



Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Prehistoria y Arqueología

OTIUM, SALUBRITAS, AMOENITAS.
DECORACIONES MUSIVAS Y PICTÓRICAS
ROMANAS EN LA VEGA DE GRANADA

Tesis Doctoral

PURIFICACIÓN MARÍN DÍAZ

Granada, 2016

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Purificación Marín Díaz
ISBN: 978-84-9125-874-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43695>

A mis abuelos

El doctorando Purificación Marín Díaz y los directores de la tesis Margarita Orfila Pons y Lorenzo Abad Casal garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 21 enero 2016

Director/es de la Tesis

Margarita Orfila Pons



Fdo.:

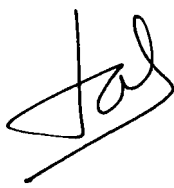
Doctorando

Purificación Marín Díaz



Fdo.:

Lorenzo Abad Casal



Fdo.:

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	1
RIASSUNTO (Resumen, texto en italiano).....	3
I. INTRODUCCIÓN.....	7
1. PRESENTACIÓN Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN.....	9
1.1. Estado de la cuestión en España.....	9
1.2. Paradigmas, hipótesis de partida, y objetivos.....	13
1.3. Estructura de trabajo.....	16
2. METODOLOGÍA.....	19
2.1. El material de estudio.....	19
2.2. Recogida de información.....	20
2.3. Análisis del material.....	26
II. EL TERRITORIO. LA VEGA DE GRANADA EN ÉPOCA ROMANA.....	33
3. EL CONTEXTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO.....	35
3.1. Contexto geográfico: La Vega de Granada.....	35
3.2. Desarrollo histórico en la Antigüedad.....	40
4. YACIMIENTOS ESTUDIADOS: HISTORIA DE LAS INTERVENCIONES Y SU ESTADO ACTUAL.....	55
4.1. <i>Iliberis</i> y su <i>ager</i>	55
4.2. <i>Ilurco</i> y su <i>ager</i>	73
4.3. <i>Calecula</i> y su <i>ager</i>	80
4.4. Otros yacimientos de la Vega de Loja.....	82

III. MOSAICOS Y PINTURAS Y SU CONTEXTO.....	85
5. CATÁLOGO DE MATERIALES.....	87
5.1. <i>Domus</i> del Callejón de los Negros.....	89
5.2. <i>Domus</i> del callejón del Gallo.....	99
5.3. Yacimiento de C/ San Juan de los Reyes.....	108
5.4. <i>Villa</i> de Mondragones.....	112
5.5. <i>Villa</i> de Vergeles.....	144
5.6. <i>Villa</i> de El Laurel.....	167
5.7. <i>Villa</i> de Gabia la Grande.....	175
5.8. <i>Villa</i> de Huétor Vega.....	202
5.9. <i>Villa</i> de Lecrín.....	208
5.10. Estancia del Cerro de los Infantes.....	232
5.11. <i>Villa</i> del Cubillas.....	243
5.12. <i>Villa</i> de El Tesorillo.....	246
5.13. <i>Villa</i> de Daragoleja.....	259
5.14. <i>Villa</i> de Salar.....	278
IV. EL REPERTORIO DECORATIVO EN LAS PRODUCCIONES	
GRANADINAS.....	309
6. MOTIVOS Y COMPOSICIONES MUSIVAS.....	311
6.1. <i>Opus figlinum</i>	311
6.2. <i>Opus tessellatum</i>	313
6.3. <i>Opus sectile</i>	373
7. MOTIVOS DECORATIVOS DE LA PINTURA.....	379

V. DISCUSIÓN Y SÍNTESIS. EL PROGRAMA MUSIVO Y PICTÓRICO EN LA VEGA DE GRANADA	389
8. CULTURA MUSIVA Y PICTÓRICA EN LA VEGA DE GRANADA.....	391
8.1. Abastecimiento del material.....	392
8.2. Distribución del repertorio decorativo.....	404
8.3. Precisiones técnicas.....	409
VI. CONCLUSIONES	427
CONCLUSIONES. LA <i>LUXURIA PRIVATA</i> EN LA VEGA DE GRANADA.....	429
- Aplicación de la metodología.....	429
- Proceso de romanización y primeras decoraciones tras la municipalización.....	431
- La actividad decorativa durante el Alto Imperio (siglos II-III d.C.).....	437
- Últimas producciones bajoimperiales (siglos IV y V d.C.).....	440
CONCLUSIONI.LA <i>LUXURIA PRIVATA</i> ALLA VEGA DI GRANADA.....	445
- Applicazione della metodologia.....	445
- Processo di romanizzazione e prime decorazioni dopo il periodo di municipalizzazione.....	447
- L'attività decorativa durante l'Alto Impero (II-III secolo d.C.).....	453
- Ultime produzioni basso-imperiali (IV e V secolo d.C.).....	456
VII. ANEXO BIBLIOGRÁFICO	461

AGRADECIMIENTOS

Quisiera que estas líneas sirvieran para expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su apoyo, académico o personal, han posibilitado que este trabajo pueda hoy presentarse finalizado. A todos vosotros, mil gracias de corazón.

En primer lugar quiero agradecer la constante confianza que en mí han depositado mis directores, Margarita Orfila (Maiti) y Lorenzo Abad, desde el mismo momento en que me dieron la oportunidad de realizar este trabajo. En estos cuatro años, a veces duros, pero siempre felices, su apoyo científico y humano ha sido uno de los principales alicientes con los que contar en el día a día, y han significado para mí no solo referentes de profesionalidad sino, sobre todo, de grandes personas. En nuestra filosofía de trabajar en equipo no puedo olvidar el cariño que he sentido de los miembros de mi grupo de investigación, brindándome a partes iguales consejos y abrazos, y de todo el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada sin excepción.

Durante la intensa tarea de búsqueda e investigación son muchas las personas que desinteresadamente me han brindado su apoyo: un primer lugar lo ocupa la Proffessoressa Francesca Ghedini, a la que se suman muchos investigadores de la Università di Padova, por su acogida. A Rocío Márquez, geóloga del Centro de Instrumentación Científica por su asesoría en las interpretaciones de las analíticas. Y de un modo muy especial quiero agradecer a los doctores Jesús Bermejo e Irene Mañas por haber sido conmigo una especie de hermanos mayores en esta jungla del mundo académico.

Por otro lado, la ayuda brindada desde el sector de la arqueología profesional ha sido de un valor incalculable. Agradecer a Ángel Rodríguez y su equipo (GESPAD) su disponibilidad y su confianza, en unos tiempos en que la solidaridad interprofesional a veces es complicada. A los trabajadores del Museo Arqueológico de Granada (Rafa, Aixa, Manolo, Encarnita, Isidro), que no han escatimado esfuerzos para facilitarme el acceso a los materiales, a pesar de sus duras circunstancias laborales en un Museo que permanece cerrado y olvidado ya cinco años. Y entre todos los que han aportado alguna luz a este trabajo, mi más sincero agradecimiento y respeto a D. Manuel Gómez Moreno, sin cuyo espíritu humanista nunca se podría haber realizado esta tesis.

Por último, pero en absoluto menos importante, gracias a mi familia, a la que dedico mi trabajo. En primer lugar gracias a mis padres, a quienes debo todo lo que soy. Por vuestro

apoyo incondicional en todo, la fe ciega en mis capacidades, y no escatimar tiempo, esfuerzo ni motivación con la educación de vuestros hijos. Gracias a mis hermanos por vuestra paciencia infinita y dar sentido a mi vida desde el mismo día que nacisteis. A mis abuelos, verdaderos maestros de la vida. Y a ti Elías, compañero de viaje, que me mantienes con los pies en la tierra. Tíos y primos, que sois muchos, sabéis que igualmente vais en estas líneas. Os quiero. Y como os considero parte de mi familia, a vosotros, amigos del alma, por estar ahí cuando más falta me hacía. Este trabajo es tan mío como vuestro.

RIASSUNTO¹

Quattro anni fa abbiamo iniziato questa tesi incoraggiati da un lavoro precedente, la tesi di ricerca per ottenere il titolo Master, che in certo modo ha aperto una via d'indagine, mettendo in evidenza la necessità di rivedere un materiale di epoca romana di grande interesse a Granada e che sono stati ancora inediti. La tesi qui presentata, sviluppata da tale lavoro, è stata possibile dallo stimolo dati per le ricerche fatte per il gruppo diritto per Margarita Orfila, che lavora da tanti anni nel territorio della Vega di Granada nel periodo romano.

- Metodologia

Lo studio del patrimonio musivo e pittorico in un territorio delimitato, sia una zona archeologica, sia una città o provincia compiete, non è mica una novità nel panorama della ricerca dal secolo scorso. mayor, no es ni mucho menos una novedad en el panorama investigador del último siglo. A tal fine essi hanno condotto numerosi studi in Spagna dagli anni 60 e 70 del secolo XX che hanno svelato numerosi materiali inediti, tuttavia con uno sviluppo diverso ed irregolare. Il nostro paradigma di partenza è stato conseguire gli obiettivi proposti analizzando i materiali archeologici con una visione olistica, ossia come parti integranti di un tutto, in cui ciascuna componente svolge e corrobora ad una stessa funzione. Siccome abbiamo in conto che fare un catalogo è piuttosto necessario per quanto si tratta di materiali inediti, partendo da questo paradigma ci siamo visti nella necessità di elaborare un progetto metodologico che potesse dar risposta a più domande che sono state formulate. Ma soprattutto si basa su di un protocollo che inizia con l'identificazione dei processi produttivi, osservati attraverso la loro materialità, e a partire da qui, intende identificare come secondo passo i distinti gruppi artigianali, la cui attività è stata documentata nella *Vega* di Granada, per poi alla fine ottenere conclusioni storiche di maggior portata all'interno di fenomeni storici, culturali, economici e artistici nella *Vega* durante l'età romana.

- La Vega di Granada nel periodo romano

L'introduzione di apparati decorativi tipicamente romani deve collocarsi nel particolare quadro storico a della zona. La municipalizzazione si produssero nella Vega di Granada in maniera disomogenea, sebbene partendo sempre da nuclei urbani indigeni preesistenti, che però condizionarono i tempi ed i modi del processo di romanizzazione, il quale risulta progressivo e non sempre uniforme. I nuclei urbani, in genere poco conosciuti archeologicamente, ottennero differenti *status* giuridici, già durante il periodo repubblicano a causa delle loro diseguali condizioni: alcune di queste città, conosciute per i fonti letterari però quasi sconosciute attraverso l'archeologia, sono *Iliberis* (Granada città), *Ilurco* (Pinos Puente), *Calecula* (Molino del Rey-Íllora), *Baxo* e *Vesci Faventia* (le due della Vega di Loja). Così, il panorama urbano della *Vega* si caratterizza per la generale

¹ Resumen requerido para la obtención del Título de Doctor Internacional

assenza di colonie e per un marcato squilibrio tra la Vega orientale - vicina alla frontiera con la provincia Tarraconense e con maggiore densità di municipi - e la Vega di Loja, dove, a eccezione di *Vesci Faventia*, gli antichi *oppida* rimasero allo stato di semplici città stipendiarie. L'organizzazione territoriale, realizzata in parallelo con la municipalizzazione delle città come nel caso di *Iliberis*, registra da subito la presenza nel *territorium* di insediamenti ed edifici destinati al controllo ed allo sfruttamento economico delle terre.

Entrando nell'ultimo terzo del I secolo d.C., lo *ius latii*, concesso da Vespasiano, permette di convertire in municipi di diritto latino la maggior parte degli *oppida* della Vega che non erano ancora stati promossi durante il periodo delle guerre civili. *Ilurco*, che fino a quel momento aveva conservato lo *status* giuridico di città *stipendiaria* o *peregrinae*, era, nonostante ciò, una città sufficientemente romanizzata anche prima della sua municipalizzazione, come dimostrano le emissioni monetarie con la legenda in latino, documentate già a partire dal I secolo a.C. Probabilmente l'estensione dello *ius latii* fu anche incentivo per l'arrivo di coloni latini - e con essi dei loro sofisticati usi domestici - in città come *Agatucci* e *Calecula*.

Durante il periodo che culmina al finale del III secolo d.C. la stabilità economica della elite dei proprietari terrieri sembra non soffrire troppo le conseguenze della cosiddetta "crisi del III secolo", e la domanda di programmi decorativi di lusso non cessa, almeno nell'area attorno ad *Iliberis*, e ora anche nel territorio della Vega di Loja.

Il panorama basso-imperiale nel territorio granadino è abbastanza eterogeneo, con città che vengono abbandonate (*Agatucci*), altre invece ridotte a nuclei di minor entità (come può essere il caso di *Ilurco*); altre ancora mantengono la loro struttura urbana e tutte le loro funzioni (*Iliberis*), mentre alcune appaiono citate per la prima volta proprio in questo secolo (*Nativola* e *Castella/Castilia*). Di buona parte di quelle citate nelle fonti, l'archeologia non ha ancora potuto fornire notizie nemmeno per questo periodo, cosa che rende più difficile contestualizzare la prosperità che raggiungono alcune *villae* poste negli *agri* di alcune città.

- Cultura musiva e pittorica delle ambite domestiche romane nella Vega di Granada

Lo studio delle decorazioni nel caso degli affreschi è risultato molto povero, dovuto al fatto che durante gli scavi non sono stati eseguiti calchi di posizionamento, ed in alcune occasioni non si arrivò nemmeno a raccogliere tutti i frammenti trovati, rendendo oltremodo difficile la ricostruzione delle stesse decorazioni. Anche i mosaici hanno presentato problemi di contesto e soprattutto di conservazione, ma invece, i motivi decorativi dei mosaici hanno permesso di associare diverse tendenze ed influenze, però dentro di un repertorio estremamente povero che a malapena permette di cogliere la perizia con la quale si realizzarono in diversi casi le versioni locali. Tradizionalmente lo studio dei mosaici e degli affreschi si è basato in larga misura sulla loro catalogazione con un tendenza classificatoria, guidata fondamentalmente da un criterio iconografico. Sebbene non abbiamo rinunciato a questo criterio, vista la necessità di catalogare il materiale - aspetto che resta uno degli obbiettivi fondamentali di questo lavoro - seguendo il nostro

paradigma di partenza, questo studio ha trovato la possibilità di analizzare i processi logici del lavoro tecnico che impostano le caratteristiche vincolanti tra le diverse botteghe artigianale. Raccontiamo di seguito il panorama decorativo delle principale città e i suoi territori.

·*Iliberis*

Già dall'inizio di *Iliberis* come *municipium* romano incontriamo resti di pittura murale in una delle *domus*: quella del Callejón de los Negros, ricoperta poco tempo dopo da un altro affresco, realizzato durante il II secolo d.C. Nonostante ciò, durante il primo secolo della municipalità le evidenze archeologiche riguardanti la decorazione urbana si riducono alla sola pittura, tenendo anche in conto che la diffusa sopravvivenza di elementi indigeni all'interno della città comportò una più lenta adozione degli *standard* ornamentali romani. In questa dinamica di progressiva introduzione dell'arte italica nella sfera privata – purtroppo nulla sappiamo invece della sua utilizzazione negli spazi pubblici - fino al II sec. d.C. gli artigiani della pittura parietale ebbero un maggiore riconoscimento rispetto ai mosaicisti, e non solo a *Iliberis*, ma anche in altri *municipia* come *Ilurco*, come vedremo più avanti. Invece, le *villae* del I-II secolo d.C., in particolare è nei tre siti di Mondragones, Vergeles e San Juan de los Reyes si documentano le più antiche tracce di pavimenti musivi della *Vega*. Nonostante le poche informazioni che si possono trarre a livello decorativo, la tecnica costruttiva riflette una tendenza già chiara, volta all'uso di materiale di riutilizzo nella fabbricazione dei tasselli.

I mosaici di fine I secolo e inizio II secolo d.C., ancora in bianco e nero a cui però iniziano ad aggiungersi già alcune note di colore granata, continuano con il medesimo repertorio del secolo anteriore, specialmente i cerchi secanti e tangenti, ai quali si aggiungono ora bordi a volute e semplici reticoli di quadrati. Le nuove opere realizzate nel III secolo d.C. nelle *villae* iliberritane riflettono una maggiore preferenza per il mosaico che per la decorazione pittorica. I mosaici di Huétor, Lecrín o El Laurel adottano timidamente un maggior numero di motivi decorativi e soprattutto di composizioni più complesse, alcune di loro con una certa continuità durante il IV secolo d.C., anche se l'inventiva le botteghe che circondano il contesto iliberritano mantengono l'uso di avvalersi di disegni già ben noti, fatto che forse non si deve tanto ad una forma di immobilismo, quanto piuttosto ad un gusto per gli ornati tradizionali da parte dei committenti. La buona qualità di queste produzioni accomuna tutti questi casi, anche se il numero di pavimenti conosciuti non è sufficiente per poter comparare le varie soluzioni tecniche e differenziare le botteghe.

·*Ilurco*

I materiali trovati a *Ilurco* sono scarsi e fuori contesto, anche se molto significativi per questo periodo iniziale. Come succederà anche a *Iliberis*, le decorazioni domestiche, realizzate in contesto urbano nelle prime decadi dopo la loro promozione giuridica, si riducono alle sole pitture murarie. Le pitture di *Ilurco* si differenziano, tanto per la tecnica quanto per i modelli iconografici utilizzati, dalle contemporanee produzioni della vicina *Iliberis*, dove alla fine del I secolo d.C. si stavano realizzando pitture come quelle

analizzate in questa tesi nel caso della *domus* di Callejón de los Negros. A livello formale, l'elemento differenziatore più significativo è l'uso di repertori figurati e mitologici a *Ilurco*, mentre a *Iliberis* la produzione pittorica opererà fino al IV secolo d.C. per schemi geometrici semplici a base di ortostati e pannelli monocromi.

L'occupazione domestica dell'*ager* ilurconense non è così ben documentata durante il periodo altoimperiale come quella dell'*ager* iliberritano; non per nulla, il mosaico di Cubillas, anch'esso in bianco e nero, mostra certe omogeneità rispetto all'adozione della moda del mosaico nel suddetto territorio. In questo caso, l'uso del repertorio *standard* importato si combina con creazioni locali che, sebbene non ebbero maggiori ripercussioni nelle future creazioni della *Vega*, offrono segni di certa identità ed indipendenza creativa a una bottega ilurconense di epoca flavia, della quale non conosciamo l'ampiezza della sua influenza sulle altre officine della zona.

· *Calecula*

La *villa* di Daragoleja, ascritta nei confini di *Calecula*, non ha potuto essere studiata con particolare precisione poiché non si sono conservati i pavimenti; tuttavia si può dire che i disegni presentano alcune imprecisioni del disegno in linea con quanto si produce in area iliberritana. L'esecuzione mediocre si riconosce anche nel taglio dei tasselli, fase di lavoro che è stata ben documentata in alcuni pavimenti di questa epoca, dato che si fanno di forma sempre più irregolare e si documenta con maggiore diligenza la tendenza a riutilizzare pezzi marmorei anteriormente scartati, senza nemmeno un trattamento intermedio. La tecnica di taglio, nonostante tutto, si mantiene identica a quella che veniva praticata nelle botteghe dell'Alto Impero, restando una costante la continuità degli stessi procedimenti tradizionali, però con una certa perdita di maestria.

· Vega di Loja

Fronte alla stabilizzazione dell'arte musiva iliberritana nel III secolo d.C., allo sviluppo di un gusto locale molto definito ed a procedimenti tecnici particolarmente omogenei e di buona qualità, appaiono per la prima volta, nei pressi di Loja, resti di attività artigianale musiva e pittorica nella *villa* di Salar. Costruita alla fine del I secolo d.C., si orna per la prima volta in questo periodo; non sappiamo se l'intervento sia legato ad un accrescimento della produttività – infatti non si ha ancora localizzato la *pars fructuaria* - o se sia dovuto ad una più stabile presenza del *dominus* nei suoi possedimenti rustici. Ciò infatti potrebbe rappresentare il preludio di quel generale e definitivo esodo che le elite urbane finirono per intraprendere durante il IV secolo d.C., mentre non si conosce quasi nulla circa l'evoluzione storica dei centri urbani della zona. La tematica decorativa dei mosaici di Salar rivela una forte influenza esogena in linea con le produzioni betiche contemporanee, specialmente quelle di *Anticaria*, *Corduba* ed *Astigi*. Sebbene non possiamo sapere se si tratti di una bottega giunta da fuori o piuttosto di un *atelier* locale influenzato dallo stile di queste città, è comunque evidente che si tratti di *unicum* in tutta la provincia attuale di Granada e che in niente assomiglia alle altre produzioni della *Vega* orientale interna.

BLOQUE I

INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN Y PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN

Hace cuatro años comenzábamos esta tesis alentados por un trabajo previo que ya marcaba las pautas del presente, un Trabajo Fin de Máster que sacaba a relucir la necesidad de revisar materiales de época romana en Granada de gran interés y aún inéditos, como eran los mosaicos de la *villa* de los Vergeles. Tanto aquel trabajo, germen de esta tesis, como el curso de las investigaciones que aquí se presentan fueron posibles ante el estímulo de un grupo de investigación nacido varias décadas atrás y focalizado en el estudio del territorio de la Vega de Granada en época romana. La intensa labor de dicho grupo, liderado por Margarita Orfila, ha creado el marco perfecto para la iniciativa de ésta y otras tesis doctorales enfocadas a enriquecer la investigación de una fértil realidad que se erige como uno de los rasgos más sugestivos de los objetivos del grupo.

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN EN ESPAÑA

El estudio sistemático del patrimonio musivo o pictórico de un área definida, sea ésta un sólo yacimiento, una ciudad, o un marco territorial mayor, no es ni mucho menos una novedad en el panorama investigador del último siglo. Con este fin se han venido realizando numerosos estudios en España, desde los años 60 del siglo XX para el mosaico y desde los 70 para la pintura, que de forma más o menos monográfica han dado a conocer gran parte de estos restos arqueológicos a la comunidad científica. No obstante, mosaicos y pinturas han sido tradicionalmente estudiados de forma separada, y el desarrollo desigual de ambas disciplinas de investigación ha creado, a lo largo del tiempo, dos tradiciones epistemológicas diferentes.

Algunos mosaicos romanos de la Península Ibérica se conocen desde hace varios siglos. Sin embargo, la musivaria hispánica como disciplina de investigación tuvo un desarrollo tardío y descompasado con respecto a los estudios realizados en Europa, donde ya durante la primera mitad del siglo XX se habían gestado los primeros *corpora*, también de algunas provincias orientales –como el realizado por Levi para Antioquía-. A finales de la década de los 50 se dieron los primeros pasos con obras monográficas, como fueron los estudios de Puig i Cadafalch en Cataluña y Valencia, y las primeras obras de Palol sobre mosaicos paleocristianos. Pero los primeros pasos firmes se dieron, con Balil a la cabeza, durante la década de los 60. Protagonista indiscutible del gran impulso en estas investigaciones y profundamente crítico con las tendencias metodológicas que triunfaban en ellas, introdujo nuevas preguntas en el estudio de los elementos decorativos y un nuevo enfoque arqueológico. Además, se dieron a finales de la década y por la influencia de estudios foráneos, los primeros intentos de catalogación de pavimentos por provincias, con especial incidencia en la *Tarraconensis*, con la publicación de la región *Laietana* por el profesor Barral, y siendo el profesor Acuña uno de los primeros elaborar ese compendio para el área

de Galicia. Entretanto, muchos de los mosaicos que aparecieron en la década de los 70 por el crecimiento inmobiliario fueron publicados de forma independiente, presentados en congresos nacionales o como noticiarios.

