus consulto de la R. P. del año 186 reprimió con sangre a causa de aquella temblorosa denuncia contra los secretos misterios dionysiacos, que decía: “Con gran miedo de los dioses divulgaré sus secretos misterios. Sus adoradores me despedazarán con sus manos si saben que he revelado lo que voy a decir”; y, luego, continuaba: “Todos los crímenes, todos los excesos, tienen allí lugar... Si algunos se muestran rebeldes a la vergüenza y demasiado lentos para prestarse a ella se les inmola como víctimas. Su gran principio religioso consiste en considerar que nada está prohibido por la moral... Los hombres, como enajenados, lanzan profecías haciendo contorsiones violentas; las mujeres, vestidas de bacantes, van a apagar sus antorchas en la corriente del Tiber... El número de asociados era tan grande que constituía un Estado dentro del Estado y muchos eran gente de alta alcurnia...” (Livio. *Décadas*. 39).

En el mosaico de Cruz Conde las cartelas que radian del medallón de Baco miden 83 por 38,5 cms. y reducen su largo rectángulo a dimensiones más armónicas situando en el espacio inferior una fina y elegante *pelta* (tema ya decorativo originado en el escudo oriental) que, actuando de pedestal, contribuye a dar

---

1. Degarramiento de los animales que han de comerse crudos.

diafanidad a las figuras. Las describiremos siguiendo la dirección en que parecen caminar y procuraremos interpretarlas de una manera genérica, puesto que ningún símbolo liga a una identificación individual.

La femenil, situada en el lado derecho sobre la cabeza de Baco (lám. IV), tocada de pámpanos o hiedra, lleva torso y vientre desnudos, las piernas envueltas en amplio ropaje, en una mano el *tyrso*, palo de férula adornado con cintas y el *tympano* en la otra. Está en aparente quietud, pero la graciosa actitud de los brazos y las piernas, que se adivinan a través del vestido, expresan el dinamismo de una marcha a ritmo lento. La varonil de su izquierda (lám. IV) está coronada de pámpanos, desnuda y alegre, en postura más bien de salto que de reposo. Una sencilla tela le cubre las partes pudendas, en la mano derecha sostiene la flauta múltiple, la *siringa*, y con la izquierda sujeta la mano del alegre niño que cabalga en su hombro. Después (lám. V) una mujer de torso desnudo, con el pelo caído en trenzas y adornada con un collar, porta en la mano derecha un objeto impreciso, como una pandereta, sin duda el *tympano*, y en la izquierda otro instrumento más pequeño. La túnica que le cubre las piernas ondea en pliegues múltiples llevados por el aire de la danza, en la característica disposición del vestido de las dinámicas bacantes-bailarinas que el arte helenístico difundió por el mundo antiguo y de que tan bellos ejemplos poseen nuestro Museo del Prado y el del Capitolio de Roma. En la cartela siguiente (lám. V), en actitud más reposada, una figura varonil desnuda, con el *tyrso* en el hombro y cubierto el sexo con el trozo flotante de tela, lleva en la mano un niño desnudo que parece resistirse a caminar. Más allá (lám. VI) y desgraciadamente en muy mal estado de conservación, otra mujer deja ver los pies y la parte inferior de la túnica en actitud de movimiento rápido. Y en la otra cartela (lám. VI) hay una figura varonil y desnuda, de la que solo se ve, con precisión, la pierna izquierda, también en postura de rápida marcha. Después, otra femenil (lám. VII) en actitud de danza y envuelta por completo en la túnica, que solo deja al aire los brazos, va tocando la *tibiae pares*, formada por los dos instrumentos, la tibia recta y la curva, la tibia frigia tomada del culto de Cibele. Y, por último, cerrando el octógono (lám. VII), otra varonil, enérgica y en absoluto desnuda, coronada de pámpanos, marcha ágilmente, llevando el báculo en una mano y su-

jetando con la otra algo que porta en la cabeza, al parecer, una cesta de ofrendas o de frutos.

Sin duda, los personajes femeninos, bailarinas las dos de torso desnudo y flautista una, al menos, de las otras dos, son bacantes, las alegres servidoras del cortejo del dios, originariamente sus nodrizas, las nymphas de Nysa, las maenades, en fin, que distraen y sirven a la alegre divinidad. Si ello tuviera alguna duda acabaría de aclararlo la presencia del *tympano* y la *tibia* curva, que las maenades tomaron de las sacerdotisas de Cybeles cuando el Dionysos griego se funde con el Sabazius frigio. Pero este tipo genérico es bien conocido, las nymphas y las bacantes llevan habitualmente desnudo el torso, tal las de las pinturas de la infancia de Dionysos de las Thermas de Tito <sup>1</sup> entre otras, y el tipo de la flautista está, con pequeñas variantes, repetidísimo en sarcófagos paganos <sup>2</sup>.

La identificación de los personajes varoniles de esta thiasa tampoco ofrece dificultad. Sus atributos, la *syringá*, el *tyrso* y el báculo, sólo convienen a los sátyros. Entre otros muchos, con el niño Dionysos en el hombro izquierdo, como el de este mosaico, y con báculo, conocemos otros en una pintura del Vaticano <sup>3</sup> y en una estatua de la Colección Ny-Carlsberg <sup>4</sup> y otro, aún más expresivo, con el niño y la pantera a los pies <sup>5</sup>. Sin duda, la compañía de Dionysos niño podría prestarse a confusión, pues repetidamente la leyenda atribuye a Hermes la salvación y traslado del celeste infante, pero Hermes muy rara vez aparece sin sus atributos, el petaso, la bolsa y el caduceo, y nunca lleva báculo pastoril.

Son, pues, sátyros y bacantes los del cortejo del mosaico de Cruz Conde y es el dios mismo niño, una vez tan tierno, tan impotente, que han de llevarle en hombros y otra vez, más crecido, caminando ya por su pie, las que acompañan a los sátyros de las dos cartelas, al parecer, en clara alusión a las incidencias de la infancia de Baco, quizá a su traslado a Orchomene para ponerle bajo el cuidado de Ino, y a su nuevo traslado a Nysa para entregarlo al amparo de las nymphas, que han de criarle librándole de

1. Reinach, *Repertoire de Peintures...*, pág. 102, 2.
2. Id. *Repertoire de la statuaire...* Tomo I, págs. 127, 140 y 143.
3. Id. *Repertoire de Peintures...*, pág. 122, 14.
4. Id. *Repertoire de la statuaire*. Tomo IV, pág. 70, número 5.
5. Id. *Repertoire de la statuaire*. Tomo V, pág. 477.

la tenaz persecución y cólera de la celosa Hera. En esta suplantación que los sátyros hacen del papel que a Hermes había confiado la leyenda, suplantación, por otra parte, muy generalizada, no debemos ver más que un fenómeno de época tardía en que la plástica empleaba sus temas, un poco caprichosamente, apartándose con la iconografía, de las puras fuentes de la leyenda.

Pero, todavía en el mosaico nos queda un pequeño grupo de seres mucho más difíciles de interpretar: los que ocupan los semicírculos, donde cambia a rojo el color del fondo de la trenza circundante. Aún hoy, pese a la gran copia de textos clásicos relativos al Panteón griego y romano conservados, y al cúmulo de muchos accesorios de aquellos cultos es para nosotros terreno tan vedado como puede ser para un budista la explicación simbólica de los estudios que sus comentarios han producido, el simbolismo de nuestra liturgia.

En el semicírculo superior (lám. IV) aparece un toro acostado y, junto a él, una cesta de frutos y un tridente. El toro es atributo de Dionysos y, como al Soma védico, con el que tantas semejanzas tiene, se invoca al dios con el nombre de toro para significar su fuerza y poderío generador. Así le llaman las mujeres de Elis, para que cada primavera aparezca en su templo, y así también se le nombra en Lerna, sobre los bordes del lago Alcyoniano. La cesta cilíndrica con tapa, donde se guarda la serpiente, estuvo unida al culto asiático de Sabazius y luego transferida al de Dionysos, mas el tridente, instrumento, arma o centro de la divinidad marina, nos queda sin explicación en el ciclo dionysíaco.

El semicírculo del lado izquierdo (lám. V) tiene también un toro acostado y, delante, una cornucopia, símbolo, sin duda, de la abundancia que este dios de la vegetación produce sobre la tierra. Pero, los otros dos (láms. VI y VII) representan ya animales que parecen extraños a Dionysos: una garza y un pato, sobre terreno limitado por plantas acuáticas, seres en los que solamente percibimos, como causa de asimilación e idea común con este culto, el principio fecundante de la humedad junto a la que ambas aves viven y que el dios representa.

Y, todavía, quedan en los ángulos del mosaico cuatro medallones circulares cuyas figuras tienen gran interés artístico y carecen de dificultad interpretativa. Son cuatro cabezas femeniles que representan las Estaciones del año: la Primavera (lám. VIII)



con la cabeza abrigada en el manto, bordeado de las diminutas florecillas de la estación; el Verano (lám. IX) con la cabeza coronada de espigas, túnica abierta, que deja al descubierto el hombro izquierdo y báculo en la mano; el Otoño (lám. X) con túnica abierta, corona de pámpanos y también báculo; y, por último, el Invierno, desgraciadamente tan mal conservado, que sólo se aprecia de él la parte alta del manto que le cubriría. Son estas figuras las *Horas*, encarnación también de la germinación de la Tierra, representación, desde el siglo V, de las Estaciones del año y asimiladas al culto de Dionysos a quien en su niñez coronaron de hiedra.

Estos asuntos y representaciones son conocidos hasta la saciedad. En la misma ciudad de Córdoba, y con igual disposición en el pavimento, aparecieron en las obras del Banco de España otros medallones de las Estaciones, encarnadas en figuras varoniles que se conservan en el Museo Arqueológico Provincial, y en la próxima Itálica son varios los mosaicos hallados que, con figuras femeniles como éstas, representan también las Estaciones. Las del mosaico de Cruz Conde, en consonancia con el tema báquico, son únicamente más bucólicas, más agrestes que como frecuentemente aparecen.

El mosaico del *oecus* (láms. I, núm. 4 y XIII) es de *tessellas* mucho mayores, de 10 a 12 mm. de lado y de policromía menos brillante. Ancha cenefa lateral de grandes peltas y hojas de hiedra verticales, gruesa trenza de cuádruple cinta que bordea el rectángulo de complemento, en su interior rombos con cartelas cuadradas y rectangulares en los ángulos y, en el campo que enmarcaría el emblema, círculos tangentes con inscritas estrellas de cuatro puntas de colores blanco y negro.

Los dos de las galerías del peristilo (láms. I, núms. 2 y 3 y XIV) son, aún, más sencillos, aunque de *tessellas* algo más finas. Como siempre, en estos lugares menos apreciados, los temas son monótonos y aquí se reducen a una combinación de *svásticas* que alternan en rectángulos con la estilización del *fulmen*, el triple rayo de Zeus y que van enmarcados por vástagos y hojas de hiedra y parra, también en negro sobre fondo blanco.