La escasez de investigaciones en esta rama fue suplida en las décadas siguientes por la incorporación de profesionales como José María Blázquez dándole un gran impulso. Entre ellos, contamos con la gran aportación de García y Bellido, bajo cuya dirección el CSIC comenzó una trayectoria más internacional, adhiriéndose a proyectos de investigación europea. Esta nueva situación favoreció la agrupación en grandes catálogos de los mosaicos hispanos y que dio origen a la creación del *Corpus de Mosaicos Romanos de España (CMRE)*, publicándose el primer volumen, dedicado a Mérida, en 1978. Este proyecto, aún vigente bajo la dirección de los profesores José María Blázquez Martínez y Guadalupe López Monteagudo, supuso un gran hito en el estado de las investigaciones musivarias de Hispania, ya que además del valor intrínseco que entraña una obra de catalogación global como esta, ha sido un estímulo para la creación de monografías paralelas por otros organismos y universidades. En paralelo, Carlos Beloto creó a lo largo de los 80 un fichero informatizado de los yacimientos con mosaicos de Portugal, obra que llevó a cabo con la iniciativa del Museo de Conimbriga, lo cual sería el germen para el futuro *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal*, cuyo primer volumen salía publicado en 1992.

En las últimas décadas se han elaborado numerosas Tesis doctorales que han estudiado mosaicos de yacimientos o territorios concretos, como Tarraco (Navarro 1979), Cartago Nova (Ramallo 1984), Bruñel (Muñoz 1995), Itálica (Mañas 2008), o el *Conventus Astigitanus* (2013); aspectos transversales de su iconografía, como los motivos geométricos (Mondelo 1983), iconografía marina (Neira 1992), o sobre figuras heteromorfas (Mourao 2010); y finalmente trayectorias nuevas de estudio abiertas en los 90 como la iniciada por Pérez Olmedo sobre los *opera sectilia* (Pérez 1996).

Por su parte, los estudios científicos de pintura mural fueron en España más tardíos, debido a las dificultades que este material ofrecía por su estado de conservación a menudo fragmentario y por la falta de contextos, ya que muchas de ellas procedían de excavaciones antiguas. Es Ceán Bermúdez el autor del primer trabajo que incluye un estudio de la pintura mural romana en España, incluido en su Sumario de las antigüedades romanas que hay en España (Ceán 1832), donde hace descripciones de los fragmentos, si bien confiesa que en la mayoría de los casos son descripciones incompletas o basadas en testimonios indirectos. Ya en el siglo XX cabe mencionar el trabajo de J.R. Mélida, que bajo el título *El arte en España durante la época romana* (Mélida 1935) lleva a cabo una recopilación incompleta de pinturas procedentes de Mérida, Clunia y Carmona, pero que carece de testimonios gráficos.

Fue en 1976 cuando la tesis de Lorenzo Abad (Abad 1982) marcó un hito recogiendo en el mayor catálogo hecho hasta entonces todas las pinturas romanas que se habían encontrado hasta el momento en nuestro país, siendo la mayor parte material inédito. Al mismo

tiempo, la labor de Abad se encaminó hacia los primeros estudios fisicoquímicos y mineralógicos de pigmentos y morteros, comenzando una tradición que por las propias limitaciones del material pictórico se ha implementado más firmemente que en el estudio de los mosaicos. Estos trabajos incentivaron la celebración del I Congreso de pintura romana en España, celebrado en Valencia en 1989, así como otras tesis que empezaron a ocuparse de los elementos pictóricos de varios yacimientos, como Celsa (Mostalac 1982), o Bilbilis (Guiral 1990), y otros estudios dedicados a Mérida, Ampurias, etc.

Cabe destacar la gran influencia que ha tenido la escuela francesa, liderada por A. Barbet, en el desarrollo de estos estudios en la Península Ibérica, precisamente por la aplicación de un protocolo metodológico que se adaptara al estudio de los fragmentos de cara a una restitución completa y más científica. Varias generaciones de investigadores se formaron en el Centro de Estudios de las Pinturas Murales Romanas (CEPMR), experimentando desde los 90 un gran impulso en las últimas décadas, con un incremento tanto en las publicaciones como en los avances metodológicos. Cabe destacar los trabajos realizados por el profesor Ramallo en la *villa* de la Quintilla (Lorca), por A. Cánovas en Córdoba, siendo uno de los primeros estudios monográficos realizados en la Bética, o los de A. Fernández para Cartago Nova.

El desarrollo dispar de ambas disciplinas se ha visto reflejado en que en pocas ocasiones mosaicos y pinturas se hayan estudiado conjuntamente como integrantes de un programa decorativo asociado a un espacio arquitectónico concreto. También de lo expuesto se deduce un panorama poco alentador en ambas materias para algunas zonas como la Bética, a excepción de los grandes yacimientos, pues sólo en los últimos años se están recuperando materiales inéditos ocultos en los museos. Tal ha sido el caso de Granada, cuyos restos musivos y pictóricos han permanecido en el anonimato hasta ahora.

Ello no significa la inexistencia de restos decorativos en el entorno de la Vega granadina, pero las condiciones de los hallazgos, bien en intervenciones de urgencia, bien por tratarse de hallazgos antiguos, así como las condiciones de conservación no siempre han ayudado a su estudio y publicación.

Las primeras noticias de hallazgos musivos en tierras granadinas se remontan tempranamente a 1870, año en que D. Manuel Gómez Moreno anunciaba la localización casual de la *villa* de Daragoleja, con mosaicos en muy buen estado de conservación, pero que no obstante fueron vueltos a tapar y apenas se hizo un breve informe de su descripción. Desde la expectación que levantó dicho descubrimiento, los hallazgos de mosaicos en la provincia han ido aumentando exponencialmente, en la Calle San Juan de los Reyes de un fragmento musivario en 1888, y otro grupo de pavimentos en las inmediaciones de Huétor Vega en 1901 (Gómez-Moreno 1949, 375), que tampoco fueron publicados. A comienzos de los años 20 se produciría otro hito con la excavación del criptopórtico de la *villa* romana de Gabia, de donde se recuperaron fragmentos de un revestimiento parietal de *opus sectile* figurado, un mosaico y restos de pintura mural; de todos ellos únicamente el *opus sectile*

fue estudiado por sus descubridores (Cabré 1923). Por estos años fue hallado también junto al río Cubillas, un fragmento muy pequeño de un mosaico geométrico, del que tan solo se conoce un dibujo que realizó Gómez Moreno (1949, 373).

Durante los años 70 cabe destacar las intervenciones, más o menos reguladas, que se produjeron en el Cerro de los Infantes, en el núcleo urbano del *Municipium Ilurconensis*, de las que se obtuvieron abundantes fragmentos de pinturas murales con diversa fortuna, algunos restaurados por un coleccionista, otros destinados a los fondos del Museo Arqueológico, pero que en ambos casos no fue sino una recogida selectiva de los fragmentos con decoración figurada. A mediados de la década la tesis de Lorenzo Abad recogía las pinturas de la *villa* de Paulenca (Abad 1982, 126), en Guadix, y también en el Altiplano se realizó una intervención en la *villa* del Cortijo de Torralba, Huéscar, donde ya en los años 40 se había localizado el primer mosaico figurado que aparecía en la provincia. Por desgracia, dicha intervención no pudo documentar mucho más de lo aparecido en la primera intervención, pues el yacimiento se encontraba ya en muy penosas condiciones por el laboreo agrícola (Pareja y Sotomayor, 1979).

Hubo que esperar a los años 80, cuando el resurgir inmobiliario coadyuvó a la apertura de numerosas excavaciones de urgencia y otras tantas prospecciones en las que se documentaron yacimientos nuevos. A comienzos de esta década aparecía la única publicación referente al conjunto de mosaicos granadinos, el volumen correspondiente a la provincia en el Corpus de mosaicos romanos de España (CMRE IV=Blázquez 1982), donde se incluye el conjunto de Daragoleja, el mosaico de Huétor Vega, una referencia errónea a Gabia, el mosaico de San Juan de los Reyes y el mosaico del Cubillas, que no constituyeron un estudio en sí mismo sino recopilaciones de citas anteriores efectuadas por Gómez Moreno y Juan Cabré.

En la excavación de las termas de Lecrín en 1983 se hallaron nuevos elementos decorativos, de los que tampoco se hizo publicación monográfica más allá de la memoria de excavación, en la cual, además, únicamente se mencionaban los mosaicos, sin rastro de noticias de la pintura. En sucesivas excavaciones se ampliaría el repertorio musivo y pictórico descubierto, pero dichos restos continuaron en el anonimato.

Las dos últimas décadas han sido las más fructíferas en hallazgos aunque no han ido acompañados de un crecimiento paralelo en las investigaciones en lo que a los aspectos decorativos se refiere. Comenzando los 90 se descubrían los mosaicos de la *villa* de los Vergeles, uno de los hitos de la musivaria granadina, cuyo hallazgo abrió la posibilidad de la creación de un parque arqueológico que nunca llegó a realizarse; igualmente, nunca se entregaron memorias de excavación, hecho que ha dificultado su estudio posterior. No obstante, el conjunto musivo de los Vergeles fue objeto de investigación personal en el marco de un Trabajo Final de Máster (Marín 2011). En 1994, y 70 años después de su hallazgo se publicaba por primera vez un estudio científico y monográfico del *opus sectile* recuperado en la *villa* de Gabia, siendo incluido en la primera tesis de *opera sectilia* de la Península Ibérica como uno de los ejemplos más importantes (Pérez 1994). En 1996 daba comienzo una serie de importantes hallazgos con la *domus* urbana del Callejón de los

Negros, en el Albaicín, con un importante conjunto de fragmentos pictóricos que sin embargo no pudieron ser estudiados debido a la propia coyuntura de la intervención de urgencia; un caso más afortunado tendría lugar dos años más tarde con el hallazgo de las pinturas de la *domus* iliberritana sita en el Callejón del Gallo, que fueron publicadas someramente en la publicación de su intervención (López 2001). Ambos casos constituyen los únicos ejemplos de *domus* urbana documentados en Granada (Gómez 2005, 304, 330), pues las partes urbanas de las *villae* constituyen la mayoría de la arquitectura doméstica. En 1997 aparecía el mosaico de la *villa* de El Tesorillo (Moclín), el único que, además de ser publicado, ha sido restaurado, está expuesto en la actualidad, y se le realizaron varios estudios arqueométricos (Castillo, Orfila *et al.* 1998a).

En los últimos años la arqueología ha proporcionado los mayores conjuntos musivos y pictóricos de la provincia. Tras los hallazgos en 2007 de la *villa* de Fuentenueva, cuya memoria aún está sin publicar, y en 2008 del mosaico aparecido en el solar de un polígono, hoy tapado por la construcción, las *villae* del Salar y Mondragones, descubiertas ambas en 2013, han dado la oportunidad de ser estudiadas directamente y desde el proceso de excavación por los aquí firmantes. La colaboración mutua con los equipos de arqueólogos y la facilidad de trabajar con el material en contexto, ha generado ya varias publicaciones.

El panorama descrito acusa sin duda las carencias epistemológicas de materiales que han corrido poca fortuna y que por su dificultad de estudio han sido la mayoría inéditos hasta el momento. El vacío historiográfico acusado contrasta con la riqueza y versatilidad del tema de estudio, razón por la que este trabajo parte de un tema que reivindica su lugar en la investigación actual.

1.2. PARADIGMAS, HIPÓTESIS DE PARTIDA Y OBJETIVOS

El mérito de tan larga trayectoria investigadora en la Península Ibérica reside no solo en la publicación de un buen número de materiales, sino en la constante búsqueda de una metodología de estudio que responda progresivamente a nuevas preguntas. En la actualidad, la diversificación teórica ha dado cabida a nuevos enfoques orientados esencialmente a la reconsideración de los contextos arquitectónicos (el llamado *space syntax*) y el papel de la decoración pictórica y musiva en ellos como elementos activos de socialización. Pero también a la búsqueda de respuestas a cuestiones de organización del trabajo artesanal como es el abastecimiento de materias primas a través de los análisis químicos y petrológicos, estudios que, como indicamos, han tenido un triunfo mayor en los estudios de pintura aunque también ha habido aplicaciones al estudio musivario desde los años 80.

La existencia de estas publicaciones se ha establecido como punto indispensable de partida para la presente investigación, pero algunas limitaciones manifiestas en el propio material

de este estudio nos han inducido a repensar algunos de los parámetros adoptados en aquellos trabajos y la necesidad de introducir nuevos. El trabajo que aquí se presenta, cuyas premisas metodológicas serán ilustradas más adelante, se enmarca en parte de la tradición anterior y con el objetivo de añadir a la misma nuevos puntos de conocimiento.

Es necesario, para ello, reflexionar sobre los presupuestos teóricos de partida, así como las hipótesis previas, con que se inició y llevó a cabo este estudio. Nuestro paradigma de inicio es el de intentar alcanzar una visión holística de los elementos decorativos, es decir, que deben ser analizados en su conjunto y no a través de las partes que los componen, formando un todo integrado más allá de la mera suma de sus elementos.

Bajo este posicionamiento hemos de considerar, en primer lugar, la necesidad de estudiar todos los elementos decorativos en conjunto. Ante las limitaciones impuestas por el tiempo y espacio de la realización de una tesis hemos debido acotarla a los elementos decorativos vinculados directamente con la arquitectura (como continente), es decir los mosaicos y revestimientos marmóreos y pictóricos. Todos ellos suplen las mismas necesidades, tienen la misma función, que trasciende más allá de la simple higienización y decoración de paredes y suelos, cumpliendo el mismo rol activo como elementos de socialización. Por ello deben ser estudiados de manera integrada, además, con el contexto arquitectónico en el que se ubican y al que, en cierto modo, construyen.

En relación a esto, y teniendo en cuenta que todos los contextos identificados pertenecen a ámbitos domésticos, nos parece necesario mostrar prudencia en las interpretaciones y asociaciones espaciales por dos motivos. En primer lugar porque se trata de estructuras que no han sido excavadas en su totalidad y la carencia de una perspectiva de conjunto es muy acusada en algunos casos; y en segundo lugar porque a menudo los ejemplos análogos han recibido interpretaciones basadas en la comparación directa con modelos pompeyanos, una tendencia difícilmente aplicable aquí por su lejanía en el espacio y en el tiempo, y por la estricta rigidez con que se aplica la nomenclatura y función de las habitaciones, siendo nosotros más partidarios de enfocarlo desde la flexibilidad con que dichas estancias podían cambiar de uso (Allison 1993).

El estudio pormenorizado de cada material constituye en sí mismo un campo donde las posibilidades de obtener mayor cantidad de conclusiones se potencia. Tradicionalmente el estudio de mosaicos y pinturas se ha basado en gran medida en su catalogación con una tendencia tipologista, guiada fundamentalmente por el criterio de la iconografía. Consideramos que la catalogación es necesaria en tanto que sistema de ordenación del material dentro del gran corpus de ejemplares documentados; no obstante, el diseño de un elemento decorativo no puede reducirse a su función clasificadora. El diseño es un proceso de creación, basado en un método lógico, en el que el diseñador tiene el papel de crear una solución efectiva a un problema concreto (Munari 1983, 19). Ese método, que no es definitivo sino modificable en función de la creatividad del diseñador, ha de ser considerado a través de el análisis de la propia materialidad: defendemos un concepto de calidad no basado en la belleza del objeto decorativo sino en parámetros vinculados a su

producción (tiempo de ejecución, organización del trabajo, calidad de los materiales,...), y estos parámetros son –y deben ser- observables a través del estudio de teselas, morteros, y pigmentos, y no solo en sus componentes físicos sino también en las huellas que de ese proceso hayan quedado en ellos.

Con estos parámetros, las hipótesis de partida para este trabajo se pueden resumir en los siguientes puntos:

- La delimitación geográfica de la Vega dibuja también un área de actuación de talleres y artesanos itinerantes cuya actividad no se ciñe a abastecer una sola ciudad y su *ager*. En un área intensamente poblada¹, la relativamente poca cantidad de restos decorativos identificados en cada uno de los municipios nos hace pensar que no habría más de uno o dos talleres de cada especialidad funcionando en toda la zona, por lo que no estarían exclusivamente adscritos a la demanda de una sola ciudad. Para su contrastación es absolutamente necesario la observación de los aspectos técnicos en cada caso.
- De lo anterior se deriva un fuerte carácter provincial de la producción, no solo en términos de fábrica, sino, consecuentemente, también de la procedencia de los materiales utilizados en ello. Para contrastar esta hipótesis los análisis arqueométricos constituyen un punto fuerte en el estudio a realizar.
- El hecho de que en la totalidad de los casos identificados el contexto arquitectónico sea de tipo doméstico obliga a pensar en las consecuencias de una elite urbana y sobre todo rural que permanece activa en la zona a lo largo de al menos cuatro siglos como grupo dinamizador del evergetismo privado. Su presencia, especialmente alta en los asentamientos rústicos, es indicativo de una activa explotación económica de los recursos que ofrece la Vega, explotación que será claramente el origen de los ingresos de un grupo de familias.

Finalmente, y tomando estas hipótesis iniciales como punto de partida, queda enumerar los principales objetivos que pretenden alcanzarse con esta investigación:

- Poner en conocimiento de la comunidad científica la existencia de elementos decorativos inéditos presentes en la Vega de Granada, hecho que en el panorama actual de las investigaciones, tanto en mosaico como en pintura, resulta imprescindible.
- Identificar, en lo posible, los talleres de mosaístas y pintores que trabajaron en la zona entre el siglo I d.C. y el siglo V d.C., a través de similitudes en las mismas fases de producción. Poner a debate la posible influencia de otros talleres o escuelas cercanas así como las colaboraciones en casos específicos.

¹ Sobre los criterios de selección del área geográfica a estudiar, ver capítulo 2.

- Aportar nuevas hipótesis sobre el proceso tecnológico de ambas, a través del estudio directo de los materiales con ayuda de la experimentación y la traceología, obteniendo información que complete la dada por otras fuentes.
- Conocer las zonas de procedencia del material utilizado, arrojando en consecuencia nuevos datos para el conocimiento de las zonas de extracción de la piedra, apenas conocidas para el caso granadino, así como de los círculos comerciales de una zona aparentemente aislada por sus dificultades orográficas.
- Obtener conclusiones históricas de peso sobre la zona granadina integrada en la provincia Bética a partir de la decoración de los ámbitos domésticos, pero trascendiendo más allá, y abriendo nuevas preguntas sobre la Granada romana a responder en investigaciones futuras.

Este trabajo nace por tanto como la firme propuesta hacia una nueva metodología de estudio de mosaicos y pinturas murales de cara a reivindicar todas sus vertientes epistemológicas como objetos arqueológicos.

1.3. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La organización interna de la tesis que nos ocupa está en cierto modo inspirada en modelos de tesis recientes realizadas en los ámbitos español e italiano con pretensiones similares, especialmente aquella dedicada a los mosaicos de la Toscana (Bueno 2011), los mosaicos del Veneto (Rinaldi 2007), y la decoración pictórica de Carthago Nova (Fernández 2000) por la simplicidad y eficacia de esquema narrativo. No obstante, la inclusión de ambos programas, el musivo y el pictórico, requiere algunos ajustes en el armazón del trabajo. Éste, ha pretendido reflejar las intenciones del enfoque holístico que exponíamos anteriormente.

En el primer bloque, compuesto por un solo capítulo que es la presentación de trabajo, se desarrolla un estado de la cuestión, la exposición de los planteamientos teóricos con que se afrontan las metas del trabajo y las hipótesis iniciales de las que se parte, así como una explicación de la metodología utilizada para alcanzar tales fines.

El segundo bloque trata de delimitar el marco territorial de la tesis, integrado por dos capítulos: el primero con una breve contextualización histórica y geográfica de la zona en general para pasar al segundo en que se procura una contextualización arqueológica de los 15 yacimientos seleccionados, organizados por su pertenencia a un *municipium* y dentro de él, su asociación a la *civitas* o al *ager*.

El tercer bloque es el catálogo en sí mismo, por lo que constituye el grueso del trabajo y la parte más compleja². En este caso hemos seguido muy de cerca la organización facilitada

² En la introducción de dicho bloque se facilitan recomendaciones sobre cómo utilizar el catálogo.

por el volumen II.2 del *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal*, dedicado al Algarve Este (Lancha y Oliveira 2013), pero una vez más presentando variaciones que atienden a necesidades concretas. Aquí se desarrolla el estudio de todos los materiales agrupados por yacimientos para facilitar su comprensión en todo su contexto y coadyuvar a la visualización del todo decorativo, en lugar de diferenciar dos catálogos, uno relativo a cada tipo de decoración. Con esta intención se han agregado también, junto a la ficha técnica y la descripción de cada elemento, los análisis arqueométricos y tecnológicos y la restitución hipotética (si corresponde) de cada material expuestos de manera individualizada.

El cuarto bloque agrupa el único elemento no integrado junto a la descripción de los materiales en el bloque anterior: los motivos decorativos. Se ha realizado un bloque aparte para no ser repetitivos, dado que muchos son constantes en la mayoría de los casos. Pero también para comprender en sí misma la selección del repertorio decorativo en base a paralelos hispanos³ con una comparación de la técnica ejecutiva entre los propios ejemplos granadinos. Esta vez, sí separados en dos capítulos, uno específico para mosaicos y otro para los repertorios pictóricos.

Es en el quinto bloque cuando las descripciones y análisis facilitados en el catálogo, una a una por cada yacimiento, se ponen en común en búsqueda de una línea argumental ya ligeramente conclusivas y que busca las características de la producción (abastecimiento, distribución, técnica manual y soluciones decorativas) como base del que será el último capítulo.

Todo ello se reúne en una reflexión final en el sexto y último bloque, las conclusiones, en que se desarrolla la evolución topográfica y cronológica de la cultura musiva y pictórica en la Vega granadina. Tras ellas, el anexo bibliográfico comentado.

³ Debido a que los motivos decorativos que hemos encontrado son harto comunes, hemos decidido limitar la búsqueda de paralelos a la Península Ibérica, considerando que una circunscripción mayor no dará resultados significativos para los movimientos artesanales, pues éstos tienen un radio de actuación bastante menor. La excepción la constituyen las escenas mitológicas, de mayor potencial epistemológico en ese aspecto.

2. METODOLOGÍA

2.1. EL MATERIAL DE ESTUDIO

La metodología empleada en el estudio arqueológico se ha visto muy condicionada por la necesidad de adaptarse a materiales en condiciones muy variables. En primer lugar, y a un nivel estrictamente físico, hemos debido tratar con un amplio abanico de elementos, mayoritariamente piedra y pigmentos, además de morteros de diversas composiciones, cerámica y en ocasiones pasta vítrea.

No obstante, el mayor de los condicionantes ha sido la pluralidad de procedencias, estados de conservación, lugares de depósito y facilidad de acceso de todos ellos. El material estudiado ha consistido en un total de 34 pavimentos de mosaico, 2 *sectilia* parietales, y 10 paneles pictóricos.

Del total, son 9 los mosaicos desaparecidos, bien destruidos, bien en paradero desconocido, pero en todo caso, totalmente inaccesibles. Éstos han tenido que ser estudiados a través de las imágenes y memorias explicativas aportadas por sus excavadores, dada la imposibilidad de hacerlo de forma directa. Todos los restos pictóricos de los que se tiene constancia están conservados, aunque no todos igualmente accesibles¹. De entre los materiales que se conservan², 14 mosaicos³ y 2 paneles pictóricos se encuentran *in situ*, localizándose todos los demás entre el Museo Arqueológico de Granada (9 mosaicos, los 2 *sectilia* y 7 conjuntos pictóricos), el Museo Arqueológico de Málaga (restos de pintura de 1 habitación), y el Centro de Interpretación de Moclín (1 mosaico, el único que está restaurado y expuesto al público).