El de la habitación núm. 6 (láms. I y XV) también queda bordeado por una cenefa de peltas negras sobre blanco y, en su interior, el campo que corresponde al agua está densamente poblado por delfines y besugos de color pardo, rojo o anaranjado,

mientras la superficie del mar, donde esta fauna vive, está movida de cabrilleos que se imitan en el mosaico por rayas verdes o negras.

Del mismo género es el de la alberca del peristilo (láms. I, núm. 1 y XVI). Delfines, conchas marinas y una anguila, sobre ese fondo del agua moteada de briznas, parecen nadar tranquilamente por el estrecho canal de su piscina y, en él, como amable nota de mayor humor, en el luneto que se ha conservado (lám. XVII), un pequeño Eros, un amorcillo, cabalga de pie sobre un delfín al que conduce con tirantes riendas, quizá en competencia de velocidad con los que hubiera en los otros lunetos. El tema no pasa de ser un gracioso juego, los amorcillos pueblan en tierra, mar y aire, en pinturas, relieves y mosaicos, en asuntos de género o aislados, todo el arte romano, y este del peristilo cordobés no hace más que continuar el gracioso asunto que ya vemos en una pintura de Pompeya<sup>1</sup> donde otro amorcillo conduce un carro tirado por dos delfines.

Pero en el cromatismo de este último mosaico hemos de ver, por fuerza, un carácter diferencial con los anteriores, si no en tema ni época, sí en gusto pictórico y, por tanto, en carácter ornamental. Mientras los otros cinco pavimentos de esta vivienda, como los restantes cordobeses y casi todos los españoles, acusan siempre un conjunto algo apagado, severo y oscuro en la España central, y más vivo en Andalucía y Levante, este del amorcillo y el delfín y muchos de los hallados en Itálica llevan una abundancia de tessellas de color verde manzana, alternadas con otras azules, que les hacen mucho más alegres y les enlazan con tipos de gran abundancia en Africa, en Argelia y en Túnez, como si fueran obras salidas de los mismos talleres o, por lo menos, inspiradas en los mismos cartones.

Este conjunto de mosaicos, que ningún hallazgo mobiliario contribuye a datar, plantea, con las dificultades constantes en tales obras, el problema de su fecha.

Nada repugna el pensar que todos pertenecen a un mismo tiempo ya que se han hecho con los mismos materiales y tienen iguales características. Las partes geométricas no están tan absolutamente recargadas que absorban el fondo por completo, las cenefas vegetales no son de vástagos demasiado profusos, en las

---

1. Thedenat. *Pompei.* 1 fig. 81.

figuras animadas quedan aún suficientes fondos blancos, y las *tessellas* vítreas se emplean con bastante parquedad. Pero, al mismo tiempo, las trenzas no sólo recuadran el total de los pavimentos, sino que, en el de Baco, distribuyen los círculos, lunetos y cartelas, donde los asuntos se exponen aislados, aunque todos obedezcan a un solo argumento, y las figuras persiguen ahincadamente la tercera dimensión, no sólo con la gradación de claridad en el cuerpo sino acusando la sombra en el terreno.

Todo ello parece situarnos en la modalidad mecánica y artística de los últimos años del siglo II de J.C., quizá al final del tiempo de los Antoninos y, por tanto, en el final también del tercer estilo de Krüger<sup>1</sup>, época a la que, con poca diferencia, deben corresponder la mayor parte de los mosaicos cordobeses que me son conocidos y que, posiblemente, fué la de su mayor fecundidad constructiva.

Los temas de este conjunto de mosaicos son por demás frecuentes. El asunto báquico tiene en España buenas y numerosas representaciones, desde el magnífico de Ena, de Zaragoza, excelente obra del siglo de Augusto, al de Itálica del Sr. Ibarra, al del Museo de Mérida, etc.; los de peces son también numerosos en Itálica, Toledo, Madrid, etc., y los motivos geométricos restantes se repiten hasta la saciedad en toda la península; pero, si no por el argumento, este hallazgo cordobés tiene gran interés por las influencias que demuestra y, principalmente, por la belleza de su realización.

Ya en la planta del patio central de algunas viviendas de la Numancia romana, en las típicas diferencias de nivel de otras, tan semejantes a las de Thugga, en ciertos parentescos de la cerámica popular de Clunia con la tunecina, y en otra serie de detalles, habíamos podido apreciar el parentesco del mundo hispano-romano y el Africa Menor, parentesco que ahora vemos corroborado en la coloración de algunos de estos mosaicos, en la alberca de lunetos del patio, y aún en la disposición general de la casa y que más tarde continuará en el arte paleocristiano, donde nuestros mosaicos funerarios guardan gran semejanza con los de Thabarca.

Mas, el verdadero valor del hallazgo radica en el mosaico de

---

1. Emil Krüger, *Römische Mosaiken in Deutschland*. Archäologischer Anzeiger, 1933.

Baco, de conjunto geométrico y rígido, como los de su tiempo, de policromía suavemente entonada, rica y severa, de *tessella* fina, y bellissimo en cada una de sus figuras, que aún cuando salidas de aquellas series de cartones que los talleres provinciales del siglo II repetían constantemente y que cuando se ejecutaban por manos hábiles más sin personal iniciativa llegaban al demérito de lo mecánico, aquí, en los medallones, acusa la fuerte personalidad artística del ejecutante. Si las cartelas tienen nitidez de dibujo y perfecta realización de claro oscuro, como el sátyro y la bacante de la lám. VII, fina labor de copia al fin, los medallones son, en cambio, interpretación personalísima.

Los mejor conservados, del Verano y el Otoño, singularmente este último, han vencido las dificultades inherentes a la piedra, al extremo de lograr la calidad de la carne tostada por el sol, la morbidez torneada de los hombros y la expresión fisonómica, melancólica y abstraída, conveniente a lo genérico de los personajes. Pero, si ellos, por sí, son obras cuantiosas, es en la cabeza de Baco donde culmina la maestría del artista; melena enmarañada y revuelta, muelle y profunda, cuyos rizos sedosos le acarician la frente y el rostro, labios sensuales, carne blanda y mirar desvaído, han logrado tan perfecta expresión, que casi pierde la cualidad de mosaico para lograr la apariencia de una pintura en que el lienzo estuviera craquelado; adecuación de la obra a la idea que ha querido expresarse, retrato, no sólo físico, sino anímico, nada más ni mejor puede lograrse con el mosaico, pintura para la eternidad, donde, a lo imperecedero de los materiales, ha de sacrificarse la finura de la realización.

En la musivaria hispano-romana corresponde a este mosaico de Cruz Conde, uno de los primeros lugares entre los de su tiempo, junto al italicense de la Sra. Condesa de Lebrija, junto al de las hazañas de Hércules procedente de Liria (Valencia), junto al primer hallado de la Vega de Toledo, y a la cabeza de Medusa del Museo de Tarragona, mas, por encima de casi todos ellos, en la perfección del dibujo y en la belleza del matizado. ¡ Hermosa muestra de los tesoros del arte del pasado, que aún encierra el subsuelo de Córdoba! ¡ Grata promesa de futuros hallazgos!

El mosaico de las bodegas de Cruz Conde, cuajado de símbolos y alegorías de la Naturaleza fecunda, se nos ofrece escrito

con las más finas piedras como un canto de exaltación a esta tierra ubérrima de la campiña cordobesa, como una alabanza plástica que sumar a los *Laudes Hispaniae* que S. Isidoro recogiera para este país al que el Panegirico de Teodosio Augusto llamaba *terris omnibus terra felicior*.

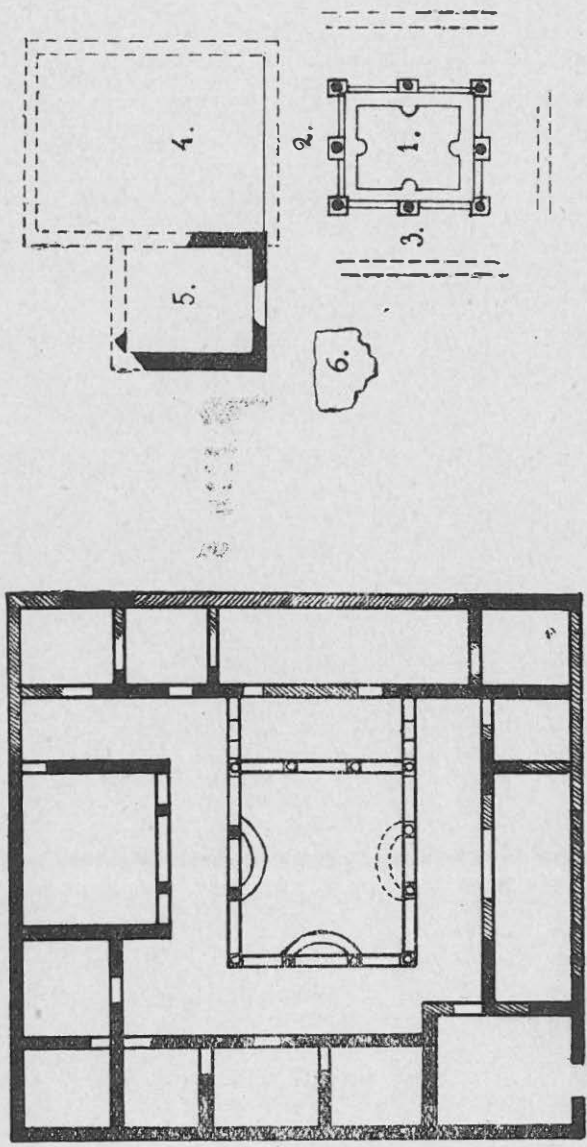


FIG. I.—PLANTAS DE UNA CASA ROMANA DE SAINT LEU (ARGELIA) Y DE LA CORDOBESA DE LA CALLE DE FRAY LUIS DE GRANADA.



FIG. 2.—CONJUNTO DEL MOSAICO DE BACO EN EL MOMENTO EN QUE FUÉ DESCUBIERTO.



FIG. 3.—MOSAICO DE BACO. MEDALLÓN CENTRAL REPRESENTANDO LA CABEZA DEL DIOS.  
MIDE 1.04 MS. DE ALTURA.





FIG. 4.—FRAGMENTO DEL MOSAICO DE BACO, BACANTE DANZANDO Y SÁTIRO TRANSPORTANDO AL DIOS NIÑO. LAS CARTELAS MIDEN 83 X 38,5 CMS. POR EL INTERIOR DE LA TRENZA.