Las pinturas ubicadas *in situ* han debido ser estudiadas a través de fotografías realizadas por nosotros dado que el difícil acceso a los yacimientos y el avanzado estado de deterioro en que se encuentran no permitían ni una limpieza ni la toma de muestras. Los mosaicos preservados en sus yacimientos, en cambio, sí han sido intervenidos directamente por nosotros, y 8 de ellos desde el proceso de excavación.

Finalmente, los restos depositados en Colecciones o Museos, que han sido la mayor parte, se han recuperado en su totalidad muy fragmentados, bien por el sistema de arranque de las

¹ Los paneles pictóricos recuperados en el Cerro de los Infantes, conservados en el Museo Arqueológico de Málaga, han presentado dificultades de acceso al estar el Museo cerrado y por estar sujetas las piezas de la Colección a restricciones que únicamente hacían posible la reproducción de las imágenes previo pago de las tasas correspondientes.

² Disponemos del permiso legal de estudio de materiales de todos los materiales aquí presentados, concedido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (expedientes BC. 02.469/11, BC. 05.086/12, y BC.03.029/15)

³ Entre ellos contamos con los mosaicos procedentes del yacimiento de Mondragones, los cuales se encontraban *in situ* durante el proceso de estudio pero que recientemente han sido trasladados al Museo Arqueológico de Granada mientras son restaurados.

piezas, bien por los propios procesos postdeposicionales que no han permitido una mejor conservación. El total de los fragmentos estudiados ha sido de 4278 entre pintura, mosaicos y piezas de *sectile*. Este dato resulta de especial en tanto que si bien se han podido estudiar materiales en contexto y sin grandes daños, la metodología empleada ha seguido un protocolo de actuación especialmente diseñado para el estudio de fragmentos.

Cabe mencionar en este apartado aquellos yacimientos en los que queda la noticia de la existencia de mosaicos pero el material, ni físico ni documental, ha sido suficiente para hacer un mínimo estudio de los mismos, pero que no obstante han de ser tenidos en cuenta a niveles cuantitativos. En primer lugar se da el caso de mosaicos completos que han sido citados por fuentes orales pero de cuyo paradero, origen o fisonomía no se tiene la más mínima información. Tales son el caso de un mosaico que, desgajado de su lugar original, tenía expuesta la familia del escritor Federico García Lorca en su casa en Valderrubio⁴, o el hallado en un cerro vecino a Moclín en el momento en que se practicó una fosa para el vertido de basuras, según testimonio de los vecinos más ancianos del lugar (Castillo, Orfila *et al.* 1998a, 306), así como algunos encontrados en la *villa* de Huétor, de la que sólo se ha mencionado aquí aquel del que quedaban restos materiales depositados en el Museo de Granada. En segundo lugar, tenemos el caso de hallazgos de teselas sueltas y removidas en superficie, de las que no se han hallado contextos claros y ni tan solo un fragmento del teselado; dado que no fueron recogidas las teselas en aquellas intervenciones, tampoco han podido ser muestreadas al menos para usarlas de muestra comparativa en el análisis del material. Tal es el caso del Llano de Plines (Marín, Gener, *et al.* 1989). Finalmente, hacemos alusión a fragmentos musivos localizados en los paseos universitarios de Fuentenueva (Granada) que no han podido ser estudiados en este trabajo dado que aún no ha sido entregado el informe final de la excavación con los resultados de la misma en la Delegación de Cultura provincial; dicha información se presenta imprescindible pues el yacimiento quedó destruido tras la intervención y solo es posible la contextualización arqueológica, cronológica y arquitectónica a través de una información que no nos ha sido facilitada.

2.2. RECOGIDA DE INFORMACIÓN

El proceso de documentación previa se ha llevado a cabo en gran medida en los archivos de la Delegación provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con sede en Granada, donde se han consultado memorias e informes de excavación que nos pusieran sobre la pista de los materiales, debido a que como ya dijimos, la mayor parte del mismo estaba sin publicar y se desconocía su existencia. Una vez identificados se procedió a su localización de cara a su estudio. El volumen de información que se recogió a continuación hubo de ser informatizada y ordenada mediante la creación de tres bases de datos: una para

⁴ Tradición oral recogida *in situ*. Del mosaico no queda rastro, ni físicamente ni en ningún tipo de documentación gráfica

los mosaicos granadinos, otra para las pinturas (ambas relacionadas), y una tercera utilizada para volcar los ejemplos hispanos de cara a facilitar la búsqueda de paralelos.

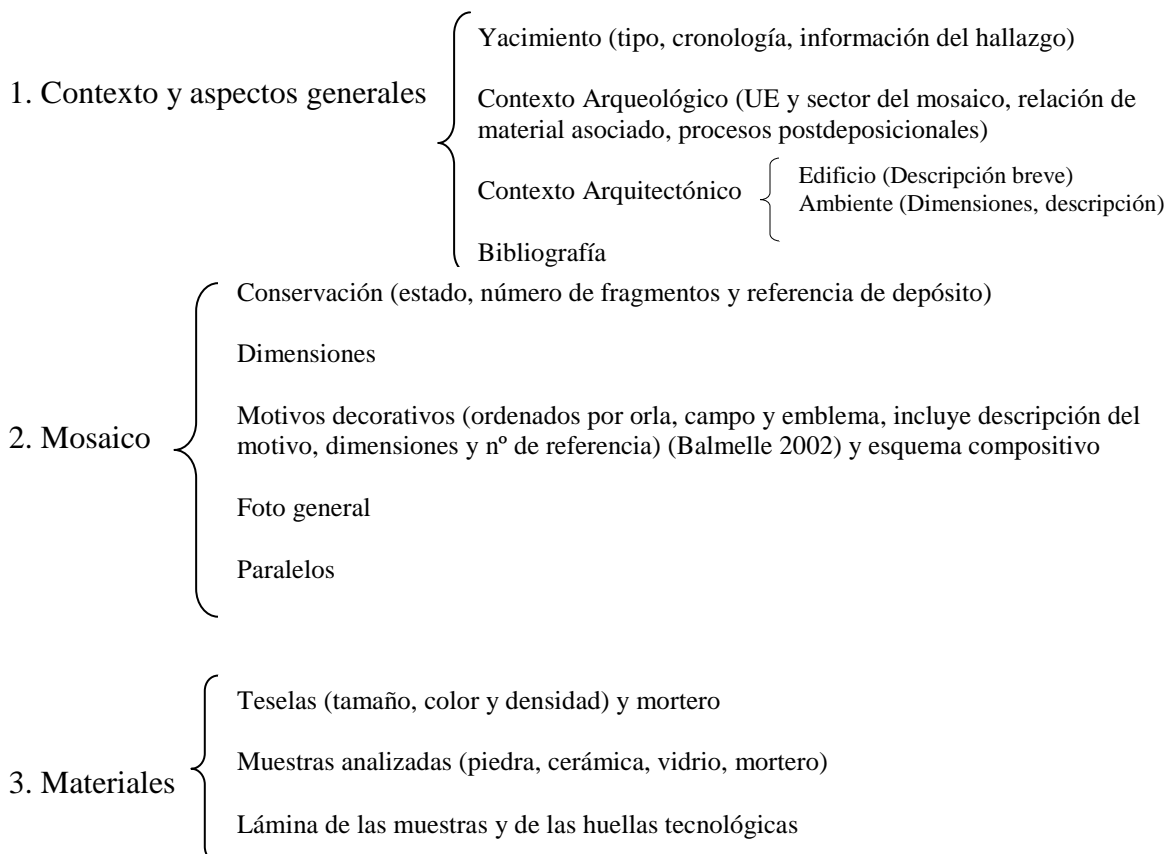
2.2.1. SISTEMAS DE REGISTRO

El uso de las bases de datos para facilitar el acceso a los *corpora* de materiales y optimizar su ampliación y mejora constante está a la orden del día, siendo pionera la escuela francesa en la informatización de pinturas murales (*Fabvulvs, Tect*), y la Università di Padova una de las más activas en el corpus musivo de Italia (*Tess*). Más allá de la necesidad de adoptar este modelo para los materiales hispanos, que creemos urgente llevar a debate, el uso de la base de datos en esta tesis ha tenido el principal objetivo de ordenar la información y facilitar la investigación propia, aunque no descartamos su futura publicación.

Ante la inexistencia de modelos previos en España, se ha tomado como referente otras bases de datos con criterios de creación propia y adaptándolos a la problemática concreta de la Vega granadina. Utilizando el programa Filemaker Pro 11 Advanced se han creado dos bases de datos, independientes pero internamente relacionadas, que atienden en cada caso las preguntas a mosaicos y pinturas con campos específicos para cada materia.

- Base de datos Mosaicos de Granada (MOS-GR)

Desde el menú inicial, la interfaz está organizada en tres pestañas, clasificación que obedece a una exposición del contenido de lo general a lo particular:



Cada mosaico es un registro independiente, cuya información básica (nombre, procedencia y número de registro) contiene una barra que permanece anclada a la pantalla independientemente de la pestaña en la que se esté.

Fig. 01. Pestaña 1. Contexto y aspectos generales

La primera ventana (Fig. 01) tiene como objetivo recoger en un solo vistazo los elementos contextuales que rodean al mosaico, así como facilitar la búsqueda a la hora de hacerlos organizarlos por cronología, *municipium*, o tipo de yacimiento. El estilo de introducción de información ha procurado ser lo más sistemático posible, evitando en lo posible largos textos desarrollados y favoreciendo el uso de descriptores, previamente elaborados por nosotros. Los campos descriptivos tanto de los materiales como del edificio y el ambiente arquitectónico permiten la redacción libre, pero con el uso de palabras clave que ayuden a su búsqueda posterior.

Fig. 02. Pestaña 2. Mosaico

La segunda pestaña (Fig. 02) está dedicada a la observación más descriptiva e iconográfica del mosaico y tiene como objetivo principal agilizar la organización del repertorio decorativo musivo. Los descriptores utilizados en los campos de motivos decorativos proceden de un listado mayor, realizado por nosotros mismos para el registro de los mosaicos hispanos en una base de datos más sencilla, que además de ser necesario para un uso óptimo de esta herramienta pretende unificar la nomenclatura en castellano, dada la desavenencia habitual en el uso de los términos en nuestra lengua. De igual forma que se organiza en la propia tesis tanto la descripción como la relación del repertorio decorativo, en la base de datos se han jerarquizado los elementos por su pertenencia a la orla, al campo, o a la decoración de cuadritos o emblemas.



Fig. 03. Pestaña 3. Materiales

Por último, el gran peso que tiene la parte analítica y traceológica en este trabajo requería de una pestaña (Fig. 03) que recogiera de forma monográfica las piezas muestreadas; su estructura y el hecho de que no se recojan resultados de ningún tipo son muestras del uso para el que creamos esta base de datos, como una herramienta de ayuda a la organización de la información y no tanto como muestrario de las conclusiones, orientación que esperamos pueda cambiar de cara a su futura publicación.

- Base de datos Pinturas de Granada (PINT-GR)

Relacionada a la anterior, creamos una base de datos específica para las pinturas, que si bien comparte muchas similitudes de planteamiento con la anterior, necesitaba campos que atendiera a la problemática específica de un material que en el 80% de los casos ha llegado muy fragmentado. La unidad básica utilizada en la creación de registros es el panel pictórico, o dicho de otra forma, la decoración asociada a una misma pared. Pero en ella cientos de fragmentos han de ser registrados de manera individual, y campos como la restitución hipotética del conjunto son en este caso de obligada presencia.

La estructura esquemática de esta base de datos se rige por los mismos criterios de ordenación del contenido que la anteriormente citada:

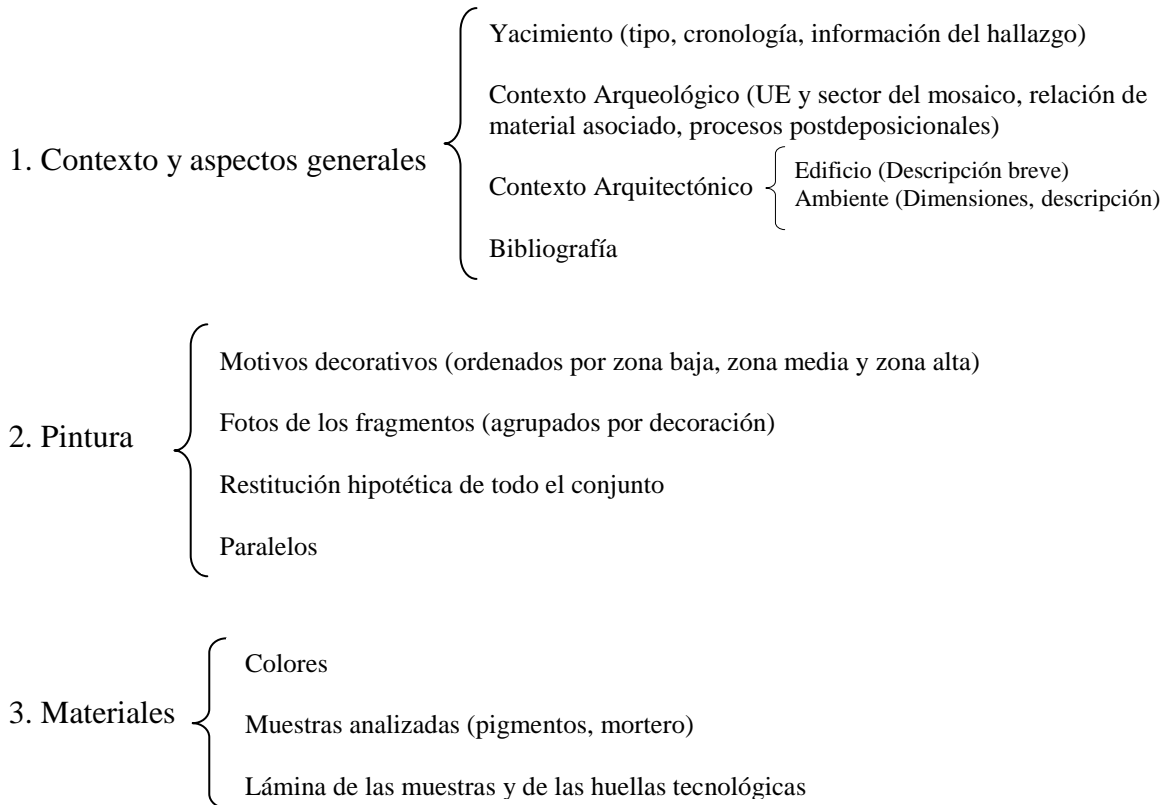


Fig. 04. Pestaña 2. Pintura.

La primera ventana ya ha sido explicada anteriormente, pues contiene los mismos campos; siguiendo el mismo orden lógico, la segunda pestaña (Fig. 04) se ocupa del estudio formal del objeto pictórico. Dado que muchos de los fragmentos de cada panel no pueden ser integrados en la restitución final de forma clara, existe una clara diferenciación entre

aquellos fragmentos que pueden ser descritos por el motivo decorativo específico que forman y aquellos que no pueden más que ser descritos individualmente, sin asociación clara a un motivo u otro. Por ello el esquema utilizado ha sido el de la agrupación de los fragmentos por su correspondencia a cada zona de la pared, y dentro de ellas, por similitudes decorativas. Este modelo de clasificación, que nos parece el más inteligible, es también el que se utiliza en la plataforma Fabvlvs, donde el objetivo principal es la identificación arquitectónica, y la restitución de los paneles, y por tanto la unidad mínima describible no han de ser los fragmentos sino sub-unidades decorativas. Pulsando en cada motivo se obtienen, no obstante, las imágenes de todos los fragmentos considerados parte del mismo grupo. La elaboración de un listado de descriptores ha sido igualmente una parte importante del trabajo desempeñado. A la ficha acompaña la lámina que incluye la restitución hipotética del panel así como la mención de sus paralelos en *Hispania*.

El tercer y último bloque de contenidos ha sido diseñado con idéntico planteamiento que su homónimo en la plataforma dedicada a los mosaicos, con la excepción de algunos cambios en la interfaz (Fig. 05), pero que no varían en los campos destinados a organizar el muestreo analítico, en este caso, de pigmentos y morteros.

Fig. 05. Pestaña 3. Materiales.

- Base de datos Mosaicos de *Hispania* (MOS-HISP)

Para finalizar, hemos hecho mención a una tercera base de datos, que mencionaremos aquí por ser parte del trabajo realizado, pero que ha sido consecuencia de una necesidad muy concreta de ordenar información, en gran parte bibliográfica. Se trata de una base de datos, mucho más sencilla que las anteriores, en la que se han recogido las publicaciones sobre mosaicos de *Hispania* realizadas hasta la fecha. Se trata, insistimos, de una herramienta supeditada a otros objetivos mayores, pero que no obstante ha constituido gran parte del

trabajo realizado para esta tesis. Aun quedando un número considerable de mosaicos hispanos por introducir, hemos alcanzado hasta la fecha 839 registros⁵.

Esta base de datos la hemos organizado en función de una sola pestaña (Fig. 06), quedando a la vista todos los datos importantes del mosaico. Contemplamos un apartado para el contexto arqueológico, con una identificación del tipo de yacimiento, estancia y cronología. Así mismo, una breve referencia al lugar y estado de conservación, características básicas de las teselas y un apartado para bibliografía. El apartado central lo constituye la descripción del mosaico –por el mismo sistema ya mencionado- acompañado de una fotografía, o en su defecto dibujo, del objeto en cuestión.

MOSAICOS ROMANOS DE HISPANIA			Purificación Marín Díaz
Nombre: <input type="text" value="MOSAICO DE ESCENAS PORTUARIAS (VEGA BAJA I)"/>	Código: <input type="text" value="TO. 001"/>	Provincia: <input type="text" value="Toledo"/>	
YACIMIENTO Yacimiento: <input type="text" value="Fábrica de armas"/> Cronología: <input type="text" value="siglos II-IV d.C."/> Tipo de yacimiento: <input checked="" type="radio"/> Villa rústica <input type="radio"/> Domus urbana <input type="radio"/> Balnea <input type="radio"/> Funerario <input type="radio"/> Espacio público <input type="radio"/> Religioso <input type="radio"/> Sin determinar Hallazgo: <input type="text" value="Vega Baja de Toledo"/> Otros pavimentos asociados: <input type="text" value="TO. 002"/>	CONSERVACIÓN Depósito actual: <input type="text" value="Museo de Santa Cruz de Toledo"/> Estado actual: <input type="text" value="Lagunas y roturas"/> Restauraciones: <input type="text"/>	TESELAS Tamaño: <input type="text"/> Densidad: <input type="text"/> Color: <input type="text"/> Material: <input type="text"/>	
MOSAICO Ubicación en el edificio: <input type="text" value="Desconocido"/> <input checked="" type="checkbox"/> Pavimental <input type="checkbox"/> Parietal Datación: <input type="text" value="Finales"/> <input type="text" value="III/IV"/> Dimensiones: <input type="text" value="2,10 m."/> Motivos decorativos: <input type="text"/> Esquema compositivo: <input type="text" value="Octogonal"/> Orla: <input type="text"/> Campo: <input type="text"/> Emblema: <input type="text"/> Paralelos: <input type="text"/> <input type="text"/> <input type="text"/>			
1. Sogueado de dos cabos 1. Escena de pesca 2. Torre 3. Templete 4. Peces	BIBLIOGRAFÍA -BALIL ILLANA, A.; 1961-1962: "Mosaico con escenas portuarias hallado en Toledo", en Homenaje al Prof. Cayetano de Mergelina, págs. 123-136. -CMRE V = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M.; 1982: Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca (Corpus de Mosaicos Romanos de España, V). Madrid. CMRE:		

Fig. 06. Base de datos Mosaicos romanos de *Hispania*.

La gran utilidad de esta herramienta se ha puesto de manifiesto a la hora de buscar paralelos y establecer hilos cronológicos en la evolución de un determinado motivo decorativo.

2.3. ANÁLISIS DEL MATERIAL

2.3.1. RECOGIDA Y PREPARACIÓN DE MUESTRAS

Se han llevado a cabo dos procesos distintos de muestreo según su uso para el análisis tecnológico (observación no destructiva) o para los análisis cualitativos petrológicos y arqueométricos (métodos microdestructivos⁶).

⁵ Es nuestra intención continuar en el futuro la labor de introducción de datos así como completar la interfaz de la plataforma, de cara a que algún día pueda ser de acceso y uso público.

⁶ Aquellos métodos que, *per se*, no destruyen la muestra, pero que requieren su fragmentación, corte o pulverización como preparación previa.

Para la observación de huellas del proceso tecnológico no se ha hecho un muestreo ni mucho menos selectivo, en tanto que dicha tarea ha sido una más en el proceso de estudio de cada fragmento, tesela o resto, como lo son su limpieza, dibujo o fotografiado. Las marcas de las fases productivas no se presentan de forma generalizada, y hay que buscarlas *ex profeso*, por lo que cada material que presentaba información de este campo era muestreado con el objetivo de obtener el máximo de ejemplos y posibles variantes. El carácter no destructivo de este análisis ha contribuido a este muestreo indiscriminado.

Los análisis cualitativos de materias primas, en cambio, han requerido un mayor cuidado a la hora de escoger las muestras dado el carácter microdestructivo y no reversible de aquellas. Aquí esbozaremos los criterios que hemos determinado para responder a tres cuestiones: qué se muestrea (prioridad de conservación), de donde se muestrea (prioridad científica), y cuánto se muestrea (prioridad científica-económica).

Del total de restos decorativos conservados, se verá que no todos han sido analizados; esto se debe a que bajo nuestro criterio ha primado siempre la conservación de los restos por encima de su análisis, de modo que aquellos sin entidad material suficiente o con problemas de consolidación se han dejado por el momento, esperando que en el futuro las analíticas den la opción de obtener la misma información sin necesidad comprometer su preservación. Con respecto al segundo punto, las muestras se han obtenido en todos los casos de las zonas que a nivel de la investigación resultaban más interesantes, no por ello obviando la necesidad de que el impacto destructivo fuera mínimo. En ese sentido se han procurado obtener, en la medida de lo posible, de lagunas (mosaicos y pinturas completos) y de fragmentos que a otros niveles, por ejemplo iconográfico, dieran poca o nula información. En cuanto a la cantidad de muestras seleccionadas, se ha impuesto el pragmatismo ante la necesidad de hacer frente a análisis muy costosos; el deseo de aprovechar los recursos lo mejor posible nos ha llevado a seleccionar una muestra de cada color y material representativo⁷ por cada uno de los mosaicos y paneles pictóricos así como de los morteros. En total se han seleccionado con este fin 118 muestras.

Una vez seleccionadas las muestras, la preparación de las mismas ha variado en función de la técnica analítica escogida en cada caso. Para el análisis de la pintura, los pigmentos pueden ser analizados directamente por el Microscopio Electrónico de Barrido, de modo que la única preparación previa de las muestras fue la aplicación en su base de plata coloidal para favorecer el contraste que recibe los haces de electrones; en otros casos se hacen láminas delgadas de la sección para realizar estudios de microestratigrafía, pero la conservación de los materiales no lo ha permitido⁸. Los morteros sí han sido preparados por separado en lámina delgada pulida, así como un pequeño muestreo de las superficies pictóricas para el análisis cromatográfico de gases, preparación destructiva que ha realizado el propio técnico.

⁷ A excepción de las teselas cerámicas de los mosaicos de la *villa* de los Vergeles, que son más numerosas pues fueron estudiadas aparte para una publicación monográfica donde se probaba la eficacia del método analítico (Marín y Dorado 2014)

⁸ Al realizar las láminas delgadas la capa de pigmento saltaba y desaparecía en todos los casos por su mala fijación a las capas preparatorias.

Con respecto a las muestras obtenidas de mosaicos, las teselas de piedra fueron preparadas en formato lámina delgada pulida y metalizada para su recepción por el Microscopio Electrónico de Barrido (SEM), las teselas de cerámica molturadas en mortero de ágata para su introducción en el difractor, y las de vidrio por su tendencia a laminarse, no fueron preparadas en lámina delgada sino introducidas en el Microscopio Electrónico de Barrido con la misma base de plata coloidal que utilizamos en los pigmentos.

2.3.2. SELECCIÓN DE TÉCNICAS ANALÍTICAS

Para las teselas de naturaleza pétreo, que constituyen el 50%, es amplio el repertorio de técnicas analíticas disponibles y que se han venido utilizando con asiduidad en los últimos años. Una de las más frecuentes, la Difracción de Rayos X (DRX) no nos pareció idónea para este caso dado que es necesaria casi siempre su contrastación con otras técnicas, problema del que adolece también la Fluorescencia de Rayos X (FRX) al identificar sólo los elementos más básicos, o la Espectroscopía RAMAN, técnica por otra parte muy costosa. Recientemente se han aplicado métodos como la Cromatografía de gases - Espectrometría de masas (GC-MS) (Ponti 2003), y sobre todo los isótopos estables de oxígeno y carbono (Álvarez 1998; Corremans, Degryse, *et al.* 2012) para obtener la procedencia de los mármoles en la Antigüedad, técnica que ha dado muy buenos resultados para materiales importados pero cuya aplicación consideramos excesiva en un claro caso de uso de piedras locales. La técnica analítica seleccionada ha sido la Microscopía Electrónica de Barrido con sistema de análisis de dispersión de energías acoplado (SEM-EDS). Se trata de una técnica no destructiva *per se*, si bien la preparación de las muestras ha requerido en este caso su corte y conductivización mediante metalizado de las láminas. En los últimos años se ha convertido en una técnica habitual y asequible para diversos materiales, en primer lugar porque permite la observación morfológica y textural de las muestras, en unas condiciones de alta profundidad de campo, gran contraste y una relativamente alta resolución. Estas características hacen de ella una técnica ideal por ejemplo en la observación y estudio de las superficies. Por otra parte, permite cuantificar la composición química cuando, tras el envío de un haz de electrones hacia la muestra, se mide la respuesta a dicho estímulo, en forma de nuevos electrones liberados por la misma (retrodispersados). El equipo con el que se ha trabajado es un modelo Hitachi S-510 con detector de EDX, disponible en el servicio de microscopía del Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada.

Las teselas cerámicas han sido tratadas con la técnica por excelencia utilizada en arqueología con este material: la Difracción de Rayos X. A través de la interacción de la estructura cristalina de un sólido con una fuente de rayos X se consiguen detectar planos en la red cristalina del objeto en función del ángulo de incidencia, obteniendo de forma rápida y económica la identificación de fases minerales. El equipo utilizado ha sido un difractor automático para monocristal con radiación dual (microfuentes de Cu y Mo) y detector de área PHOTON 100 (CMOS), modelo BRUKER D8 ADVANCE, con dispositivo para medidas a baja temperatura, disponible en el servicio de análisis y

determinación de estructuras del Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada.

Las teselas vítreas suelen analizarse o bien mediante DRX (para caracterizar la presencia o no de fases mineralógicas presentes en los vidrios, al objeto de determinar si han existido procesos de recristalización por devitrificación, alteraciones por enterramiento o génesis de nuevas fases) o mediante FRX (para obtener análisis químicos cualitativos, semicuantitativos y cuantitativos), a los que suele sumarse el contraste por SEM, isótopos de oxígeno, o Estereomicroscopía. En este caso hubiésemos deseado realizar ambas técnicas, FRX y SEM pues la contrastación de sus resultados optimiza las conclusiones y aporta datos técnicos de interés sobre las posibles reutilizaciones del vidrio y sus fases de producción. No obstante tuvimos que decantarnos por uno sólo de los análisis, eligiendo el SEM por sus resultados rápidos y más completos. El equipamiento necesario coincide con el microscopio SEM antes descrito.

Con respecto a los pigmentos, la larga tradición de análisis químicos ubicuos en las publicaciones sobre pintura de todas las épocas ha dado su fruto con una dilatada experimentación y mejora de las técnicas más acertadas para este material. Muchos ensayos se han hecho con técnicas como el Análisis Térmico Diferencial (ATD), Espectroscopía de Absorción Atómica, Espectrofotometría de Reflectancia Difusa, todas ellas destructivas y poco asequibles; la más comúnmente utilizada, especialmente para la caracterización química, es el FRX: es de gran utilidad para una primera aproximación al color, ya que nos da su composición mineralógica elemental, con mucha precisión, por un precio asequible, y con poca cantidad de muestra necesaria. Sin embargo al tratarse de una técnica de análisis elemental no permite identificar la tipología de los compuestos inorgánicos (minerales) utilizados en los pigmentos, y por el contrario informa de otros minerales presentes en el pigmento o el mortero que no son responsables del color, siendo frecuentes las contaminaciones en los resultados. Este último problema lo presenta también el DRX, pues la molienda nunca queda exenta de contaminarse de la capa preparatoria o incluso de las concreciones externas, siendo frecuentes los falsos picos de carbonato cálcico. En cuanto a la Espectroscopía Raman es una técnica óptica no destructiva que resulta interesante para las propiedades estructurales y análisis moleculares, tanto en materiales orgánicos como inorgánicos, y que puede medir gases, vapores, aerosoles, líquidos y sólidos. De todas las disponibles, una vez más el SEM-EDS nos ha parecido la opción más acertada, una vez evaluado el potencial informativo de las muestras a analizar. Con una precisión mucho mayor en la distinción de contaminaciones y un rango de elementos proporcionados más amplio que las anteriores, se convierte en la técnica idónea para dicho análisis.

El reconocimiento de aglutinantes en la pintura ha contado desde los años 70 con diversas técnicas, todas orientadas a buscar la presencia de elementos orgánicos que definan bien el temple, o por ausencia, el fresco. Entre estas técnicas analíticas las más frecuentes son el grupo de las cromatografías, las técnicas espectroscópicas, la inmunofluorescencia y las tinciones histioquímicas. En esta amplia gama, la Cromatografía de gases es la técnica a elegir para la separación de compuestos orgánicos e inorgánicos térmicamente estables y

volátiles, lo que la convierte en la más idónea a la vez que accesible para este tipo de reconocimiento. No obstante, la contaminación de las muestras producidas por el biodeterioro y la contaminación ambiental ha sido un obstáculo crucial en la obtención de resultados.

El estudio de morteros es muy versátil de hacerse con todas las analíticas mencionadas, suficientemente descritas; en este caso se ha realizado mediante la observación de lupa binocular, utilizando dos modelos, una LEICA 2000, 10,5x, y una WILD M8 conectada a un ordenador mediante coaxial en el que se ha instalado el sistema de adquisición de datos LAS INTERACTIVE MEASUREMENT MODULE V.4, y dotado de dos objetivos (0,5x y 1x). Ambos son propiedad del Seminario de Arqueometría Antonio Arribas del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada. El estudio granulométrico *de visu* aporta información sobre las propiedades ópticas de los minerales, la relación entre los minerales constituyentes de las diversas capas, tamaño de grano y proporciones entre estos, y una clasificación petrográfica de los minerales, así como el grado de alteración de los mismos. La ventaja principal es la sencillez de la técnica combinada con la razonable cantidad de información mineralógica que aporta.

2.3.3. OTROS ANÁLISIS: TRACEOLOGÍA Y EXPERIMENTACIÓN

Con el auge de los estudios funcionales en la disciplina arqueológica, la Traceología se ha erigido como un método analítico más al servicio de la Arqueología. Basada en el estudio de las huellas presentes en los instrumentos, sirve para estudiar los procesos de producción (huellas tecnológicas), uso (huellas de uso y mantenimiento), y posterior desecho (huellas postdeposicionales), dando múltiples respuestas a la vida de un útil (Martín 2008, 16).

En este sentido, es absolutamente necesario hacer hincapié en que la Traceología analiza las huellas presentes tanto en herramientas (lo que deja marcas indirectas de un corte), como también en los objetos resultantes (donde se observan las marcas directas). El análisis tecnológico de los materiales pétreos realizado en esta tesis se ha basado en éste último, la observación directa del material tratado (las teselas), con la meta de identificar el tipo de herramientas utilizadas en cada fase del proceso, tema éste aún desconocido de la dinámica productiva de los talleres musivos. Para ello se han establecido unas fases de observación, a saber: las huellas de corte inicial, pulimento de rebaje, cortes de rebaje, pulido superficial o final, e incisiones decorativas⁹.

Aunque nuestro principal objetivo con el uso de la Traceología ha sido la identificación de huellas tecnológicas, hemos individualizado también otras huellas para no confundirlas con

⁹ Se trata de marcas muy evidentes, aunque hay otras más sutiles que presentaban dudas sobre si eran trazas tecnológicas o marcas de una excavación/recogida/limpieza poco acertada. Por norma general las piezas muestreadas para análisis traceológicos son limpiadas mediante cubeta ultrasónica, pero dado que la mayor parte de los materiales han sido recogidos de excavaciones antiguas y no directamente del yacimiento, no podemos asegurar que dichas marcas no sean de una manipulación contemporánea. Por lo que a nosotros respecta, la limpieza de los materiales ha sido lo más cuidadosa posible para evitar inadecuaciones.

aquellas: las huellas de uso no tienen apenas valor en este caso, debido a que se trata de un objeto “pasivo”, y dado que las teselas revisten un suelo las únicas huellas que podemos encontrar son pulidos en su superficie producto del tránsito y pisado constante. Igualmente, es en la cara superficial de las teselas donde se aprecian un tercer tipo de huellas, las postdeposicionales, consistentes normalmente en piqueteados de rotura, fuego, concreciones calcáreas y laminización por erosión o salinización. En definitiva, para evitar huellas superpuestas y estudiar únicamente las tecnológicas, éstas han sido buscadas y analizadas –salvo alguna excepción– en las caras laterales de las teselas, que, incrustadas en el mortero, han permanecido fuera del alcance de procesos posteriores a su fábrica.

Una vez identificados los grupos de huellas, el paso siguiente requiere de la experimentación. De la Arqueología experimental se sirve la Traceología para obtener modelos a partir de los cuales interpretar el registro arqueológico por comparación, es decir, crear una base de datos de equivalencia de herramientas-procesos-huellas resultantes que sirva de referencia análoga a las huellas aparecidas en el material arqueológico. La estructuración de nuestro programa experimental ha seguido la línea de hacer primero la observación arqueológica y después la experimentación, por un proceso análogo y sintético, si bien a veces tras la experimentación se han descubierto datos que requerían una vuelta a la observación del material. La experimentación se ha llevado a cabo con la inestimable colaboración de profesores de la Escuela de Arte y Oficios de Mérida, donde hemos contado con la orientación de profesionales del mosaico; no obstante, ha sido necesario contar con herramientas más de escultor o cantero que de mosaista, ya que las de éstos en la actualidad se reducen a una variedad muy corta, especialmente en puntas de cinceles, y en su mayoría se trata de herramientas mejoradas con widia (carburo de wolframio), lo que puede falsear los resultados. En este sentido, queda pendiente una segunda experimentación realizada con herramientas de cantero de características materiales lo más similares al bronce utilizado en las herramientas romanas originales, que esperamos podamos realizar en futuras investigaciones.

BLOQUE II

EL TERRITORIO. LA VEGA DE GRANADA EN ÉPOCA ROMANA

3. EL CONTEXTO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO.

3.1. CONTEXTO GEOGRÁFICO: LA VEGA DE GRANADA

3.1.1. OROGRAFÍA, GEOMORFOLOGÍA E HIDROLOGÍA

La provincia de Granada se encuentra ubicada en el sector más eminente de las cordilleras béticas y, por tanto sus características físicas más sobresalientes son una elevada altitud media y un claro predominio de los espacios montañosos (Ferrer 2002, 28). Con ellos se alternan además una serie de cuencas intramontañosas, áreas deprimidas que crean importantes contrastes topográficos. Una de esas cuencas es la Vega de Granada, que cruza el interior de la provincia y se ve rodeada por los principales conjuntos de relieve determinados en la zona:

- Las unidades Subbético-Prebéticas, orientadas en sentido SO-NE en el límite con las provincias de Málaga y Jaén. Forman parte de este conjunto las sierras Gorda y de Loja, Parapanda, Montillana y Lucena, Arana, Castril, la Sagra y Orce.
- El lado centro-oeste del Surco Intrabético, donde se ubica la mayor extensión de tierra llana, compuesta por el valle fluvial dominado por el río Genil, y que se conoce como la Depresión granadina –compuesta por las Vegas de Granada, Loja y Huétor Tájar-, ámbito de éste estudio. Además de la depresión granadina pertenecen al Surco Intrabético las depresiones de Guadix, Baza y Huéscar.
- La cordillera Penibética, ubicada al SE del Surco Intrabético y que cuenta con las mayores altitudes de toda la Península (pico del Mulhacén). Forma una gran barrera continua con el valle de Lecrín como único pasillo natural, que separa dos grandes alineaciones: la primera compuesta por Sierra Nevada y Sierra de Baza, y la segunda por las sierras de Tejeda, Almijara, Cázulas, Lújar y Contraviesa.
- El litoral, consistente en una costa alta y abrupta sin apenas espacios de llanura debido a la cercanía de las sierras litorales al Mediterráneo.

La Depresión o Vega¹ de Granada (Fig. 07), como vemos, se sitúa en el contexto geográfico del Surco Intrabético, un valle longitudinal en cuyas numerosas hoyas se ubicaron en época romana importantes núcleos urbanos como *Anticaria*, *Acci*, y la propia *Iliberis* (Cortijo 1993, 44). En él, dicha Vega constituye una cuenca hidrográfica dominada por el Genil, de formación orogénica alpina formada a finales del Mioceno y el Plioceno, y limitada en prácticamente todas sus fronteras por un conjunto de sierras jóvenes. Al norte, las sierras de Huétor, Alfaguara y Cogollas se extienden en torno al valle del Genil y llegan

¹ El uso de la palabra Vega, en mayúscula, aludirá siempre en este trabajo al concepto de Depresión granadina, que incluye el gran conjunto compuesto por las vegas citadas anteriormente, y no únicamente a la vega vinculada a la ciudad de Granada.

por el curso del río Cubillas hasta la Cortijada de Faucena, actual término de Iznalloz. Por el Este se alzan como cabecera oriental de la Depresión granadina Sierra Nevada y Sierra Arana, y configuran el núcleo de fusión entre las cordilleras béticas y las subbéticas. Siguiendo en dirección Sureste, la Meseta de Albuñuelas actúa como un espigón de Sierra Nevada, y tras ella, al Sur, las sierras de Almirajara, los Guájares y Tejeda aíslan la Vega de las poblaciones de la costa, dejando sólo un pequeño umbral de comunicación a 800 m de altura conocido como el Suspiro del Moro. Por último, Sierra Elvira y Sierra Gorda, por donde el Genil comunica de manera natural la Vega con las provincias actuales de Málaga, Córdoba y Sevilla a través del paso de los Infiernos de Loja, ejercen de frontera por el Oeste (Ocaña 1972, 6-7).

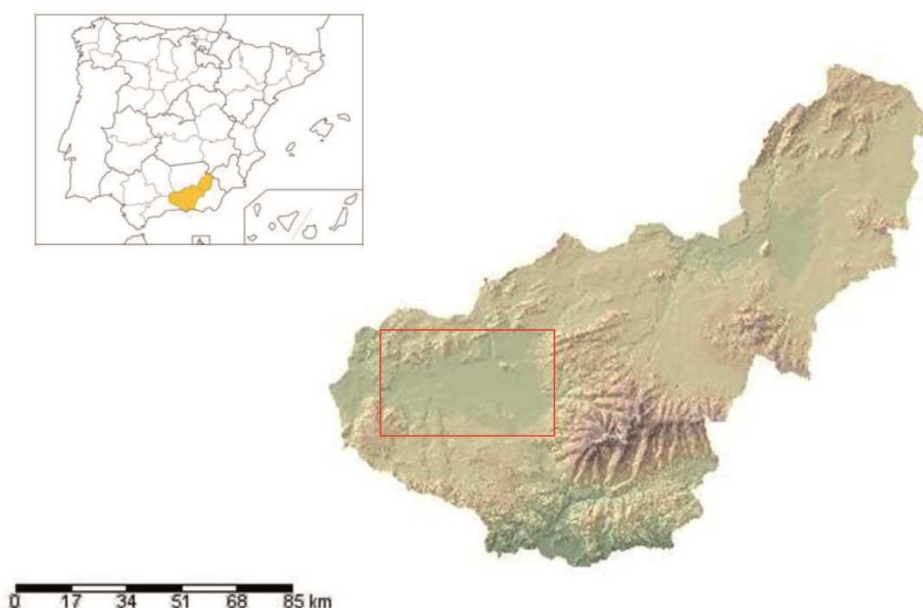


Fig. 07. Mapa geográfico y orográfico de la provincia de Granada. Resaltada, la Vega de Granada, espacio objeto de este estudio.

La litología granadina refleja a día de hoy una compleja formación tanto en las Cordilleras como en las cuencas intramontañosas (Ferrer 2002, 30). El origen de la estructura geológica del relieve granadino se remonta a movimientos alpinos de las placas tectónicas ibérica y africana, que tuvieron lugar durante el Terciario, y que hicieron desgajarse y hundirse diversos bloques que constituyen ahora el sustrato geológico de la Depresión y en general del Surco Intrabético. Sobre ellos comenzaron a mediados del Mioceno a depositarse los materiales procedentes del colapso de jóvenes montañas aún en formación, materiales de origen marino (conglomerados, areniscas, limos, margas, etc.) que progresivamente se convierten en lacustres (calizas y conglomerados) y continentales (arcillas, limos, arenas, etc.), destacando entre estos los terrenos aluviales transportados y depositados por el río Genil; el proceso de colmatación sería, no obstante, muy largo: así, la Depresión está cubierta por limos amarillentos del Mioceno Medio con calizas pontienses, arcillas rojizas del Plioceno y conglomerados más o menos arcillosos del Cuaternario (Ocaña 1972, 7). La geomorfología de la Depresión de Granada constituye una

amplia fosa tectónica, cuenca de sedimentación post-orogénica en la que dominan las llanuras y algunas formas alomadas. En la gran llanura aluvial de la Vega de Granada dominan las morfologías propiamente fluviales, y destacan también las formas de modelado hídrico con ejemplos tan significativos como los grandes conos de deyección de La Zubia y Padul (Bosque y Ferrer 1999, 44-46).

El panorama montañoso descrito llamó la atención de algunos autores que, como Avieno o Plinio, dedicaron algunas líneas a citar las características de Sierra Nevada, llamada en época romana *mons Silurus* (Ora Marítima, 433) o *mons Salurus* (NH 3, 6), y que marcaba la frontera de la *provincia Baetica* con la *Tarraconensis*.

En el centro, la Depresión de Granada se configura como una zona de relleno sedimentario de tipo continental atravesado por una red hidrográfica importante que si bien no tiene un gran aporte hídrico en régimen de lluvias debido al clima mediterráneo, sí que lo reciben de las sierras circundantes en época de deshielo, a lo que deben su irregularidad de caudal. La red fluvial granadina está constituida por un conjunto de ríos y ramblas pertenecientes a dos cuencas: la Cuenca del Guadalquivir y la Cuenca del Sur. La primera es la que tiene mayor desarrollo, abarcando casi el 80% de la superficie provincial y a ella pertenecen las cuencas de los ríos Genil y Guadiana Menor, ambos afluentes del Guadalquivir. En cuanto a la Cuenca Sur, la configuran las cuencas meridionales de la Cordillera Penibética y desembocan en el Mediterráneo, representada por los ríos Guadalfeo, Verde, Gualchos y Albuñol.

Dentro de la Cuenca del Guadalquivir, la que nos concierne por atravesar la Depresión granadina, el río Genil es el principal afluente del Guadalquivir y el que tiene un caudal más elevado de toda la provincia, con una cuenca total de 8.415 km². Nace en las cumbres de Sierra Nevada y a su salida al Surco forma una amplia vega aluvial, debido a la fusión en este punto con otros ríos de menor entidad como el Cubillas, el Velillos o el Cacín (Ferrer 2002, 54), creando el entorno propicio para la pronta ocupación humana en la zona.

Existen numerosas referencias en las fuentes latinas al río Genil, llamado *flumen Singilense* o *Singilis* por todos los autores: aparece en el *Bellum Alexandrinum* (57, 6), Plinio (NH 3, 10 y 13), y en el cosmógrafo *V. Iulius Honorus*, que es el único que cita expresamente su nacimiento y el recorrido de su curso superior (GLM 1878, 21-55) (González y Morales 2008).

Además de la red hídrica, existe un importante conjunto de aguas subterráneas debido a la rica capa freática, que llega a ser superficial en el centro de la Vega (Ocaña 1972, 11), creando lugares, que, según la época del año y los regímenes de pluviosidad y temperatura, estuvieron durante un tiempo sujetos a inundaciones hasta la construcción de obras de drenaje en época romana (Orfila, Castillo, *et al.*, 1996b). Dichas inundaciones han sido recientemente documentadas gracias a los análisis paleobotánicos y geoarqueológicos en yacimientos como el Callejón del Gallo y Camino de Ronda (Granada), Gabia la Grande o la *villa* de Pago de Salazar. En ellos se han localizado depósitos de gran magnitud bajo las estructuras de época romana, por lo que se ha planteado como posibilidad que la Vega fuera, en un principio, un entorno mucho más húmedo y que a la llegada de los primeros

colonos itálicos se produjera una transformación sistemática del medio mediante la desecación de las zonas inundadas, que le permitiera disponer de más territorio sobre el que extender su red de asentamientos periurbanos y rurales (Gutiérrez 2013, 106).

3.1.2. EDAFOLOGÍA Y VEGETACIÓN

El río Genil y sus afluentes marcan una diferenciación de zonas en las que los recursos y la calidad del suelo varían en función de su mayor o menor proximidad a los cursos fluviales. Así, las zonas más cercanas al río, en el centro de la cuenca, contienen suelos de tipo aluvial calcáreo, que por su mayor capacidad de regadío y su alto contenido en materia orgánica son excepcionales para su uso en la actividad agrícola, especialmente la destinada a cultivos de regadío y frutales. Las zonas sedimentarias menos protegidas y más alejadas de la irrigación fluvial son suelos poco profundos, pobres en materia orgánica, pero bastante aptos para los cultivos de secano extensivos, principalmente de la triada mediterránea, y también se daría una mayor proporción de pastos para ganado. Finalmente, las áreas más altas y escarpadas de la montaña no permiten por la excesiva pendiente y la poca fertilidad ningún tipo de laboreo, aunque se potenciarían aquí las actividades extractivas minerales, la recogida de hierbas medicinales, etc. (Ferrer 2002, 66). Por otro lado, procedente de Sierra Nevada se encuentra un tipo de sedimentos detríticos gruesos llamado “Conglomerado Alhambra”, consistente en un rebajado de rocas metamórficas del Manto del Mulhacén, cuya formación geológica se remonta al Plioceno Inferior, hace en torno a 5 millones de años (García-Pulido 2008b, 119). Al igual que sucede con las áreas anegadas desaparecidas por las labores de desecación en época romana, sabemos también que la vegetación de la Vega debió ser diversa de la que encontramos ahora, fruto de la intensa actividad antrópica en ella.