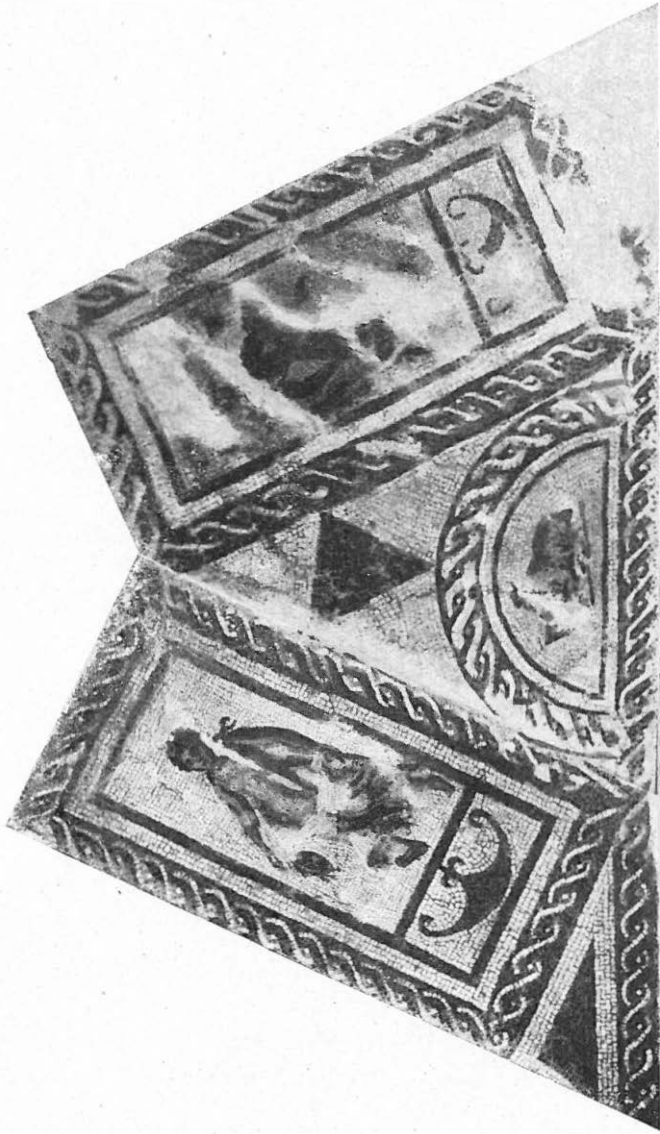


FIG. 5.—FRAGMENTO DEL MOSAICO DE BACÓ, BACANTE DANZARINA Y SÁTYRO LLEVANDO DE LA MANO AL DIOS NIÑO.

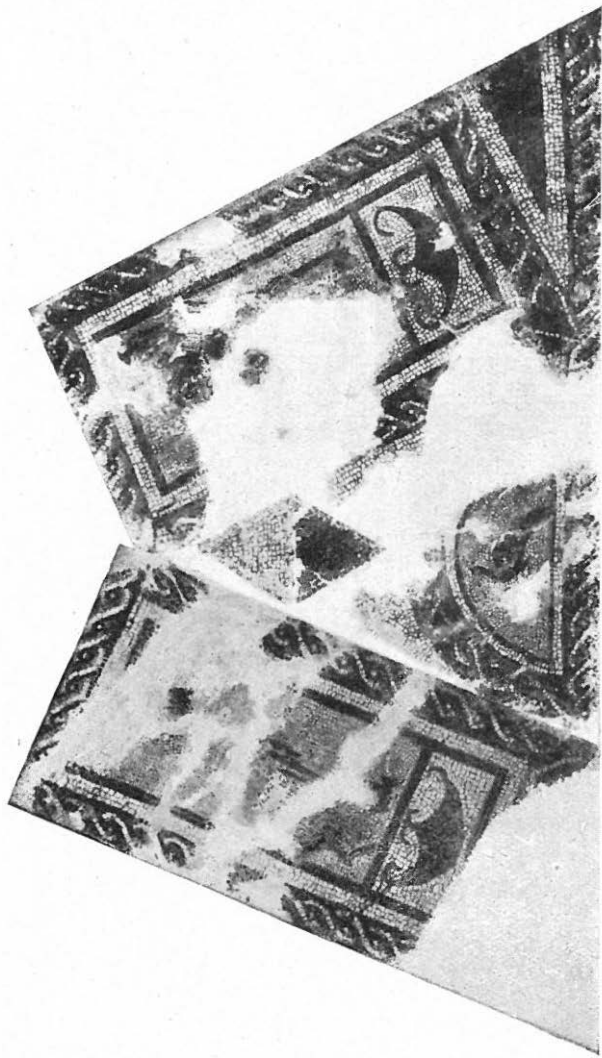


FIG. 6.—FRAGMENTO DEL MOSAICO DE PACO. BACANTE DANZARINA Y ¿SÁTYRO?