Debido a los fuertes contrastes climáticos y geológicos de la zona, existe también una gran variedad de horizontes bioclimáticos en toda la provincia de Granada: al margen de la vegetación característica de la zona de costa (bioclima Termomediterráneo) y la de alta montaña (bioclimas Supra, Oro y Criomediterráneo), el dominio Mesomediterráneo característico de las depresiones del Surco Intrabético es el que alcanza mayor extensión de superficie, con áreas de encinas, alcornoques y quejigos acompañados de arbustos de sotobosque y herbáceas (Bosque y Ferrer 1999, 60-67). La vegetación de la Vega ha debido cambiar sustancialmente desde época romana, a juzgar por la intensa actividad humana, los cambios climáticos y las actividades de repoblación; sin embargo, poco se sabe aún de la vegetación existente en aquella época. A falta de estudios antracológicos o palinológicos que den más información al respecto, los testimonios de Avieno aseguran que la Vega era en sus tiempos “muy boscosa y repleta de pinos” (Ora Maritima, 435).

Este amplio espectro ambiental se traduce, por tanto, en una extensa gama de recursos disponibles, desde los productos agropecuarios hasta los de tipo industrial. Por este motivo, los primeros romanos que llegaron a la región hallaron una Vega altamente antropizada,

cuyos orígenes de asentamiento iban más atrás de los *oppida* ibéricos, documentándose una ocupación estable ya desde la Prehistoria Reciente (Adroher, López, *et al.* 2002, 12).

3.1.3. RECURSOS DISPONIBLES EN ÉPOCA ROMANA

Por las óptimas condiciones descritas, la actividad productiva más idónea es la explotación agrícola, pues permite cultivos de varios tipos, así como ganadera. Pese a que los vestigios conocidos de época prerromana son débiles, se acepta que la explotación oleícola en todo el ámbito de la Bética ya formaba parte de la tradición extractiva en la Edad del Hierro (Lagóstena 2009, 293), así que presumiblemente los romanos encontraron en la Vega un antecedente productivo ya instituido. Los romanos aquí establecidos basarían su producción principalmente en la oleícola a juzgar por los numerosos hallazgos de estructuras de almazara (Sánchez, Orfila, *et al.* 2008, 107), pero también de producción vinícola (Sánchez, Orfila, *et al.* 2013) y cerealística, particularmente el trigo desnudo y la cebada vestida, completada con la producción de leguminosas y frutales (Rodríguez-Ariza y Montes 2010).

Por otra parte resulta fundamental la cercanía de recursos mineros, en particular los auríferos, cuya explotación queda atestiguada en época romana por las fuentes, sobre todo por Estrabón (*Geografía* III, 4-3 y 4-10), en las huellas de la *ruina montium* (García-Pulido 2008b, 119-122; García-Pulido 2008c), y la epigrafía, que notifica el uso de oro en todo tipo de dedicaciones evergéticas de la élite iliberritana (Mayer 2011, 83). Dado el carácter sumamente montañoso del entorno, la explotación de la piedra se ha documentado suficientemente sobre todo para época flavia, tanto en los propios núcleos de extracción como de forma indirecta, a través de los análisis petrológicos realizados a bloques epigráficos que han indicado no sólo el uso de las calizas de la zona sino su exportación a otras *civitates* de *Baetica* (Orfila, Castillo, *et al.* 1996a; Sánchez, Orfila, *et al.*, 2008: 114-5). Los tipos de piedra más recurrentes en la cantería granadina han sido tradicionalmente las calizas, presentes en los abundantes relieves dolomíticos de Sierra Arana, y sobre todo en Sierra de Parapanda y Sierra Elvira, cuyo *marmor*² famoso no es más que una caliza cuyo color oscila entre el gris y el verde. Su uso mayoritario documentado hasta ahora es el de soporte epigráfico, aunque también se empleó en la construcción y para cipos, con una cronología comprendida entre los siglos I-II d.C. y que se ha encontrado no solo a nivel local sino con una dispersión que comprende zonas desde Pinos Puente o la Malá, del II d.C. hasta Itálica y Munigua (Cisneros 1989-1990, 128). Calizas de uso constructivo se extrajeron así mismo en el Cortijo del Canal (Orfila, Castillo, *et al.* 1996a) y probablemente en el cerro de El Sombrerete. Otros materiales pétreos de extracción local fueron los jaspes y la serpentina de Sierra Nevada, areniscas, y una amplia variedad de rocas metamórficas. Finalmente, se debieron explotar otros minerales, por ejemplo el

² Ya en el siglo XVIII, Juan Francisco Peyron habla de “mármol gris y verde en la provincia de Granada”, extraído de las canteras de Elvira; también A. Ponz en 1776 habla del mármol verde de Granada, ambas malas traducciones del concepto romano *marmor*, que incluye cualquier tipo de piedra de uso decorativo.

plomo, el cinc o la valiosa sal (González y Morales 2008, 251). No obstante, existen en los alrededores otros núcleos de explotación minera en los límites de la actual provincia granadina, que por su cercanía contribuirían a abastecer de minerales los núcleos urbanos de la Vega, y que se encuentran sobre todo por el área del Altiplano: el Cerro del Conjuero, en Busquístar, el entorno del río Galopón en Baza y el Peñón de Arruta, en Jerez del Marquesado (González, Adroher, *et al.* 1997).

3.2. DESARROLLO HISTÓRICO EN LA ANTIGÜEDAD

3.2.1. PRIMEROS POBLADORES Y ROMANIZACIÓN

Debido a las inmejorables condiciones aquí descritas para el desarrollo de la agricultura, la Vega de Granada fue ocupada desde muy pronto, hallándose vestigios de ocupación humana ya desde el Neolítico (Moreno 2011, 329), especialmente en los límites circundantes de la Vega. A medida que las áreas pantanosas de la depresión fluvial se fueron colmatando, crecieron los asentamientos en cantidad y tamaño, de modo que la ocupación fue ya considerable en época ibérica y mucho más intensa en época romana (Adroher, López, *et al.* 2002, 12).

La formación de los primeros núcleos de carácter urbano en el territorio granadino está relacionada con los cambios derivados de la presencia fenicia en el litoral costero, desde donde los colonos comunicaron con las tierras del interior de la Vega en busca principalmente de recursos mineros. Ello favoreció cambios en el poblamiento indígena, como se observa en el poblado de *Ilurco* (Pinos Puente), ya habitado en el Bronce Final y donde, hacia el 750 a.C., la cultura material refleja profundas transformaciones en su organización derivada de dicha influencia fenicia (Pastor 2005, 75). Otro ejemplo lo constituye el *oppidum* ibérico de *Iliberri*, asentado sobre la colina del Albaicín y que sería la futura *Iliberis* romana, donde un grupo de cabañas dispersas pertenecientes a la época del Bronce Final Reciente sufren cambios que dan cohesión distributiva al hábitat. Las nuevas estructuras domésticas se caracterizan por estar agrupadas con mayor coherencia, formando un conjunto uniforme y envuelto por una muralla (Casado, Pérez, *et al.* 1999, 142) construida en torno al siglo VII a.C. y que muestran una continuidad de uso hasta la llegada de Roma.

Al margen de los yacimientos citados, la arqueología ha dado buenos resultados en los últimos años en el conocimiento del poblamiento ibérico en la provincia granadina, y se han podido documentar un número razonable de *oppida*, algunos de los cuales incluso con su toponimia original: tales son *Arkilakis* (Puebla de Don Fadrique), *Tutugi* (Galera), *Basti* (Baza), *Acci* (Guadix), las ciudades *Iliberri* (Granada) e *Ilurco* (Pinos Puente) y los núcleos urbanos del Cerro de los Allosos (Montejícar), Cerro del Moro (Loja), Las Colonias (Fornes), y Forruchú (Villanueva de las Torres), probablemente abandonados o destruidos en el contexto de la II Guerra Púnica (Adroher 2014, 74). La presencia de recursos cercanos (sobre todo mineros) y la presencia de numerosos *oppida* en la zona –pues se

buscaba la existencia previa de un sistema organizativo ocupacional relativamente avanzado, lo que facilitaba el control territorial (Sáez 2002, 391-392)- convertirían a la zona en un área de prioridad en el proceso de romanización. Por ello, a la llegada de los primeros romanos a la Península Ibérica, la provincia de Granada formaría parte de su órbita desde muy pronto.

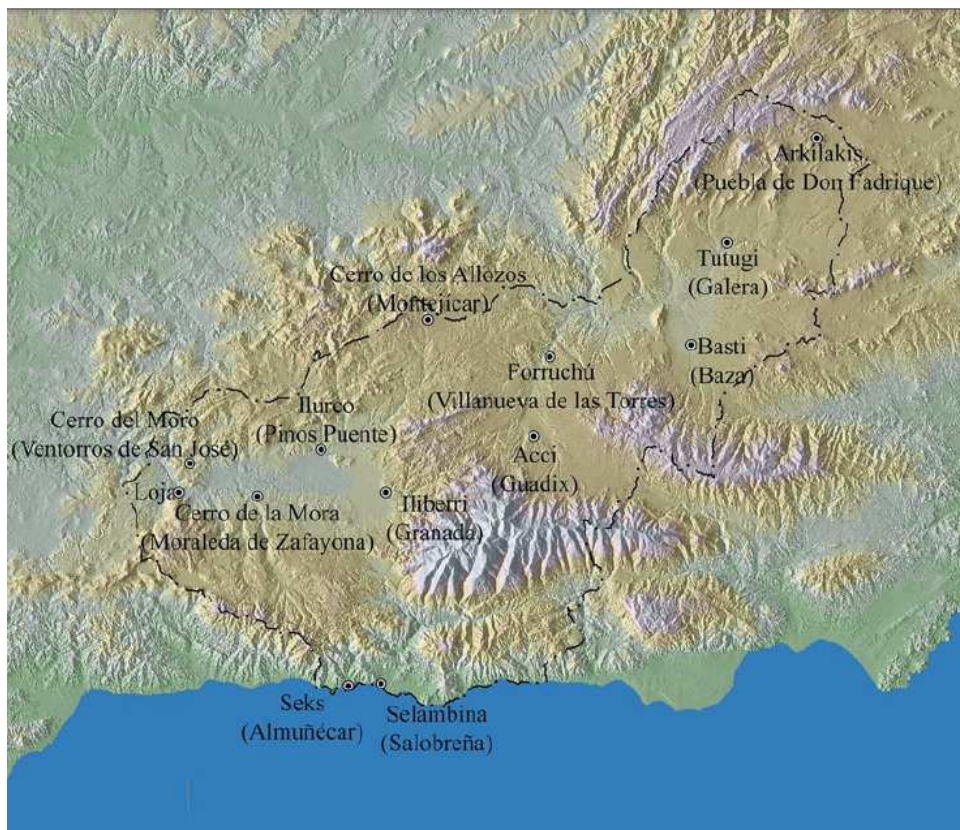


Fig. 08. Poblaciones prerromanas de la provincia de Granada (Adroher 2014).

La intervención romana en la península ibérica es directa consecuencia de la lucha que se establece entre las dos grandes potencias mediterráneas durante el siglo III a.C.: Roma y Cartago. La derrota cartaginesa en la I Guerra Púnica (265-241 a.C.) y las duras consecuencias económicas que fueron impuestas por Roma como precio de la paz, provocaron que el gobierno cartaginés dirigiese sus miradas hacia la Península Ibérica en busca de la enorme cantidad de recursos, sobre todo mineros, que ésta ofrece. No obstante, los tratados de Mastia (348 a.C.) y más tarde del Ebro (226 a.C.) entre ambas potencias había definido una frontera infranqueable entre las áreas de influencia de cada una de ellas sobre territorio ibérico, que limitaba la expansión cartaginesa más allá de dicho río hacia el Norte de la península. Con la toma de Sagunto por parte de Aníbal en 218, el Tratado del Ebro fue quebrantado, dando lugar a la II Guerra Púnica (218-202 a.C.), cuyo escenario fue, a su término, romanizado.

En agosto del 218 a.C. Cneo Cornelio Escipión desembarcaba con un modesto ejército en Emporion para liberar Sagunto de manos cartaginesas, y el fortalecimiento de la posición romana derivado de esta acción llevó a las tropas de Cneo, ahora acompañado de su

hermano Publio, a un avance muy rápido hacia el sur de la península, donde sólo la derrota en Castulo y Urso ralentizaría su marcha (Rodríguez 2004).

En el año 215 a.C. los Escipiones llegaron al alto Guadalquivir, donde concentraron las operaciones bélicas en torno a los *oppida* de *Castulo* e *Iliturgi*, que se habían puesto de parte de Roma. Desde aquí entraron por el Guadalbullón para defender la localidad de *Bigerra*³ y de allí se dirigieron a la *Bastetania* por la cabecera del Genil, avanzando hacia el interior. Luego, dejando al Sur Sierra Morena, los romanos tomaron el curso del río Genil controlando la mayor parte de las poblaciones indígenas granadinas, que por primera vez entraron en contacto con Roma (Pastor 2005, 75). A finales del siglo III a.C. y aún durante los primeros años del siglo II a.C., Roma, que había alcanzado la costa atlántica con el sometimiento del puerto de *Gadir* en el 206 a.C., encontró no obstante en el sur de la Península severas resistencias de algunos núcleos ibéricos, siendo algunos de ellos⁴ destruidos. Al finalizar la contienda, Roma comenzaría su labor del control y organización de los territorios peninsulares, pues habían quedado bajo la autoridad de la República. No obstante, fue en gran medida una labor de improvisación, dado que la intención inicial no fue nunca la de la conquista de nuevos territorios sino la derrota del enemigo cartaginés, y no existía una planificación previa (Orfila 2011, 48). Fue en el año 197 a.C. cuando, expulsados definitivamente los cartagineses de la Península, se creó la primera división en provincias del territorio conquistado, marcando una *Provincia Hispania Ulterior* y una *Provincia Hispania Citerior*, con frontera en el *Saltus Castulonensis*. A raíz de esta división y debido a las diferencias en el tratamiento de los núcleos indígenas según el apoyo que durante la Guerra hubieran prestado a Roma, se produjo una sublevación antirromana de caudillos indígenas, especialmente en el área turdetana, con clara tendencia pro-púnica, pero que contó también con la colaboración de ciudades federadas y réculos ibéricos de todo el Guadalquivir, al parecer ofendidos por la actitud tributaria de Roma⁵. Tras varios intentos, únicamente las eficaces campañas de Tiberio Graco y M. Fulvio consiguieron aplacar la rebelión, introduciéndose desde el alto Guadalquivir hasta *Cartima* avanzando por el valle del *Singilis*. Tras una nueva pacificación de la zona en torno al 180 a.C., no es mucha la información que se tiene de la administración romana en la Ulterior, especialmente dado que el siglo II y la transición al I a.C. es un periodo de dominio aún inestable (Adroher, López, *et al.* 2002, 224). Escipión el africano se fue de la península dejando establecidas las relaciones con las poblaciones indígenas sometidas, pero sus sucesores habrían de reforzarlas y vigilarlas aún durante algún tiempo, y son ellos los que comienzan con la explotación de los principales recursos (Rodríguez 2003).

Dado que no se procedió desde el principio a una organización del territorio controlada, en los primeros años de control romano se optó por mantener a los indígenas como ocupantes del *ager publicus* a cambio de un *stipendium*, limitándose sólo a explotaciones esporádicas

³ Se cree que estaría situada en la actual Bogarre, entre Iznalloz y Moreda

⁴ Tal es el caso de *Astapa*

⁵ Estas sublevaciones fueron descritas por Tito Livio (33, 21, 6)

y con carácter especulativo para ir sufragando el conflicto (Ariño y Díaz 1999, 166-167). En cambio los recursos mineros quedaron desde muy pronto (195 a.C.) sujetos a un *vectigal* a manos de Catón, de modo que operarios itálicos vendrían a responsabilizarse de las principales explotaciones, como eran el área castulonense por su riqueza en plata y plomo o el territorio accitano debido a la abundante presencia de hierro. Evidentemente en un principio la gestión de la producción minera estaría compartida por los *negotiatores* itálicos y algunos aristócratas indígenas que obtendrían beneficios mediante la fórmula del clientelismo. Sin embargo este modelo entrará en crisis cuando a fines del siglo II e inicios del I a.C. la masiva inmigración itálica primero, y la privatización parcial de las minas en época de Sila excluya a estos señores ibéricos del usufructo compartido de estos recursos, provocando de nuevo rebeliones contra el modelo impositivo romano (Adroher, López, *et al.* 2002, 227). Un buen número de los inmigrantes itálicos que llegaron al territorio granadino en esta oleada se dirigió hacia las fértiles orillas del valle del Genil con la intención de colonizar el *territorium* de cara a su uso agropecuario, no solo por la fertilidad de la Vega sino también por ser un medio idóneo donde desarrollar un modelo de explotación latifundista, tan favorecido por Roma en oposición a la pequeña y mediana propiedad. No en vano, este sistema había generado una tremenda escasez de tierras en la Península Itálica y, a su vez, una intensa inmigración de colonos itálicos hacia este lugar (Pastor 2005, 84).

En relación con la implantación de los sistemas itálicos de explotación agrícola en el sur de la Península Ibérica, durante todo el periodo republicano y salvo contadas excepciones, Roma mantuvo a los indígenas como ocupantes del *ager publicus* a cambio de un *stipendium*. Por entonces el interés de Roma hacia la tierra hispana parecía dirigido a zonas y sectores económicos muy concretos y con vocación claramente especulativa. Sería únicamente años después de aquello, ya en tiempos de Augusto, cuando se asiste a un proceso de implantación más profunda de los modelos romanos, generalizándose, entre otras cosas, el fenómeno de la *villa rustica* (Olesti 2008; Ariño y Díaz 1999, 168). Esta introducción tendrá que ver con las fundaciones coloniales augusteas y el movimiento de colonos itálicos por todo el territorio imperial, y claro está, en la Vega granadina.

En los años centrales del siglo II a.C. continuaron, no obstante, las revueltas indígenas en puntos repartidos de toda la Península, destacando las Guerras Celtíbero-Lusitanas (155-138 a.C.), de motivación social, y cuyas *razzias* –a las que contribuyeron también los vettones– llegaron a asolar muchos núcleos de la *Ulterior*, alcanzando incluso el litoral mediterráneo a la altura de Sexi (Dion Casio 35, 1; Orosio 4, 20-23).

Un punto de inflexión lo constituye el año 82 a.C., momento en que comienza el periodo llamado de romanización, coincidiendo con un clima propicio debido a que las elites ibéricas colaboran de forma mucho más receptiva en este proceso (Fernández Uriel 1999, 58-59). En estos años aún se sucederán algunos conflictos como las Guerras Sertorianas (82-72 a.C.), con escaso impacto en el valle del Genil (Cortijo 1994, 263), y la Guerra Civil entre Cesar y Pompeyo (49-44 a.C.) que enfrentó a dos facciones. En este conflicto el Genil y sus márgenes sí que se convertirían en un importante escenario bélico, posicionándose sus pobladores contra Pompeyo (González y Marín 1982), lo que a la larga habría de favorecer

a estas poblaciones con las prebendas que César les otorgaría a sus partidarios tras su victoria en *Munda*. En este contexto, ciudades como *Iliberri*, antigua *Ildurir*, habrían obtenido el derecho latino en este momento, o en todo caso habría sentado las bases para su posterior reconocimiento municipal en época de Augusto.

3.2.2. POLÍTICAS AUGUSTEAS Y ALTOIMPERIALES: PROMOCIÓN URBANA, TERRITORIAL Y VIARIA.

Las políticas cesaro-augusteas llevadas a cabo en *Hispania* constituirán el inicio de un plan colonial perfectamente sistematizado y la progresiva aculturación y disolución de las tradiciones ibéricas bajo un sincretismo romano. El plan cesariano para la Península Ibérica no puede desligarse de la política llevada después a cabo por Augusto, pues se considera a ésta como continuadora de una planificación que, en lo esencial, ya había definido César (Bendala 1990, 30).

El principal elemento romanizador lo constituirá la implantación de una verdadera estructura política romana y con ella la de un verdadero marco administrativo para gestionar y fiscalizar las provincias romanas desde el Senado; ello dejó atrás las primeras acciones improvisadas de los gobernadores militares que actuaban individualmente y con la libertad que les otorgaba la dotación de *imperium*. Evidentemente dicha implantación institucional sólo pudo llevarse a cabo mediante la negociación y el consenso con las elites indígenas. En el año 27 a.C., y tras quedar prácticamente toda la península bajo dominio romano, se produjo una nueva reestructuración de las antiguas provincias, dividiendo la antigua *Ulterior* en dos provincias distintas: la *Baetica* (provincia senatorial, con capital en *Corduba*) y la *Lusitania* (provincia imperial, con capital en *Augusta Emerita*), en tanto que la *Citerior* pasaría a llamarse *Tarraconensis*, que además englobaba todos los nuevos territorios del centro y norte que se habían incorporado al poder romano en último lugar. El diseño de la nueva estructura política, administrativa y territorial solo funcionaría con una intensa acción urbanizadora, que en el caso de *Hispania* se caracterizó más por la valoración de las ciudades preexistentes que por el estímulo y la creación de otras nuevas, con excepción de aquellas zonas donde la vida urbana carecía de desarrollo (Andreu, Cabrero, *et al.* 2009). Antiguos núcleos de carácter urbano recibieron estatuto municipal, así como también centros más pequeños que experimentaron con ello un impulso urbano ante la llegada de una nueva oleada de gentes itálicas que acudirán a la península atraídos por la disponibilidad de tierras. Los nuevos colonos serán un elemento fundamental en la romanización de todas las capas de la vida cotidiana en *Hispania*.

La actual provincia de Granada queda dividida entre la *Baetica* y la *Tarraconensis*, estando su frontera definida por un fenómeno natural: el Mons Solorius (González y Morales 2008, 250). La Vega, espacio geográfico de nuestro estudio, quedó enmarcada con la división augustea en la *Provincia Baetica*, y todos los *municipia* en ella desarrollados desde este momento pertenecieron al *Conventus Iuridicus Astigitanus*. Conocidas por las fuentes o la epigrafía hay un buen número de ciudades de promoción altoimperial en la provincia

granadina; dejando a un lado los núcleos de los altiplanos del Norte⁶, ya en la *Tarraconensis*, y del litoral costero⁷, caracterizadas por una realidad tanto histórica como geográfica radicalmente distintas de las que se desarrollaron en el interior, pasamos a conocer los núcleos urbanos de diversa índole que emergieron en la Vega a raíz de las políticas de Cesar y Augusto.

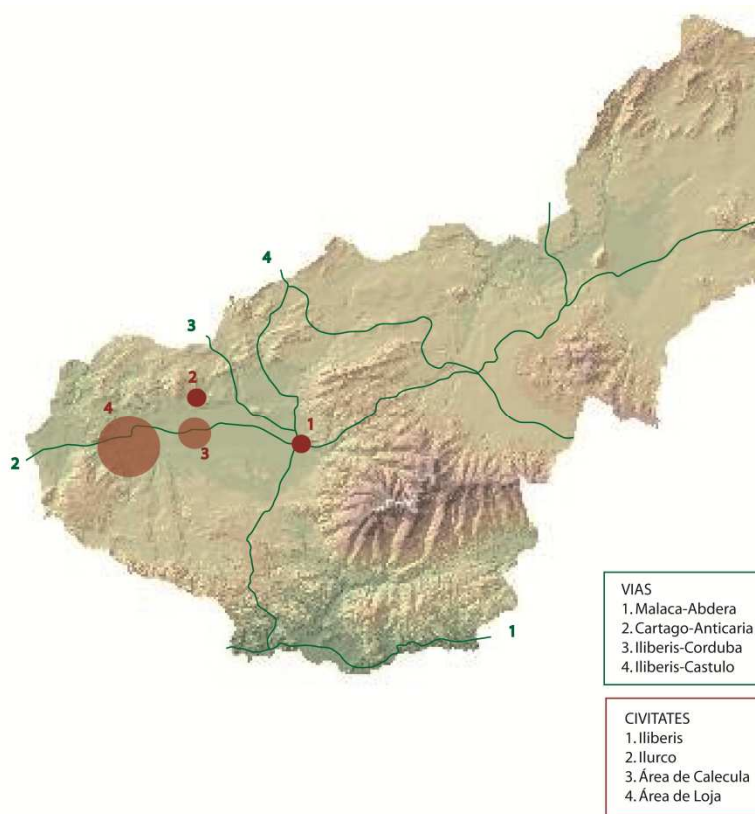


Fig. 09. *Civitates* de la Vega de Granada y el viario conocido por las fuentes arqueológicas y epigráficas.