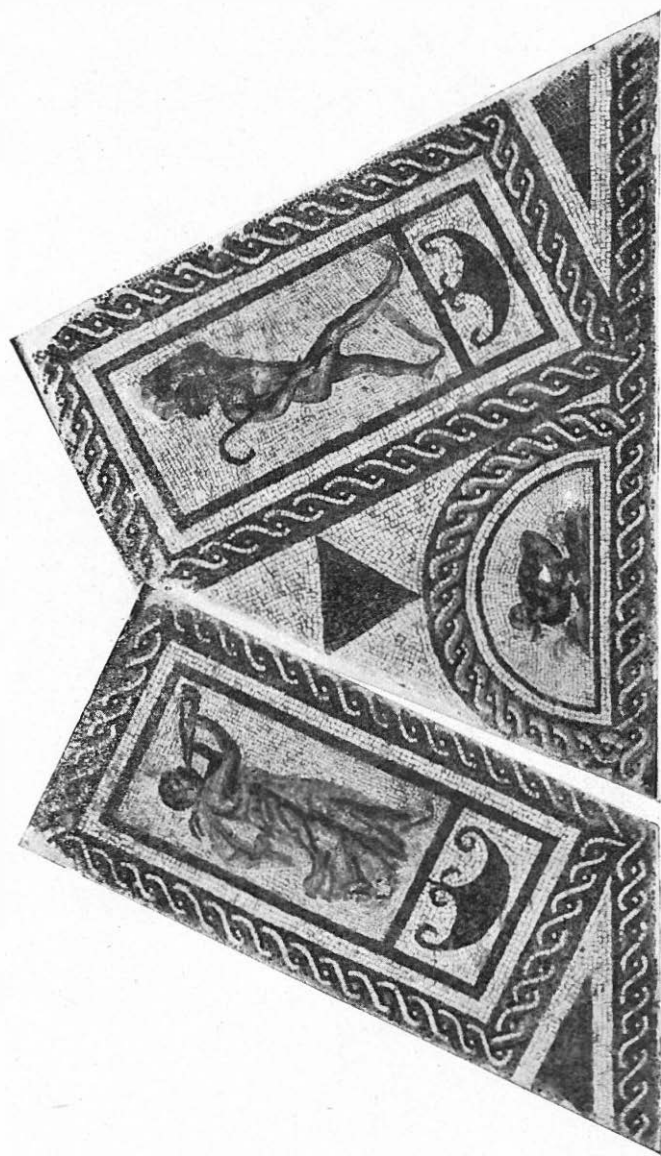


FIG. 7.—FRAGMENTO DEL MOSAICO DE BACO, BACANTE FLAUTISTA Y SÁTYRO.



FIG. 8.—FRAGMENTOS DEL MOSAICO DE BACO. MEDALLÓN  
DE LA PRIMAVERA.



FIG. 9.—FRAGMENTO DEL MOSAICO DE BACO. MEDALLÓN  
DE EL VERANO.



FIG. 10.—FRAGMENTO DEL MOSAICO DE BACO. MEDALLÓN DE EL OTOÑO.

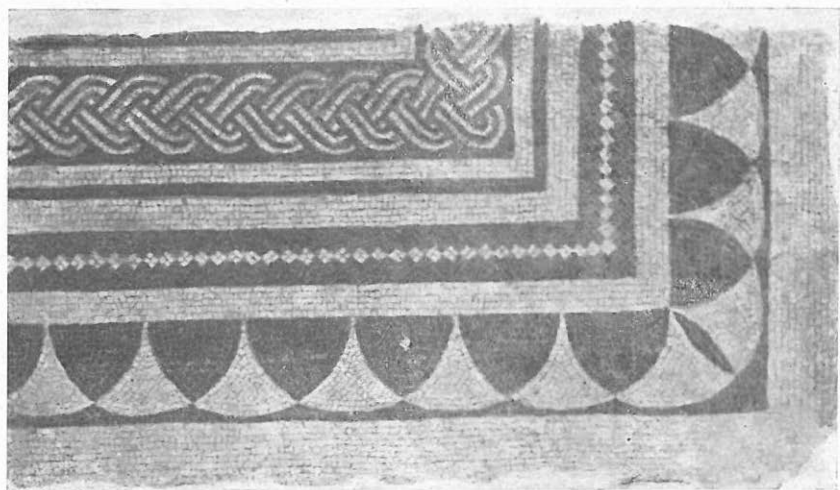
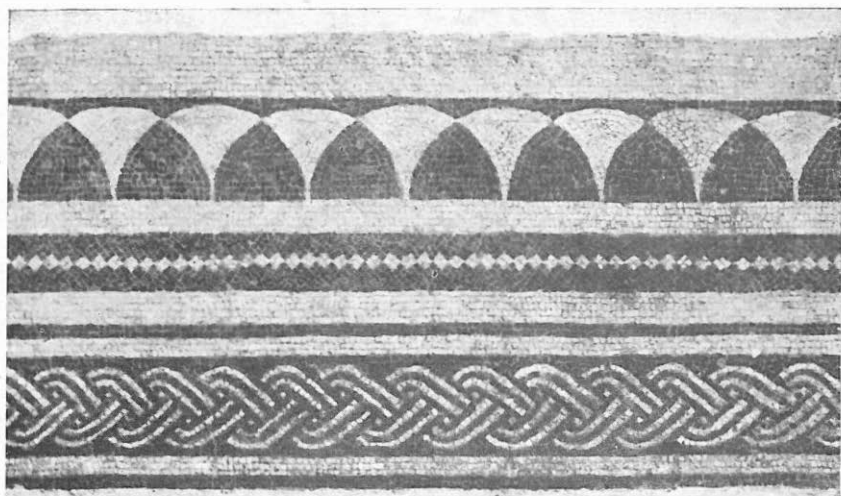


FIG. II.—FRAGMENTOS DEL MOSAICO DE BACO. CENEFAS DEL CUADRADO.