Son bastantes los nombres que nos han proporcionado las fuentes escritas o la epigrafía, pero muy pocos los núcleos que se han localizado y menos aquellos de los que se sabe con certeza de su carácter de *civitas*, independientemente de la categoría jurídica que le fuera otorgada. El primero de ellos y más conocido es *Iliberis*, llamado tras su promoción

⁶ Se conocen *Bactara* (ubicada entre *Acci* y *Castulo*, el Itinerario Antonino es de nuevo la única fuente de información disponible), *Basti* (ubicada en los entornos de Cerro Cepero, cerca de la actual Baza, fue un centro habitado de gran importancia en época ibérica que promocionó después como sede de una *mansio*, recibiendo la municipalidad a comienzos del siglo II d.C.), *Tutugi* (se encuentra en el Cerro del Real de Galera, con ocupación prerromana documentada y convertida después en una *civitas* cuyo rango, colonial o municipal, nos es aún desconocido) y *Acci* (muy bien documentada, se ubica en la actual Guadix y es la única ciudad de la provincia de Granada que obtuvo el rango de Colonia, fundada a su vez sobre un núcleo de tradición del Bronce y luego ibérico, entre los años 45 y 27 a.C.) (González 2001, 276).

⁷ En la Costa hay certeza de la existencia de dos núcleos: *Sel/Selambina* (definida por Ptolomeo -2,4,7- como *oppidum*, y sin claros indicios de que se convierta en *civitas* en época romana, se ha identificado con Salobreña, donde existe una secuencia ocupacional sólida desde la Edad del Cobre) y *Sexi Firmum Iulium* (anteriormente factoría fenicio-púnica que debió conocer un temprano proceso de municipalización, seguramente similar y coetáneo al de *Iliberis* en época cesariana o augustea. Los restos monumentales de la actual Almuñecar aclaran esta presencia romana) (González 2001, 284-285).

jurídica *Municipium Florentinum Iliberritanum*; fruto de la evolución del asentamiento ibérico de *Ildurir*, se trata con toda seguridad del primer *oppidum* de la Vega en recibir la municipalización, y la única sin duda en obtener el *ius latii* antes de la concesión general del mismo que haría Vespasiano en el 74 d.C.⁸. La acuñación de monedas, constatable desde el siglo II a.C., muestra la relativamente rápida romanización en esta ciudad frente al resto de los núcleos, dado que las primeras monedas iliberritanas incluyen el nombre del asentamiento en las dos escrituras –ibérico y latín-, y ya a finales del siglo I a.C. aparecen emisiones con el nombre *Florentia* escrito únicamente en latín. En este contexto habría que enmarcar la posible municipalización de *Artigi Iulienses*, aún de localización desconocida pero con total seguridad ubicada en los entornos de Alhama a juzgar por la epigrafía y los abundantes vestigios de época romana. El apelativo de *Iulienses*, dado por Plinio, parece justificarse con el recibimiento del derecho latino de la ciudad en tiempos de César, aunque no existe más certeza al respecto (Pastor 2005, 95).

Hasta el mencionado Edicto de Latinidad, promulgado por Vespasiano, no se otorgaría el derecho latino a los pobladores del resto de la Vega. La ciudad de *Ilurco* (Cerro de los Infantes, Pinos Puente), que remontaba su ocupación al Bronce Final y con una importante fase ibérica, habría tenido una situación jurídica de ciudad *stipendiaria* o peregrina durante la época republicana hasta convertirse en Municipio de derecho latino ya en el siglo I d.C. a partir de dicho edicto (González 2001, 282). No en vano, Plinio la denominó “*oppidum celeberrimum*” y las primeras emisiones monetarias de la ciudad sólo se han documentado a partir del siglo I a.C., con un ejemplar de as que incluye la leyenda *Ilurcon* en escritura latina (Castillo, Orfila, *et al.* 1998b, 83). Igualmente, la secuencia estratigráfica ha proporcionado materiales, sobre todo cerámicos, de producción ibérica pintada que muestra una prolongada pervivencia indígena y que puede explicar que nunca antes de la promulgación de latinidad universal esta ciudad hubiese sido promocionada, como había sido el caso de *Iliberis*.

No existen sin embargo pruebas tan fehacientes de la categoría de ningún otro núcleo urbano de la Vega, y por tanto se desconoce el impacto que el Edicto de Vespasiano tuvo sobre las localidades de esta zona. Si bien de un buen número de estas ciudades se tienen noticias procedentes sobre todo de Plinio y del Itinerario Antonino, muchas aún no han sido localizadas arqueológicamente y de otras únicamente se conservan referencias someras en la epigrafía. *Agatucci* (Cortijo de Periate, Iznalloz) ubicada entre *Acci* y *Mentesa Bastia* por el Itinerario Antonino, se ha asociado al actual término municipal de Iznalloz y en ocasiones al de Alicún de Ortega o a Huelma (Carrasco 1994, 472), sin llegar a saber su ubicación exacta debido a que no se ha localizado arqueológicamente; se desconoce igualmente la categoría del asentamiento, aunque debido a su onomástica plenamente latina puede aceptarse que durante el siglo II d.C. se convirtiera en un *municipium* (Pastor 2005, 93). En similar situación se encuentra *Calecula* (Molino del Rey, Íllora), que según Plinio fue una ciudad estipendiaria de consideración incierta durante la

⁸ En torno a la cuestión del momento preciso de la municipalización de *Iliberis* nos extenderemos más adelante. No obstante, adelantamos que sin duda se trata de una concesión cesariana/augustea o en todo caso anterior a Vespasiano.

época altoimperial, si bien los *trianomina* de sus habitantes, presentes en algunas inscripciones, son evidencias de la posesión del derecho latino que conlleva un *municipium* (Morales 2009, 174).

Entrando en la vega de Loja, una de las zonas con mayor densidad de ciudades documentadas por las fuentes, se tiene constancia de al menos cuatro *civitates*, de las cuales ninguna ha sido aún localizada y tampoco se conoce con certeza la categoría jurídica que le otorgó Roma a cada una de ellas ni en qué momento, si bien todas fueron en sus inicios ciudades estipendiarias. Plinio menciona en primer lugar la ciudad de *Ilipula Laus*, llamada *Ilipula Magna* por Ptolomeo, cuya ubicación se desconoce aún, pero que en todo caso se situaría cerca de la actual Loja⁹. Calificada como *stipendiaria*, se desconoce si llegó a alcanzar la categoría de *civitas*. *Baxo*, igualmente ilocalizada, parece que fue una ciudad *stipendiaria* en parte dependiente de la administración de la colonia de *Ucubi* (Pastor 2005, 94). *Vesci Faventia* tampoco ha sido localizada, si bien pudiera estar en las cercanías de Huétor Tajar o podría tratarse del yacimiento del Cerro de la Mora en Moraleda de Zafayona, donde a su vez los restos arqueológicos pertenecen a un poblado íberorromano de bastante entidad (Román 2005a). Ni Plinio ni Ptolomeo dejan, sin embargo, lugar a dudas sobre que se trata de uno de los *oppida* que el pretor M. Fulvio conquistó cuando fue enviado a sofocar las rebeliones béticas del siglo II a.C.; debido al apelativo *Faventia* y a las acuñaciones con el nombre *Fulvi* que se han encontrado descontextualizadas, se deduce que recibió en algún momento indeterminado la categoría de *municipium*, pero no existen más evidencias arqueológicas que lo sustenten. Finalmente, la ciudad de *Castra Vinaria*¹⁰ es citada por Plinio ubicada en los entornos de la Vega lojeña sin ubicación concreta conocida. Su nombre alude a la presencia de destacamentos militares entre la población indígena en el contexto de la romanización, y posiblemente el origen del asentamiento urbano fuera precisamente este destacamento; el apelativo de *Vinaria* alude sin duda a la presencia de viñedos en la zona. Desconocemos por completo el estatuto jurídico que ostentó bajo dominio romano.

Finalmente hay que hacer alusión a los núcleos de población ibero-romanos cuyo nombre se desconoce pero de los que la arqueología ha sacado a la luz evidencias materiales de su existencia, y que aparecen dispersos por toda la vega, especialmente situados en las altiplanicies vecinas a los principales cursos fluviales.

Según la tendencia de Roma a basar su contacto político con las comunidades indígenas en la experiencia de un fenómeno urbano preexistente (Aranegui 2008, 45), ninguna de las ciudades romanas granadinas fue de nueva creación. Por el contrario, todas partieron de núcleos habitacionales previos de época ibérica a la que progresivamente, y con mayor o

⁹ Otras teorías tradicionales la ubicaban “en las inmediaciones de la Sierra de Elvira, otros en el parage en que se encuentran hoy las Pulianas, y otros, a nuestro entender con sobrado fundamento, en el cerro en que se erigió la Colegiata del Sacromonte. Monumentos auténticos e irrefragables obran en pro de este parecer.” (De Luque 1858, 440).

¹⁰ No confundir con otra ciudad de fundación augustea, también llamada *Castra Vinaria*, localizada en Fuente del Maestre, Badajoz.

menor rapidez, según la coyuntura, se fueron incorporando los elementos urbanos propios de la ciudad romana.

En paralelo al crecimiento urbano vino también una labor de ordenamiento territorial para su reparto y explotación económica. La eclosión de la nueva economía de las provincias hispanas, resultante de estas promociones urbanas, tiene como consecuencia las profundas transformaciones del *territorium* producidas desde los años centrales del siglo I a.C. en *Hispania*. No obstante, parece que es a partir de época augustea cuando se acelera el proceso de colonización, centuriación, y sobre todo, una “italización” del mismo (Ariño y Díaz 1999, 171; Ariño, Palet, *et al.* 2004).

La centuriación, definida por Chevallier como “uno de los más bellos documentos arqueológicos y, sin duda, el mejor instrumento de la romanización” (Chevallier 1967, 6), nace como un mecanismo para definir jurídicamente la tierra. Por su lado el catastro, además de ser un sistema con el que organizar grandes superficies de territorio y uno de los elementos claves de la romanización, sería el instrumento para gestionar el asentamiento de la población y la explotación económica del territorio y a partir del cual recaudar los impuestos (Santapau 2009, 455). La centuriación como tal fue un fenómeno exclusivo de las colonias y en casos concretos también de algunos *municipia*, y de hecho no se ha podido documentar arqueológicamente ninguna en toda la provincia de Granada, pero todas las ciudades sin excepción debieron recibir una organización del terreno. Para ello Roma estableció una jerarquía gradual a dos niveles: administrativo –con el *pagus* como unidad básica, constituida por varios *fundi*- y su equivalente poblacional –que son los *vici* rurales y las *villae*, éstas a su vez íntimamente relacionadas con el *fundus*- (Cortijo 1993, 235-237). Todas estas estructuras, más o menos evidentes en el territorio de cada ciudad, estaban englobadas en el *ager*. Dadas las óptimas condiciones de la Vega granadina para la explotación de sus variados recursos, no es de extrañar que los diversos *agri* asociados a sus respectivas *civitates* estuvieran intensamente ocupados por un buen número de *villae*, como bien ha demostrado la arqueología (Gutiérrez y Orfila 2013-2014, 462), y que en el caso granadino, constituyen además los vestigios de arquitectura doméstica mejor conservados en la zona.

Ante el desmesurado crecimiento poblacional de Roma y su Imperio, Augusto aseguró el control de la *annona* a través de la *praefectura annonae* (Remesal 2007, 78), y con ello un modelo de mercado urbano emergente que agilizara el comercio y abastecimiento de productos básicos a Roma, entre los que se encontraba el grano y el aceite¹¹, de los que era deficitaria. Con la elección de *Hispania*, y concretamente de la Bética para este cometido a partir del siglo II d.C., se potenció una infraestructura organizativa que garantizara el buen funcionamiento del sistema, creando un verdadero entramado de vías y rutas, tanto terrestres como fluviales a través del *Betis*, y se partió como base de la red de ciudades existentes. Se perfilaba así una economía imperial cuya principal característica fue el desarrollo de la especialización económica y la provincialización productiva (Lagóstena 2009, 301).

¹¹ La *annona* incluirá también el abastecimiento de aceite sólo a partir de Hadriano

Si bien es cierto que la difícil orografía del valle granadino del *Singilis* complicaba las relaciones comerciales, la arqueología demuestra que desde muy pronto hizo su aportación a la *annona* dada su importante producción oleícola, suficientemente atestiguada por varias fuentes: en primer lugar, porque los continuos hallazgos arqueológicos de estancias utilizadas en cada fase del procesado del aceite desde la recogida hasta su almacenamiento, y el ingente número de almazaras, *dolia*, y prensas sigue a día de hoy en aumento (Sánchez, Orfila, *et al.*, 2008: 107-108). Un testigo de la importancia del aceite granadino –concretamente del *ager* iliberritano, pero extensible a la que sería la coyuntura de todo el valle fluvial- en la Bética y en el programa de la *annona* lo constituye el *Kalendarium Vegetianum* (Orfila y Sánchez 2011, 117). La existencia de un *Kalendarium* con el nombre de un miembro de la elite iliberritana¹², creado c. 112 d.C., nos dice dos cosas: en primer lugar, que en la Vega se llevaba a cabo una actividad agropecuaria importante y en la que seguramente a través de esta entidad se invirtieron grandes cantidades en su promoción productiva para contribuir a dicha *annona*; en segundo lugar, es evidente la presencia de una elite fuertemente ligada a la explotación de los recursos de la Vega y comprometida con el evergetismo municipal (Lomas y Sáez 1981, 63).

Se manifiesta así la participación del sector privado en el comercio del aceite –principalmente- y el rápido enriquecimiento de determinadas familias, que habría de reflejarse en un crecimiento acelerado de edificaciones monumentales junto a las estancias meramente productivas; desde época altoimperial la introducción de elementos de prestigio en estos centros rurales se documenta en varios ejemplos y es prueba de la rápida consolidación de una red productiva que mantiene y proporciona un nivel de vida alto a sus *possessores* (Sánchez, Orfila, *et al.* 2008, 111).

Un tercer elemento básico en la organización romana de los nuevos espacios adquiridos junto a la promoción urbana y la distribución de las tierras, y especialmente vinculado a la comunicación de ambos escenarios, fue la creación de una buena red viaria. En el espacio que nos concierne, y dadas sus características, se establecieron vías terrestres pero ante todo fue esencial la comunicación fluvial.

El viario terrestre (Fig. 09) lo conocemos por las fuentes de forma bastante somera, principalmente porque el Itinerario Antonino refleja tan sólo dos vías que atravesaban la provincia: la denominada *Item ad Arelato Narbone inde Tarracone, Carthagine Spartaria, Castulone*, y la *Item a Castulone Malacam*. La primera es un fragmento de la *Via Augustea*, que comunicaba las Galias con *Hispania* por el litoral costero, y atravesaba la provincia de Almería entrando por *Ad Morum* (en las cercanías de Vélez Rubio), desde donde entraba en Granada recorriendo *Basti, Acci, Agatucci*, y finalmente se adentraba en la provincia de Jaén en dirección La Guardia y *Castulo*. La segunda procedía de *Tugia* y *Fraxinum* (Hinojares), penetraba en la provincia dos veces, una por *Bactara* en dirección *Acci* para continuar por Almería y de ahí se metía de nuevo en Granada por *Sexi* en dirección a Nerja y Málaga (Marín 1988, 114). Por otro lado, y de forma muy residual, el

¹² Las inscripciones que mencionan a la familia de los *Valerii Vegetii*, *procuratores* del *Kalendarium*, como procedentes de *Iliberis* son: CIL (II) 2074, 2076, 2077 (Manacorda 1977; Sáez y Lomas 1981)

Anónimo de Rávena cita un tercer eje que comunicaría *Cartago Nova* con Málaga, correspondiente al tramo de la *Via Herculea* que cruza la provincia granadina por el litoral costero. Ninguna de las tres vías citadas por las fuentes comunicaban las *civitates* de la Vega sino que rodeaban la zona bien por el Altiplano, bien por la costa, lo cual no significa que no existieran dichos caminos. No obstante, la arqueología ha aportado un discreto número de restos de vías, miliarios o puentes que han ayudado a reconstruir *grosso modo* la red interna de vías del interior del valle fluvial. Prácticamente todos los restos arqueológicos y epigráficos aluden a vías secundarias que conectan la ciudad de *Iliberis* con las principales *civitates* de los alrededores: un miliario encontrado en Archidona alude a la vía que conectaría el *municipium* con la vecina *Anticaria* siguiendo el curso del Genil y saliendo a la provincia malagueña por Loja; el camino de *Iliberis-Castulo* a través del Altiplano, corroborado por algunos tramos hallados de calzada cerca de Gor; la vía *Iliberis-Sexi* sería necesaria para conectar el valle con la costa; finalmente una calzada romana del siglo II d.C. uniría *Iliberis* con *Colonia Gemella Acci* (Marín 1988, 116), a cuyo tramo pertenecería con probabilidad otro trozo de calzada localizado en el siglo XIX en San Juan de los Reyes, ubicado en el punto de salida de la ciudad (Gómez-Moreno 1949, 370). La red de caminos establecida desde el *municipium iliberritano* podría entenderse desde la hipótesis de que se tratase de la sede de una *statio*, tal y como aparece en la epigrafía (CIL II, 5064). Se trataría en ese caso de una oficina aduanera encargada del cobro del *portorium* o impuesto sobre la circulación de mercancías, y que el Imperio establecía en los principales núcleos de comercio, tanto del interior como en los puertos marítimos. Su presencia aquí resulta de gran importancia por cuanto que justificaría el paso de una importante ruta, aún sin definir, y que muy probablemente fuera nudo de comunicación entre los principales núcleos exportadores del extremo oriental y el eje fluvial del Betis (Pastor 1983, 165).

Por último, las vías que debían conectar otros *municipia* como *Ilurco* o la zona de Loja – intensamente poblada como hemos visto – no han sido hasta el momento documentadas; no obstante, en los alrededores de Montefrío existe un pequeño puente sobre el arroyo Milanos del que se ha aceptado firmemente su fábrica romana y que tiene continuidad en un tramo de calzada de carácter secundario¹³ de no más de 125 m. (Mancilla, Román, *et al.* 2001, 123), que bien pudiera unir la vega lojeña con el sur de Córdoba.

Sin lugar a dudas un importante elemento en las rutas de la Vega lo constituye la articulación del territorio en torno al río *Singilis* (actual Genil), que no sólo favorecía la irrigación en una zona de clima seco sino que se convertía en elemento clave como vía de comunicación y transporte. El Genil es el principal afluente del Guadalquivir; ambos, *Singilis* y *Betis* en su denominación latina, constituyeron según las fuentes los dos ejes fluviales más importantes de la Bética, fundamentales por separar (y a la vez conectar) las dos unidades morfológicas de Sierra Morena y la Depresión Bética (Cortijo 1993, 43). Un río en la Antigüedad debe ser entendido en un concepto mucho más amplio del que se le

¹³ Su fábrica, a base de guijarros, la clasifican como *viae glarae stratae*, una tipología de travesía secundaria muy documentada en *Hispania*

asigna en la actualidad. En primer lugar, lógicamente, como germen de la riqueza que deja a su paso, favoreciendo la irrigación de los campos y por ende, la ocupación en sus márgenes, no sólo rural sino también la urbana, que buscaba los cursos de agua para asegurar su supervivencia. Otra faceta de los cursos fluviales es su concepción como elemento organizativo y articulador del territorio: tanto Plinio (III, 10), como Ptolomeo (II, IV, 9-10) reflejan esta realidad cuando, al hablar de los pueblos ibéricos, mencionan al *Singilis* como frontera natural de los bastetanos el primero, y entre los pueblos prerromanos de la costa y los de las sierras del interior el segundo. Por último, el río se convertía en un nudo de comunicaciones de primer orden, tanto a nivel comercial como, sobre todo en las fases de la conquista, a nivel militar (Abad 2000; Sillières 2000-2001, 436-7). Las rutas comerciales por vía fluvial abarataban los costes del transporte, y la presencia de un río atraía dicha actividad a la zona por la que pasaba, permitiendo dar salida a los productos obtenidos de sus márgenes (Parodi 2002). En este sentido, no obstante, y aunque algunos sectores productivos como el oleícola tuvieron una gran importancia en la zona iliberritana (Sánchez, Orfila, *et al.* 2008, 107), bien es sabido que el *Singilis* no era navegable hasta su confluencia con *Astigi*, punto a partir del cual se convertía en un importante eje comunicando con el *Betis*. El río no perdió sin embargo su papel de introductor de novedades al finalizar las fases de conquista romana durante la República. De hecho, al igual que el Genil había sido una importante vía de romanización en el siglo I a.C., sería a su vez una vía de introducción del cristianismo a partir del siglo IV d.C., como se deriva de la intensa acogida de la nueva religión en núcleos volcados a este río como *Astigi* o *Iliberis*, y de las invasiones en el siglo V d.C., a juzgar por la expansión del rey suevo Rechila que en 438 d.C. iniciaba una etapa de expansión en la *Betica* con el *Singilis* como escenario¹⁴ (Padilla 1989, 117).

En definitiva, la *pax romana* establecida por Augusto, duradera a lo largo del Alto Imperio, permitió una situación de estabilidad a todos los niveles que se tradujo en un desarrollo de las bases urbanas, organizativas y económicas arriba señaladas durante dos siglos. Sin embargo, el final de la expansión romana en época de Trajano, principal estímulo para la producción de excedentes, y la ralentización del proceso urbanizador produjeron una disminución progresiva del comercio interprovincial en todos los territorios del Imperio. En este contexto, c.171 d.C. comenzaron las incursiones de los *mauri* en la *Betica*, cuyos estragos se reflejaron sobre todo en un aumento de los tributos que, unido a la menor demanda de productos, ahogaron a los pequeños y medianos productores, comenzando un auge de la gran propiedad que sería el modelo predominante en los siglos de la Tardoantigüedad (Morillo 2009; Uyá 2012).

¹⁴ Una de las campañas de Rechila consistió en conquistar la *Betica* entrando por el Genil, en cuyo valle derrotó a Andevoto, un *possessor* que se le enfrentó con su ejército privado al carecer de apoyo de las instituciones municipales

3.2.3. LA VEGA DURANTE EL BAJO IMPERIO

El siglo III d.C., caracterizado tradicionalmente por el concepto de “crisis”, (Fernández 1982), debe definirse más bien con el término de la transformación. Los problemas políticos y económicos que asaltaron al inicio de esta centuria se plasmaron en la simplificación de las funciones administrativas de la *civitas*, que acabó evolucionando en una distorsión de lo que habían sido las ciudades de época altoimperial, lo cual no significa que perdieran su esencia urbana. Tampoco la ruralización de la población debe ser vista como una regresión de la vida en la ciudad, ya que el hábitat rural fue siempre característico, especialmente en *Hispania*, del modelo de asentamiento romano desde los inicios de su presencia en la Península (Ouriachén 2008, 19; Sánchez 2014). En el caso de la *Betica*, un buen número de centros urbanos pervivieron en la Tardoantigüedad con más o menos cambios derivados de las nuevas necesidades, y las funciones que mantenían en cada caso dependían del compromiso de iniciativa de las elites locales. Del mismo modo que algunas ciudades altoimperiales continuaban existiendo, otras desaparecen y otras aparecen citadas por primera vez en estos siglos, probablemente debido más al crecimiento poblacional de antiguos núcleos rurales o de poca entidad que a la creación *ex novo*. Por ello, no existe una tendencia general sino casos particulares, al igual que sucede, en este contexto, en el ámbito granadino.