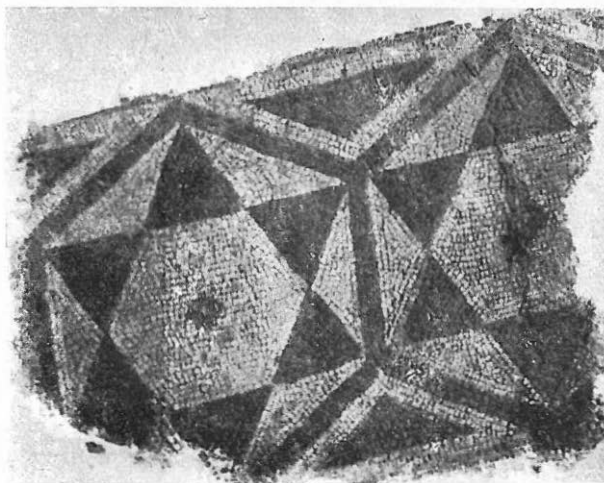
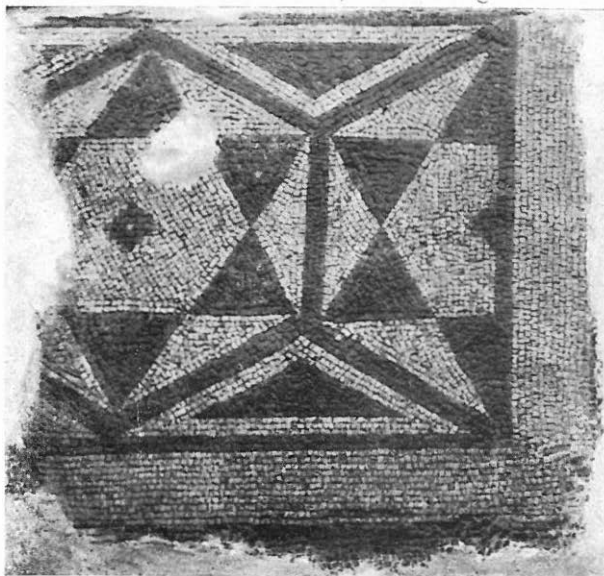


FIG. 12.—FRAGMENTOS DEL MOSAICO DE BACÓ. ENÁGONOS DE LA PARTE RECTANGULAR.

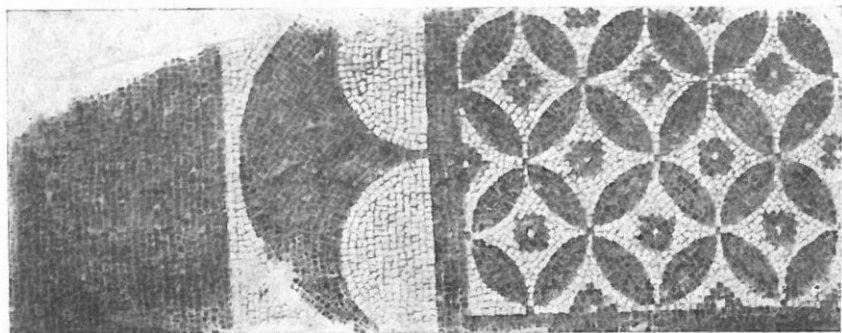


FIG. 13.—FRAGMENTOS DEL MOSAICO DE LA HABITACIÓN N.º 4.

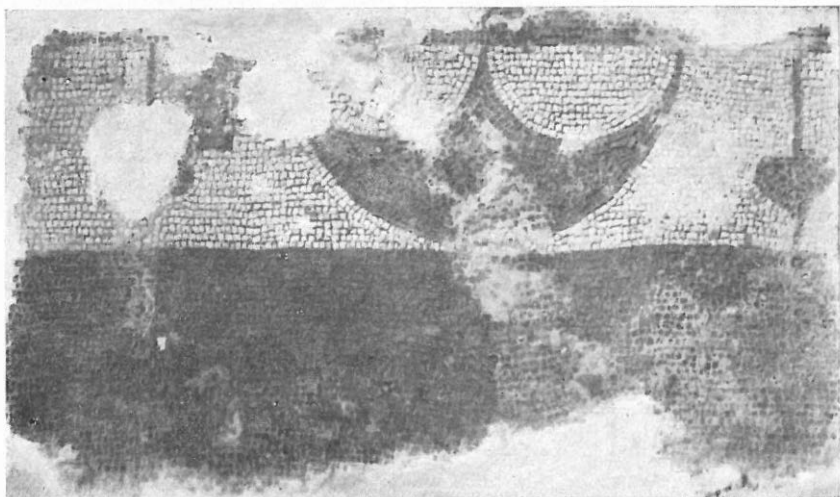


FIG. 14.—FRAGMENTOS DEL MOSAICO DE LA HABITACIÓN N.º 6.

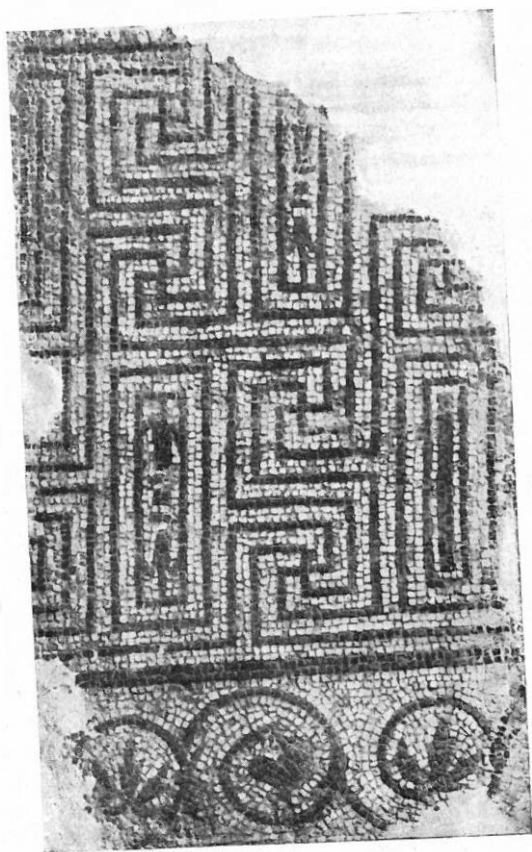


FIG. 14.—FRAGMENTOS DEL MOSAICO DE LA HABITACIÓN N.º 3.