En primer lugar, son varias las *civitates* que dejan de habitarse o de las que no queda rastro de actividad en el Bajo Imperio. *Agatucci* es una de las ciudades existentes en el siglo II d.C. de las que no queda rastro alguno, ni en las fuentes escritas o epigráficas ni en la arqueología, a partir del siglo III d.C., no habiendo dejado ni siquiera huellas de su existencia en la toponimia histórica de la zona como consecuencia de una ocupación prolongada. Por tanto todo parece indicar que se despobló al inicio del Bajo Imperio por causas aún desconocidas (Padilla 1989, 95). Sobre fase tardía de *Ilurco* existe poquísima documentación arqueológica, llegándose incluso a dudar de la continuidad de su existencia a finales del siglo IV (Fernández 1982, 122; Padilla 1989, 195). No obstante, a finales del siglo VI d.C. se la menciona como perteneciente a la jurisdicción episcopal de *Iliberis* en una inscripción dedicada al presbítero *Nocidius* del año 589 d.C. (Castillo, Orfila, *et al.* 1998b, 95). La existencia de una veintena de monedas de época post-constantiniana procedentes de cecas exógenas (Marín y Padilla 2002) explicaría, a mi juicio, la reducción de la ciudad a un núcleo más poblacional quizás más pequeño o de menos competencias – dada la pérdida de la capacidad de acuñación- pero ni mucho menos su desaparición. De otros núcleos urbanos documentados en el Alto Imperio en la Vega no se tiene de momento ninguna información sobre su etapa tardía; tal es el caso de *Baxo* o de *Calecula*.

Otros poblamientos urbanos se dan a conocer en esta época, tal vez por la evolución de núcleos menores preexistentes por movimientos de población¹⁵, tal vez fruto de simples cambios en la toponimia; en todo caso se trata de *civitates* de las que no se tienen noticias

¹⁵ La despoblación parcial o total de muchos centros urbanos benefició a otros lugares de habitación, entre los que cabe considerar las grandes ciudades y las aglomeraciones rurales nacidas en la mayoría de los casos de antiguas *villae*

en época altoimperial¹⁶, lo cual no quiere decir que no existieran con anterioridad. La primera de ellas es *Nativola*, de la que se cree que podría estar situada en las inmediaciones de *Iliberis* e incluso se ha llegado a pensar estaría ubicada en la colina de la Sabika. Ello es debido a que a finales del siglo XVI se encontró como material de reutilización de los muros de Santa María de la Alhambra la conocida placa de *Nativola* (Carbonell y Gimeno 2010), y se generó la creencia de que había existido un templo dedicado a la diosa Nata donde hoy se encuentran los palacios nazaríes (De Luque 1858, 441). El hallazgo fuera de contexto de la placa y la alusión a una sede arzobispal cercana a *Nativola*, bien pudiera encontrarse también cerca de Guadix, si bien poco se sigue sabiendo al respecto. La ciudad de *Castella/Castilia* está ubicada cerca del actual municipio de Atarfe y arqueológicamente se ha podido documentar su necrópolis, llamada de Marugán, con más de 1200 tumbas exhumadas (Román 2005b, 172). Tradicionalmente considerada residencia de nobles godos, por su carácter fortificado podría haber servido de limes frente a la invasión bizantina.

Los estudios del Bajo Imperio en el valle del *Singilis* romano que se han hecho desde la arqueología se focalizan en un alto porcentaje en torno a la ciudad de *Iliberis/Eliberri*. La información de la epigrafía –principalmente procedentes de enterramientos cristianos, pero también algunos como el texto de *Nativola* referentes a construcciones eclesiásticas del siglo V-, y algunos textos como el Concilio de Elvira se complementa con evidencias arqueológicas que confirman la continuidad de un asentamiento que no perdió en estos siglos su carácter urbano. Los vestigios arqueológicos que confirman la continuidad de ocupación urbana comienzan por los restos de edificios domésticos, situados principalmente en el Carmen de la Muralla (Casado, Burgos, *et al.* 1995), el Callejón del Gallo (Adroher y López 2001), o el Callejón de los Negros (Pérez y Castillo 2001), donde las fases tardorromanas vienen caracterizadas por depósitos de TSHTM, datándolas, al menos, del siglo V d.C. (Orfila 2011, 155-156). Las numerosas monedas halladas atestiguan la presencia de una importante ceca de carácter permanente que trabajó incluso en aquellos momentos en que las emisiones monetarias solo se producían en ciudades de relativa importancia económica y administrativa, la mayoría de ellas sedes episcopales (Palol 1966, 20) y que garantizan de esa forma la permanencia de los *monetarii*, funcionarios encargados de dicha emisión (Román 2005b, 173); igualmente las restauraciones practicadas en una parte de la muralla de la ciudad en el Bajo Imperio (Roca, Moreno, *et al.* 1988), el uso continuado del acueducto hasta el siglo IX (Orfila 2005, 133-134), pero sobre todo la presencia de una gran cantidad de necrópolis tardías documentadas hablan de una entidad urbana de cierta importancia, al menos a nivel local. Las necrópolis tardías, ubicadas en Marugán, Huerto de Lopera, calle del Agua, Plaza Larga, calle de la Colcha y calle Gran Capitán (Orfila 2006; Orfila 2011, 158-159), reflejan desde el siglo III d.C. una serie de cambios, primero, en el rito que sustituye progresivamente la incineración por la inhumación, y segundo, en los lugares predilectos

¹⁶ No creemos que se deba a la fundación *ex novo* de ciudades en el mismo sentido que lo tuvo en época republicana o altoimperial. La ausencia de datos que atestigüen su existencia en épocas anteriores puede deberse a que efectivamente no se tratase de *civitates* como tales sino poblaciones menores que en con el paso de los siglos aumentan en importancia y tamaño

para enterrarse, que abandonarán las zonas tradicionales extramuros del Alto Imperio por las cercanías de las basílicas paleocristianas del núcleo urbano. En el caso de *Vlisi* (Loja) y otros centros urbanos de la zona, la pervivencia del topónimo antiguo y la existencia actual de un núcleo habitado de cierta importancia permiten suponer su continuidad en época visigoda y hasta nuestros días, perviviendo a los cambios del Bajo Imperio.

Visto el difícil panorama de los cambios urbanos en la Tardoantigüedad granadina, algo mejor conocido está el *territorium*, cuya información fundamental procede de las numerosas *villae* que perviven hasta los siglos V-VI d.C., y de las que se conocen especialmente bien las fases del siglo IV d.C. en que las áreas productivas se incrementan notablemente, dando un rendimiento inusitado que se refleja en el esplendor monumental de la zona de vivienda. Es de hecho este periodo el mejor documentado en las fases de todas las *villae* granadinas, muchas de ellas fundadas en época altoimperial; las obras de decoración y remodelación llevadas a cabo durante el siglo IV d.C. en las viviendas rústicas son reflejo de un fenómeno muy característico de las *villae* de este periodo, la ampliación de las estructuras productivas que llegan incluso a ocupar áreas anteriormente destinadas a la vivienda, fruto de que las actividades económicas no solo no cesan, sino que se multiplican en esta zona. Los procesos de colapso de estos recintos rurales, fechados entre finales del siglo IV d.C. y el VI o VII d.C. en algunos casos, no siempre están bien identificados, pero en los casos documentados siempre se asocian al abandono y destrucción por incendio, así como la conversión del espacio en necrópolis (Román 2004). Junto a estos dos procesos, clasificados como los más corrientes en el destino de las *villae* tardías (Brogiolo y Chavarría 2008), se documenta un caso particular, en la *villa* de Mondragones, donde tras el abandono del edificio se construye un *oratorium* que articula la disposición de una nueva necrópolis en torno a ella; por su parte, la toponimia de yacimientos como Daragoleja es reflejo de que con toda probabilidad algunas de estas *villae* acabaron convirtiéndose en núcleos poblacionales mayores (Morales 2009).

4. YACIMIENTOS ESTUDIADOS: HISTORIA DE LAS INTERVENCIONES Y SU ESTADO ACTUAL.

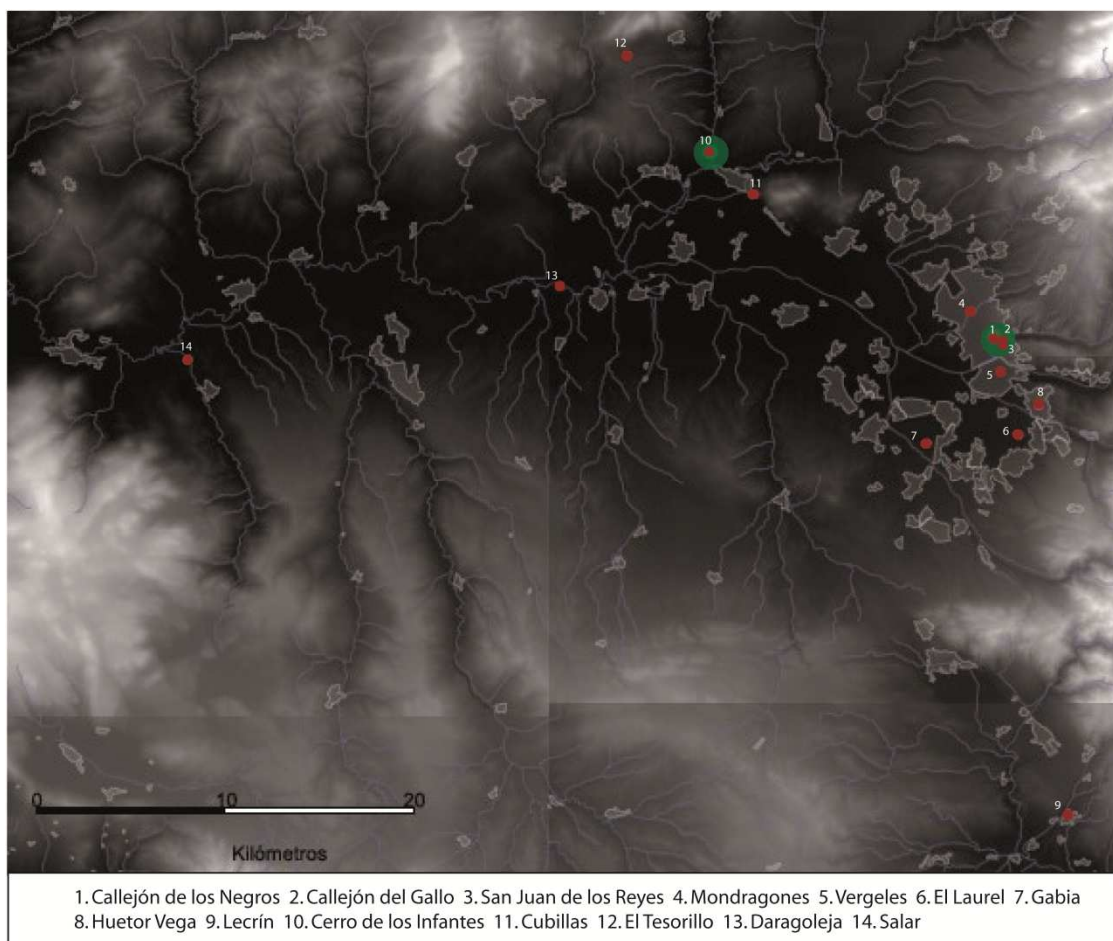


Fig. 10. Mapa con los yacimientos muestreados en este trabajo.

4.1. *ILIBERIS* Y SU *AGER*

La trayectoria de *Iliberis* y su *ager* ha de comprenderse en la línea del contexto geográfico e histórico tan particular en el que se ubica, y es precisamente este núcleo el que por su coyuntura ha proporcionado más información de época romana en toda la Vega. *Florentia Iliberritana* es hasta la fecha la ciudad mejor documentada tanto epigráfica como arqueológicamente.

El *ager* iliberritano es, con diferencia, donde más cantidad de yacimientos con estancias de carácter doméstico con restos de decoración musiva o pictórica se han encontrado. No obstante, existe una gran desigualdad cuantitativa entre la *urbs* y el *ager*, siendo en éste donde la arqueología –especialmente de las últimas décadas– ha sido más prolífica, teniendo en cuenta las dificultades de conservación de una ciudad que se ha mantenido ocupada hasta nuestros días. De hecho, las intervenciones arqueológicas sobre

asentamientos rurales llevadas a cabo en España en las últimas décadas han generado un interesante volumen de datos de muy diversa índole, si bien la documentación ha permitido niveles interpretativos muy desiguales (Revilla 2010, 27).

3.1.1. *MUNICIPIUM FLORENTINUM ILIBERRITANUM*

La localización de la *urbs* está reconocida hoy día, y tras no pocas controversias, en la colina del Albaicín (Sotomayor 2008, 31), teoría que ha sustentado sobradamente la arqueología desde que empezaron a identificarse este tipo de bienes documentales. No obstante, la incoherencia de continuidad toponímica de *Iliberis* a *Granada*, así como los fraudes cometidos en las excavaciones del foro romano por Juan de Flores en 1754 (Orfila, Sotomayor, *et al.* 2012) en el Albaicín, crearon cierta aversión entre los primeros investigadores que trataron el asunto, opinando que, por el contrario, *Iliberis* se habría ubicado cerca de Sierra Elvira, en el lugar que en época medieval se habría llamado Medina Elvira (De Luque 1858, 437). Como decíamos, ha sido la arqueología la que ha proporcionado datos irrefutables sobre la posición iliberritana en la actual Granada, explicando la relación toponímica con Elvira con una posible migración de iliberritanos hacia este núcleo cerca de Atarfe (la entonces llamada *Castilia*) durante el Bajo Imperio, lo que se justifica con el abandono de barrios enteros y la reducción de población y tamaño que padece la ciudad en esos siglos según refleja la arqueología. A día de hoy se trata del *Municipium* que ha aportado más restos arqueológicos de los aquí estudiados, y también el que ha sido objeto de mayor número de publicaciones¹, si bien aún son muchas las incógnitas que ofrece una ciudad sepultada por siglos de hábitat continuado.

Iliberis es, como vimos, producto de un asentamiento ibérico que por la propia manera voluntaria y pacífica en que buscó el acuerdo con Roma, halló su promoción municipal en el nuevo orden, y las modificaciones urbanísticas itálicas no se produjeron de forma inmediata sino que aún predominó algún tiempo la esencia ibérica. Esta pervivencia se fosilizó en un urbanismo que habría de obligar a las construcciones posteriores, ya romanas, a adaptarse a él (Moreno, Burgos, *et al.* 1995).

Los elementos más antiguos de la ciudad se remontan a un paño de muralla de unos 12 metros fechada de la primera mitad del siglo VII a.C., localizada en el Callejón del Gallo (López 2001, 20), algunos fragmentos de cerámica gris hallados en el Carmen de la Muralla, y una serie de cabañas circulares que se han documentado tanto en la parte baja de la colina, junto a Gran Vía a la altura del convento de Santa Paula (Burgos, Puerta, *et al.* 1999), como en la zona más alta, concretamente en el callejón de las Tomasas (Martín, Rodríguez, *et al.* 2004). Perteneciente hacia la mitad del VI a.C. se documenta otra fase del poblamiento ibérico, una importante reforma en el *oppidum*, que consistió en ampliar su

¹ Caben destacar las publicaciones a cargo del grupo de investigación HUM-296, en cuyo marco se han escrito monografías y se han organizado exposiciones con *Florentia Iliberritana* como objeto de estudio

muralla, documentada en algunos de sus tramos por todo el Albaicín; algunos materiales de esta época, sobre todo cerámicos, están bien documentados por toda la colina.

Del siglo VI hasta el II a.C. no se aprecian cambios significativos en el registro arqueológico, pues como se ha comentado, no existe una ruptura total con la arquitectura preexistente sino un reaprovechamiento de las construcciones íberas que resultaran útiles, como fue el caso de la muralla² –utilizada incluso hasta época medieval-, algunos pozos e incluso estructuras domésticas. Así, en época romano-republicana las estructuras conocidas son muy escasas, tratándose sobre todo de las necrópolis ibéricas que pervivieron hasta el siglo I d.C. -en el Mirador de Rolando-, y las evidencias de viviendas descubiertas en las primeras fases constructivas del Callejón del Gallo, Calle María la Miel, Calle Oidores o Calle Cruz de Quirós. Incluso es posible que existiese algún edificio público como el localizado en el Carmen de la Muralla, dada la presencia de tambores y basas de columnas en el solar (Adroher y López 2001, 457), si bien se desconoce si dichos materiales están o no en su contexto primario (Jiménez y Orfila 2008, 51).

La fase iliberritana mejor conocida por los vestigios arqueológicos es la altoimperial. Dichas evidencias empezaron a registrarse ya desde el siglo XVI, cuando aparecieron los primeros restos epigráficos y algún hallazgo escultórico, y continúan hasta nuestros días aportando luz a este periodo. En primer lugar, el entramado urbano de la ciudad altoimperial estaba fuertemente marcado por la necesidad de adaptación al entramado preexistente y a la difícil orografía de la colina. La muralla íbera es reutilizada en este periodo, añadiéndole ampliaciones cada vez que fue necesario. El entramado de calles igualmente debió supeditarse al existente (Adroher 2014, 76), pero arqueológicamente sólo ha llegado a nuestros días un trecho de travesía de unos 8 metros de anchura construida en guijarros en la plaza de San Nicolás (Rodríguez 2001, 62). No muy lejos de esta calle, en Espaldas de San Nicolás, se han localizado vestigios de las líneas de aterramiento íberas, romanas e incluso ya medievales practicadas en la zona (y que se dan en general en toda la colina) que fueron necesarias para hacer más habitable las laderas del Albaicín (Orfila 2011, 67). En cuanto al foro, el elemento vertebrador de la ciudad romana tanto fisonómica como funcionalmente, se encontró en *Iliberis* ubicado en una de estas terrazas ya en el siglo XVIII a raíz de las excavaciones practicadas por Juan de Flores en el actual Carmen de la Concepción (Sotomayor y Orfila 2011). Al margen de la polémica de los fraudes realizados por el propio excavador, subsanados por condena mediante la destrucción de los objetos falsificados (Orfila, Sotomayor, *et al.* 2012), las noticias de los restos del foro nos han llegado a partir de unos planos realizados en la época por Diego Sánchez Saravia y por las descripciones que Gómez-Moreno realizara de la plaza “enlosada de mármol, y sobre ella se distribuían estatuas con sus pedestales, que consignaban dedicatorias por el Municipio de *Iliberri* en honor de emperadores y patricios ilustres. Era pues, el foro de la ciudad” (Gómez-Moreno 1949, 368). Recientemente se han localizado las piezas auténticas extraídas de dicho espacio, fundamentalmente molduras, fustes de columnas y algunos restos escultóricos (Moreno 2008 y 2010), que combinan con las noticias que de este

² El recorrido de la muralla en época alto-imperial lo tomamos de Orfila 2008 y Orfila 2011

espacio da la propia epigrafía; así, dos epígrafes hablan de algunos elementos presentes en el foro iliberritano y que hasta el momento siguen sin encontrarse, como es la basílica, así como dedicatorias realizadas a emperadores del siglo III d.C. que pudieron situarse en esta plaza. De la basílica se tiene constancia porque, según uno de estos epígrafes³, habría sido reformada por un liberto de buena posición económica a mediados del siglo II d.C., al haber obtenido el cargo de *augustal*, decorando los intercolumnios con cancelas, pequeñas vigas de madera (*baeclis*) y con puertas (*postibus*) (Melchor 1993, 447).

Otros vestigios de la edilicia pública iliberritana han sido menos afortunados, quedando, no obstante, noticias indirectas de su existencia. La arquitectura religiosa alto-imperial se presupone en tanto que se constata la práctica de una serie de cultos, tanto a nivel público como a nivel privado-doméstico, a través de las estatuas, fórmulas votivas y la alusión a cargos sacerdotales ejercidos en la ciudad (Oria 2008, 78), tanto masculinos como femeninos. No en vano, no solo hay noticias del culto al panteón romano, sino que Granada tuvo su propio genio protector, a juzgar de los testimonios epigráficos⁴ del siglo II d.C. En este sentido, los restos epigráficos de época tardoantigua –que a la postre son más escasos que los pertenecientes al Alto Imperio– están monopolizados por las referencias a obispos y presbíteros, como seña de una adopción firme de la religión cristiana por parte de la ciudad. Otras evidencias lo confirman, como es la celebración del Concilio de Elvira, fechado en torno al 300 o 302 d.C. (Sotomayor y Fernández 2005), para lo cual se requería la existencia de unas instalaciones religiosas, así como la noticia de que *Eliberri* se convirtió en sede episcopal en algún momento del siglo IV d.C. (Román 2005b).

Con respecto a los edificios de carácter lúdico no se han encontrado hasta la fecha restos arqueológicos que confirmen su existencia. Sí que existe una cita de Ibn al-Jatib en su Enciclopedia granadina donde describe que, entre el actual puente romano del Genil y la ermita de San Sebastián había “un pabellón de cinco lados sólidamente construido con sillares de piedra de toba, que es obra [...] de fábrica bien acabada y antigua que está situado enfrente del circo (mal’ab) donde se celebraban los juegos en los días de fiesta, el cual va desde el final del puente sobre el Genil hasta las tapias de la Rábita y es un circo de extraordinaria figura”. Este edificio ha sido interpretado, por la fisonomía descrita y por la ausencia de noticias en época nazarí, como un circo de origen romano (Velázquez 2007), si bien no creemos que una ciudad de tamaño tan reducido contase con unas instalaciones de este tipo, normalmente presentes sólo en los núcleos de mayor densidad de población. Por otro lado, entre las infraestructuras públicas imprescindibles en la ciudad se encuentran las estructuras hidráulicas para el suministro y evacuación de aguas. En la calle Espaldas de San Nicolás fue localizado parte del canal de entrada del acueducto en la ciudad, a la altura justa del enganche con la muralla (Casado, Pérez, *et al.* 1999). Otros canales y conducciones de aguas encontrados en la Calle Álamo del Marqués forman parte de la red de abastecimiento y evacuación de la ciudad (Orfila 2011, 115).

³ CIL II, 2083

⁴ CIL II, 2069

Los datos referentes a las estructuras privadas, fundamentalmente las domésticas, han aumentado de manera exponencial con las excavaciones de los últimos años, siendo uno de los elementos altoimperiales mejor documentados a día de hoy de la ciudad. Las evidencias de estructuras domésticas no son muy monumentales ni completas en planimetría por haberse hallado mayoritariamente a través de pequeños sondeos de urgencia, pero la distribución de los restos por el Albaicín es suficientemente amplia como para apreciar una potente edificación doméstica urbana desde el siglo I d.C. en la ciudad. Las *domus*, de carácter aristocrático todas ellas, han aparecido en la Calle Cruz de Quirós, el Carmen de la Muralla, la Casa del Ciprés, Callejón de los Negros, Álamo del Marqués y San José Alta (Gómez 2005, 397), siendo algunas fruto de reformas de casas construidas en época republicana y a su vez con fases de ocupación tardoantiguas.

De todas ellas sólo dos se han incluido en el catálogo de este trabajo por conservar, al menos en parte, restos de su programa ornamental: la *domus* del Callejón del Gallo y la *domus* del Callejón de los Negros.