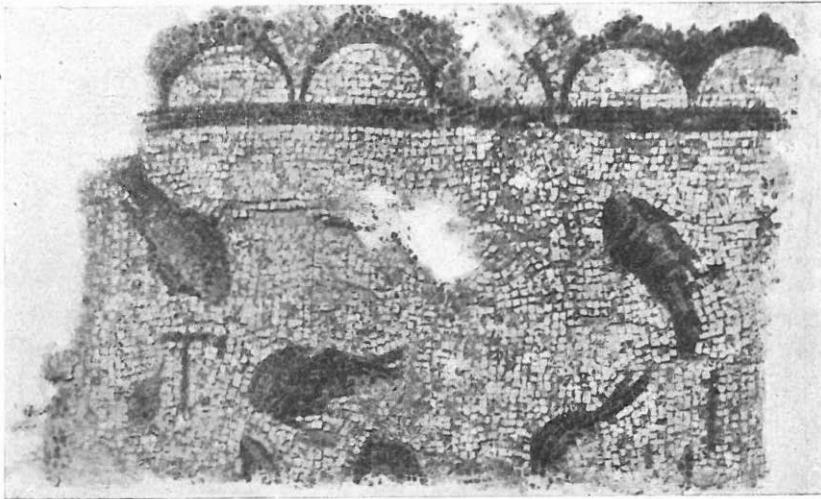
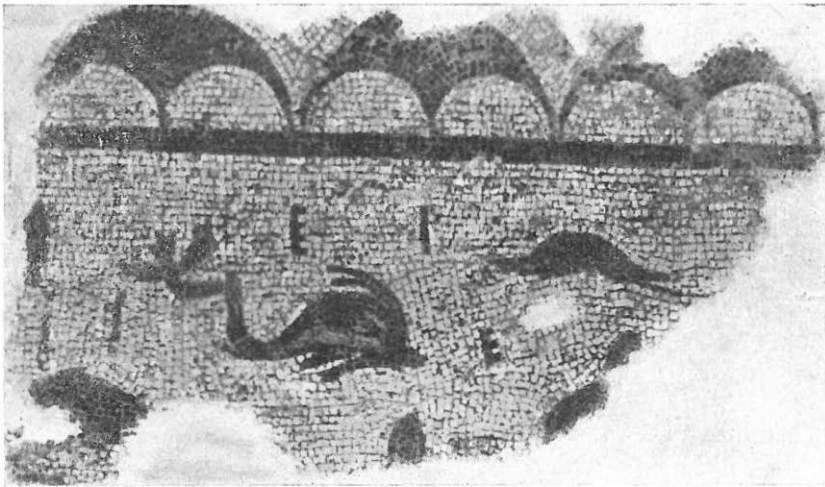


FIG. 15.—FRAGMENTOS DEL MOSAICO DE LA HABITACIÓN N.º 6.



FIG. 16.—ALBERCA DEL PERISTILO.

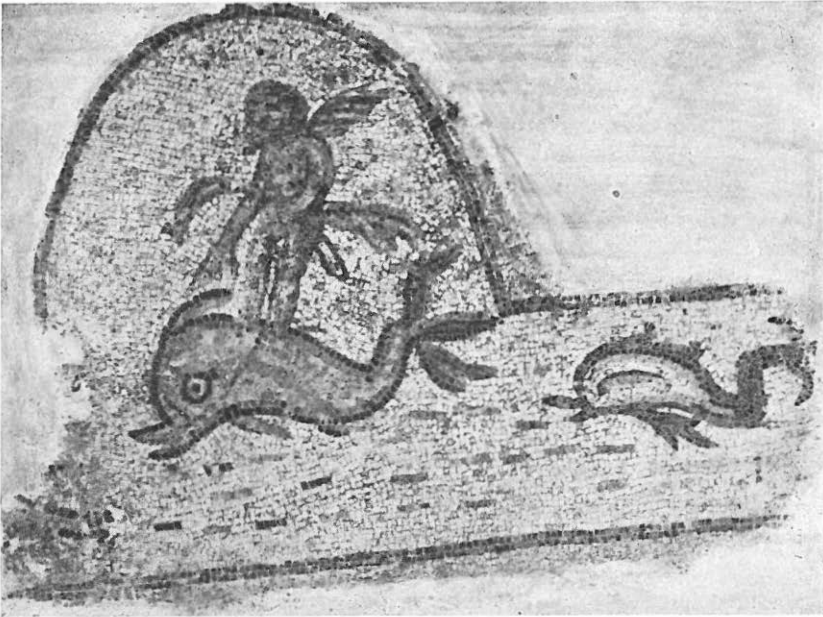
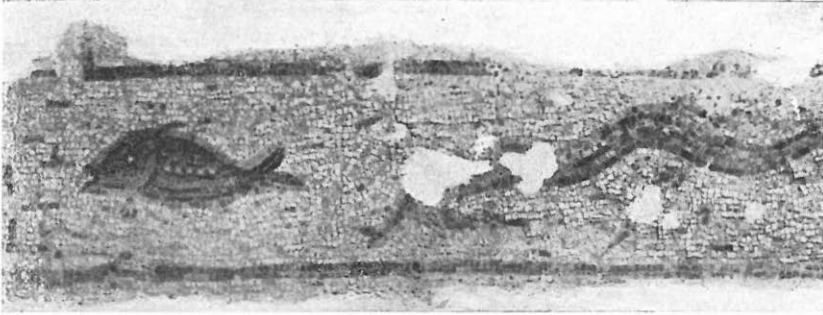


FIG. 17.—MOSAICO DE UNA DE LAS FUENTES DE LA ALBERCA Y FRAGMENTO DEL MOSAICO DE LA MISMA ALBERCA.