- Domus del Callejón de los Negros

El yacimiento que aquí nos ocupa ha aportado información de gran interés para la ornamentación de espacios domésticos en contextos urbanos, ya que es una de las pocas *domus* conocidas en el ámbito iliberitano, y de la que se han obtenido un buen número de pinturas murales. Una única campaña de excavación bastó para la obtención del abundante material encontrado, fruto de la potencial riqueza de la vivienda.

En octubre de 1996 y con motivo de unas obras en el solar nº 8 del Callejón de los Negros, en el barrio del Albaicín, la aparición de los primeros restos emergentes conllevó el inicio de un sondeo arqueológico seguido de una intervención de urgencia a efectos de documentar el yacimiento. Durante varios meses se intervino con un único sector de 6 x 5,50 m de los casi 110 m² que ocupa el solar completo, debido a que la acometida de fosas para la cimentación de la obra afectó profundamente a los restos de la parte meridional del solar, destruyendo unos y descontextualizando otros (Pérez y Castillo 2001, 174-175).

Los restos documentados se correspondían en un alto porcentaje con una vivienda señorial altoimperial, si bien algunos restos cerámicos y escasas estructuras hablan de una continuidad de hábitat en la zona hasta probablemente el siglo XIV, de escaso potencial informativo. Se han encontrado también las trazas de una labor de aterramiento y adecuación de la zona, por lo que puede decirse que contamos con todas las fases de hábitat en el lugar, desde la fundación de la *domus* hasta su destrucción y posteriores usos urbanos en la zona a lo largo de los siglos. Las estructuras están bien selladas estratigráficamente por un nivel de derrumbe y uno de incendio, y se identifican con un *impluvium* rodeado de un área porticada y un gran muro de cierre por el Norte, lugar que habría sido revestido con estucos decorados a juzgar por la gran cantidad de fragmentos de ellos que fueron recogidos en la zona, tanto *in situ* como caídos y descontextualizados (Pérez y Castillo 2001, 177). Igualmente, en el interior del *impluvium* se encontraron otros muchos fragmentos de estuco en el derrumbe de la cubierta, de modo que el techo habría estado también decorado.

Al término de la excavación, y a pesar de los intentos de integración del yacimiento para su puesta en valor, éste fue finalmente cubierto *in situ* (Pérez y Castillo 2001, 183) para permitir la posterior obra en el solar, y los restos muebles fueron depositados en el Museo Arqueológico y Etnológico de la ciudad, en cuyo depósito continúan almacenados. Previo a ello, las pinturas fueron debidamente limpiadas y consolidadas (Pérez y Castillo 2001, 182), pero a excepción de las referencias de la memoria de la intervención, este material aún permanece inédito y no ha sido hasta ahora objeto de estudio, ni a nivel monográfico ni conjuntamente en el contexto arquitectónico del yacimiento de forma exhaustiva.

- Domus del Callejón del Gallo

Mencionamos aquí la segunda *domus* romana identificada en *Iliberis*, y que como la anterior, ha proporcionado materiales relevantes en el conocimiento de la arquitectura doméstica en la colina del Albaicín desde fase protoibérica, y especialmente la que aquí nos ocupa, la fase romana. Algunos restos de pinturas murales son el vestigio que conservamos del programa decorativo desarrollado en esta vivienda, donde por el contrario no hay ningún resto musivo que se haya documentado.

Durante los meses de invierno de los años 1998-1999, se llevó a cabo una única excavación, aprobada por la Comisión Europea que gestiona la fundación Patrimonio del Albaicín, en un solar situado en pleno barrio del Albaicín, vecino a San Miguel bajo, ante la inminente construcción del mismo. El solar, de una superficie de 1641,51 m² (Adroher, López, *et al.* 2002, 209), fue organizado en dos grandes cortes, de 260 m² y 208,9 m² respectivamente, para facilitar la excavación en extensión y reducir las limitaciones de los pequeños sondeos.

Los restos hallados documentan la complejidad ocupacional de la colina del Albaicín, con una sucesión desde fase protoibérica a época moderna, entre los que destacan diversos elementos estructurales, no únicamente domésticos: durante el siglo VII a.C. el solar se ve ocupado por algunas cabañas (para cuya construcción se realizan labores de aterramiento) y parte de la muralla, implicando un crecimiento poblacional a inicios de la época ibérica que explica la construcción de las viviendas extramuros. La intensa ocupación de la zona hace que no se hayan conservado apenas restos de la fase ibérica, siendo las estructuras en terraza de época romana las mejor conservadas. En este periodo, junto a muros de difícil interpretación existen evidencias para interpretar el principal conjunto estructural como una vivienda (Adroher y López 2001, 51), que ya en la fase bajoimperial está abandonada y amortizada. Será en esta *domus* donde nos centraremos para el estudio de la decoración pictórica aparecida en ella. Las estructuras, no obstante, están muy arrasadas por las construcciones de época moderna, y por ello los restos de pinturas rescatados son escasos.

Tras el periodo de excavación el solar fue de nuevo tapado y edificado, y los restos muebles depositados en el Museo Arqueológico y Etnológico de la ciudad. Tanto el material como las estructuras fueron hondamente estudiadas, para lo cual se realizó una base de datos que recogía materiales muebles e inmuebles de la excavación, y se publicó una monografía con los resultados (Adroher y López 2001). Los fragmentos de pintura no

han sido estudiados de manera monográfica, de modo que permanecen prácticamente inéditos para ser abordados en esta tesis.

3.1.2. EL ÁREA PERIURBANA ILIBERRITANA⁵

El espacio periurbano se define arqueológicamente por la presencia de una serie de elementos asociados a la vida urbana pero que por diversos motivos se ubican espacialmente fuera de sus lindes. En el caso de *Iliberis*, el área periurbana se ha identificado a partir del hallazgo de algunos de estos elementos, si bien no se pueden precisar por ahora los límites exactos de su extensión (Gutiérrez y Orfila 2013-2014). El primero de ellos es la muralla, ya referida líneas arriba, que constituye un elemento muy importante a la hora de definir la frontera del área periurbana con respecto a la ciudad; además de la muralla física, la posición elevada de la ciudad sobre la colina del Albaicín es un elemento topográfico que aumenta el contraste entre la *civitas* y el *ager*. Un segundo vestigio propio de las áreas periurbanas son los espacios productivos de tipo industrial o artesanal, como son los complejos alfareros de Cartuja y Parque Nueva Granada, cuya posición extramuros estaba reglada por la *Lex Ursonensis* (López 1997). Sin embargo la categoría de yacimientos más representada en un entorno periurbano son las necrópolis: en el caso iliberritano son pocos los datos que se tienen por el momento tanto de su cronología –a menudo ofrecen marcos demasiado amplios– como de su organización espacial y extensión total por el territorio, pero no son pocos los restos hallados que permiten conocer el panorama funerario iliberritano. Por citar algunas, las sepulturas de San Juan de los Reyes y la Calle de la Colcha constituyen una muestra de necrópolis altoimperial mientras que las del Colegio de la Presentación y Calle Primavera se adscriben a enterramientos de época tardía (Orfila 2006; Vaquerizo 2008). Cabe destacar el conjunto funerario de tipo *martyrium* hallado en Camino de Ronda por la monumentalidad de la estructura, construido en torno a los siglos V-VII d.C. (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2012; García-Consuegra, Rodríguez, *et al.* 2013).

Un lugar característico de los *suburbia* romanos son los espacios residenciales aristocráticos, los cuales, en el caso concreto del cinturón iliberritano, se encuentran siempre como parte integrante de una *villa*, asociados a un complejo de explotación agropecuaria, y no con función exclusiva de *otium* como sucede en otra modalidad de residencias suburbanas de otras ciudades. De estas *villae* se han encontrado hasta la fecha cuatro, sitas en la antigua estación de Autobuses, Fuentenueva, Vergeles y Mondragones, de las cuales las tres últimas conservan el área residencial con buena parte de su programa decorativo. A ellas añadiremos el yacimiento de San Juan de los Reyes, de naturaleza aún incierta.

⁵ Hemos rehusado el uso del término *suburbium*, aplicado en época romana exclusivamente para la *Vrbs*, Roma, con una aplicación dudosa a las *civitates* de las provincias (Buzón 2011, 12). Creemos que el término “periurbano”, acuñado por Goodman en 2007 se aproxima más a la definición de esta área en el caso iliberritano.

- San Juan de los Reyes

A finales del siglo XIX, D. Manuel Gómez-Moreno informaba en su libro *Monumentos romanos y visigóticos de Granada* del hallazgo en la Calle San Juan de los Reyes, siete años antes, que calificó como “el descubrimiento más notable entre los de este siglo” (Gómez Moreno 1888, 29).

Tras la desamortización de Mendizábal y la consecuente expulsión de los padres filipenses del convento existente tras la iglesia de San Juan de los Reyes, el edificio entró en un proceso de abandono, pasando pronto a manos del Estado. Fue en 1879 cuando una nueva orden, la de los Padres Redentoristas, decidió instalarse en el antiguo convento, para lo cual se iniciaron profundas obras de reedificación (Gómez Moreno 1892, 378). En este contexto, al abrir una zanja de construcción a finales del año 1881 se encontraron de manera fortuita los restos de una vía romana y una necrópolis altoimperial. Fue en esta zona donde se localizó una habitación de muros de argamasa pavimentada con mosaico en blanco y negro (Gómez Moreno 1888, 29).

Se desconoce la duración de la intervención así como las dimensiones de la zona excavada, que evidentemente tampoco quedaron georreferenciados de ninguna manera. Sí sabemos que dada la urgencia constructiva del nuevo convento los restos quedaron tapados *in situ*, y algunos como el mosaico no llegaron a excavar por completo, del que “*desenterróse únicamente parte de la cenefa, cuyo adorno de círculos enlazados era semejante al de los mosaicos romanos descubiertos en el cortijo de Daragoleja y en Pinos Puente*”. Esta breve nota informativa de D. Manuel Gómez Moreno, así como un dibujo del único fragmento excavado del mosaico (Gómez 1888; Gómez-Moreno 1949, fig. 14) es lo que quedó por todo estudio y referencia de esta intervención, años después recopilada por su hijo (Gómez-Moreno 1949, 370).

En 1886 y con motivo de hacer un desmonte en la zona, se localizó al este de la necrópolis la continuación de la misma, apareciendo nuevas sepulturas con ajuar cerámico diverso (Gómez 1888, 29). Desconocemos si a raíz de este hallazgo se realizó algún tipo de intervención, pero no existe ninguna referencia a estudio o informe alguno más allá de esta breve noticia.

La escasez de información relativa a este yacimiento, su excavación temprana, la inexistencia de materiales depositados en el Museo Arqueológico susceptibles de ser estudiados y la dificultad actual de intervenir en esta zona por la coyuntura de pertenecer al centro histórico, han determinado que haya permanecido prácticamente inédito y que únicamente haya sido citado a través de la información proporcionada por D. Manuel Gómez Moreno en el siglo XIX. Las referencias actuales al yacimiento, no obstante, aluden a la necrópolis y la importancia de su ubicación en cuanto a que permite definir el área periurbana de la ciudad de *Iliberis* (Orfila 2006, 61; Gutiérrez y Orfila 2013-2014, 452 y 455); pero a menudo se ha evitado la controversia respecto a la función del mosaico y su relación con el área funeraria, sin llegar a hipotetizarse demasiado sobre si pudiera tratarse del único mosaico sepulcral o funerario de toda la Vega granadina que se haya conservado

hasta la fecha, o por el contrario correspondiera más bien a una estancia doméstica perteneciente a una *villa* (Orfila 2006, 61).

- **Villa de Mondragones**

El presente yacimiento es, de todo el conjunto, el que ha sido excavado más recientemente, y si bien de momento ha sido objeto de una única intervención, con otra futura planificada, es también el que ha proporcionado mayor cantidad de restos arquitectónicos y número de pavimentos musivos de todos los que aquí se presentan.

Situada en el Distrito Beiro, al Norte del casco urbano de Granada, se ubican los restos en el solar del antiguo cuartel militar denominado de los Mondragones, pero que con anterioridad, y hasta los años 60-70 del siglo XX, formaba parte de un área periférica de la ciudad, con un uso exclusivamente agrícola (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-14, 476). Con motivo de las obras de construcción de un aparcamiento público y áreas comerciales tuvo lugar el hallazgo casual de los primeros restos arqueológicos, concediéndose una intervención con carácter de urgencia que se desarrollaría entre los meses de enero y julio de 2013 por la empresa GESPAD AL-ANDALUS junto a diversos colaboradores. A lo largo de esos meses la excavación contó con varias fases, de valoración del hallazgo primero, y de excavación y estudio después, de lo que resultaría siendo un yacimiento de más de 5.000 m² de área ocupada completamente por restos de época romana (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-14, 481).

No obstante la actividad agrícola y sobre todo la cimentación del antiguo cuartel, la estructura del edificio se ha encontrado en bastante buen estado de conservación, debiéndose muchas de las destrucciones a amortizaciones de fases de hábitat en la propia *villa*, fases que han permitido documentar una ocupación y uso continuados en la misma desde el siglo I d.C. hasta el VII d.C. Las grandes dimensiones del solar requirieron la zonificación del yacimiento: por un lado, la llamada zona B incluye una gran necrópolis altoimperial (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-14, 481-483); por otro, la zona A es donde se han localizado las principales estructuras de la *villa*, tanto de la *pars rustica* – con estructuras bien documentadas de producción de aceite- como de la *pars urbana*. En ella, un buen número de habitaciones de carácter doméstico agrupadas en torno a un patio central ajardinado han proporcionado hasta ocho pavimentos musivos –seis de ellos de *opus tessellatum*- realizados en la fase final de monumentalización de la *villa* (Aguilera, García-Consuegra, *et al.* 2015).

El carácter de urgencia de la intervención y la imposibilidad de modificar las obras de construcción programadas impedían la conservación *in situ* y puesta en valor de todo el yacimiento. No obstante las estructuras mejor conservadas y de mayor interés, entre ellas los mosaicos, fueron objeto de un proyecto de restauración; los pavimentos fueron limpiados, consolidadas sus lagunas, y extraídos por la empresa de restauración CLAVE SL bajo la dirección de Dionisio Olgoso, para ser restaurados y expuestos en un futuro⁶

⁶ El mismo destino tendrá la estructura de carácter religioso tardío, así como las áreas del *torcularium*, excavadas y consolidadas *in situ*.

(Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-14, 477). Culminada la excavación se procedió a tapar el resto de las construcciones, que permanecen en el subsuelo del centro comercial; los materiales muebles están siendo estudiados y analizados en la actualidad, para ser finalmente depositados en el Museo Arqueológico de Granada.

La impresionante entidad del yacimiento, acompañada del interés con que la sociedad ha acogido el hallazgo, ha sido condicionantes para que desde esta primera intervención se haya generado un gran volumen de documentación, siendo además publicados sus resultados en diversos medios tanto científicos como divulgativos. A la espera de que comience una segunda intervención en el solar colindante, el buen estado de conservación general del yacimiento, la disponibilidad de los materiales, y las numerosas publicaciones monográficas convierten a la *villa* de los Mondragones en un importante referente para el análisis comparativo de las producciones decorativas en la Vega de Granada.

- *Villa de los Vergeles*

Los primeros restos conocidos de la *villa* romana localizada en la actual zona de los Vergeles, en la Calle Primavera, fueron sacados a la luz en el número 22 de esa calle en 1989, si bien ya se conocía la presencia de restos arqueológicos en esta área desde hacía tiempo (Pérez y Toro 1989, 228). La necesidad de hacer una red de aguas para abastecer a todo un barrio en plena urbanización impedía la excavación extensiva en todo el solar por cuestiones de tiempo. Por ello las sucesivas intervenciones, de urgencia tanto la primera de 1989 como la que se realizara más tarde, en 1991, consistieron en la apertura de cortes en el amplio solar para documentar al menos una secuencia crono-cultural y tratar de delimitar la extensión máxima del yacimiento (Pérez y Toro 1989, 228).

La mayor parte de las estructuras documentadas pertenecen a la *pars urbana* de la *villa*. La primera campaña estuvo organizada en dos fases que no llegaron en total al mes y medio de duración. Durante la misma se hallaron dos piscinas como parte integrante de las termas privadas de la *villa* (Pérez y Toro 1989, 228) además de una serie de estancias que fueron parte de ese complejo termal y algunas estructuras asociadas a la *pars rustica/fructuaria* (Pérez y Toro 1989, 229-230). Todos los restos hallados fueron destruidos tras la campaña por las labores de urbanización, y la inexistencia de una memoria de la intervención limita en gran medida las opciones de un estudio más profundo. Paralelamente a la excavación de las termas de la *villa* se llevó a cabo otra intervención en un solar cercano al del conjunto termal por el interés arqueológico que dichos restos tenían. Sin embargo tan sólo se encontraron estratos geológicos y muy poco material bastante revuelto debido al uso agrícola que hasta hacía muy poco había tenido este suelo (Burgos y Risueño 1991, 202).

Dos años más tarde, el hallazgo fortuito de un pavimento en *opus tessellatum* fue la causa de una nueva solicitud de intervención en un área contigua a la zona excavada en 1989 que no iba a ser urbanizada. Los restos localizados aumentaron el número de estancias conocidas de la *pars urbana*, concretamente dos salas rectangulares encabezadas por sendos ábsides y que se interpretaron como *triclinia* u *oeci* (Fresneda, Toro, *et al.* 1991, 150 y 154). Lo más característico de estas estancias son los mosaicos que las decoraron, un

total de cinco composiciones polícromas cuya delimitación, documentación y sustracción para ser conservados en el Museo Arqueológico de la ciudad, constituyeron el objetivo fundamental de esta intervención (Fresneda, Toro, *et al.* 1991, 150). Una vez finalizada la excavación se prosiguió a cubrir con tierra de nuevo la zona, a la espera de un permiso para realizar análisis posteriores.

A mediados del año 2002 se llevó a cabo un reconocimiento geofísico del subsuelo bajo la ejecución de Naima K. Yilo Tucci⁷ en el marco de su tesis de licenciatura, quien mantuvo una intención preventiva para garantizar la conservación de los restos ya conocidos, y albergó la posibilidad de crear un parque arqueológico si los resultados además sacaban a la luz nuevas estructuras asociadas a la *villa*. Finalmente en 2006 fue aprobada por la Consejería de Cultura una última intervención consistente en la excavación puntual⁸ de la *villa*, dirigida por Alejandro Villanueva Pérez (Pérez 2010, 1254). Llevada a cabo durante el año 2007, aún no han sido publicados los resultados.

Todos los materiales obtenidos en las diversas intervenciones están depositados en el Museo Arqueológico de la ciudad. Los mosaicos aparecidos en 1991 fueron objeto de estudio en un Trabajo Fin de Máster en 2011 y publicados por primera vez de manera monográfica bajo ese formato en ese mismo año (Marín 2011).

3.1.3. AGER ILIBERRITANUM

La delimitación del *ager* de *Iliberis* sigue siendo a día de hoy complicada. La epigrafía parece confirmar la obviedad de unas fronteras naturales marcadas por el propio territorio; Sierra Nevada marca el límite con la *Tarraconensis*, Sierra Elvira por el Noroeste definiría la separación del *ager* de la vecina *Ilurco* (Pinos Puente), la cortijada de Faucena la separa de *Acci*, y las serranías meridionales de las poblaciones de la costa. De este modo, todas ellas serían, además de límites naturales, fronteras provinciales (González y Morales 2008, 254) a excepción del límite con *Ilurco*.

Parece que el *ager* iliberritano no debió ser muy grande, siguiendo en la tónica general de una provincia con tan alta densidad de núcleos urbanos como era la Bética. Al disponer ésta de menos territorio para repartir entre tal cantidad de ciudades y de propietarios, y aunque no se niega la existencia de latifundios, todo parece indicar que el paisaje bético estaría conformado predominantemente por pequeñas y medianas posesiones (Remesal 1998, 188). De hecho, y como ya vimos, la misma Vega granadina por sus características constituyó una zona abocada a una pronta ocupación romana atraída por la necesidad de tierras, confirmándose en ella la existencia de un buen número de *civitates*.

⁷ Alumna de la Universitat Politècnica de Catalunya.

⁸ Expediente nº: B063798OM18GR

No obstante, otras perspectivas pueden desmentir el reducido tamaño del *ager* iliberritano, puesto que con la promoción social de las élites indígenas para acelerar la romanización, la presencia de miembros de los *ordines senatorial* y *ecuestre* en *Florentia* se documenta desde fechas muy tempranas, y la elevada cantidad de cargos atestiguada necesitaba la equivalencia de un alto número de propiedades y tierras que sustentasen su estatus y la renta requerida para el ejercicio de determinados puestos (Pastor 1983, 160 y ss.). No en vano, son 40 las *villae* que se han documentado hasta la fecha de las englobadas en el *territorium* iliberritano (González y Morales 2008). Sea como fuere, la relación cuantitativa entre elites municipales y extensión del *fundus* al que podrían optar, en este sentido resulta engañosa. Está bastante documentado el fenómeno de los terratenientes que poseen propiedades en ciudades cercanas, incluso por otras zonas del Imperio, recibidas por herencias, asignaciones, o sencillamente por la asunción de cargos públicos en esos lugares. Esto significa dos cosas: que las elites locales, en este caso las iliberritanas, no recibirían la totalidad de su riqueza sólo de la explotación de sus posesiones del *ager* local –de modo que se explicaría el poder de algunas familias y su altísimo nivel ostensivo de vida aun con lo improbable de poseer un latifundio- y que otras familias no iliberritanas también tendrían la posibilidad de acceder a posesiones en el *territorium* de esta ciudad (Olesti 2008, 286). Esta idea casa muy bien con la recomendación de Plinio el joven de tener las propiedades diversificadas por distintos lugares, ya que si una sequía o una catástrofe arruina la cosecha se pueda compensar la pérdida con lo que renten las otras tierras.

Esta misma discusión ha sido aplicada por su elevado número de ciudades a toda la Bética, donde ciertamente no predominaría el latifundio, pero donde es indiscutible la altísima productividad que la mantuvo durante algún tiempo en el monopolio de la exportación y abastecimiento de aceite de todo el Imperio.

El marco cronológico de definición de este *ager* y su ocupación romana coincide con la tónica general de implantación del modelo de *villa* a lo largo del siglo I d.C.; casi la totalidad de las *villae* localizadas enmarcan su fase de fundación en este momento, contando con una continuidad de hábitat y uso agropecuario a menudo prolongada. Las *villae* de abandono más tardío pierden su función en torno al siglo VI d.C., si bien ya durante el V d.C. desaparece el hábitat en la gran mayoría de ellas a juzgar, entre otros elementos, por la proliferación de necrópolis en sus entornos y el abandono de las estructuras domésticas.

- Villa de El Laurel

El yacimiento romano de El Laurel (La Zubia) fue localizado en el marco de una actuación arqueológica preventiva en abril de 2008, y pese a que la constructora no informó a tiempo del hallazgo a las autoridades, provocando la pérdida de gran parte del yacimiento (Fornell 2012, 42), se pudo documentar un conjunto estructural de amplia cronología, mayormente de época romana, a la que pertenecen al menos tres fases de ocupación. Una de ellas, correspondiente a un grupo termal de finales del siglo II y principios del III d.C., ha proporcionado restos musivos de interés.

Con motivo de la ejecución de movimientos de tierra para la construcción de una nave industrial salieron a la luz a finales de 2007 restos arqueológicos que parecían pertenecientes a una *villa* romana. Se practicó entonces una excavación arqueológica de urgencia, dirigida por Sergio Ayala Romero, y planificada sobre los 1000 m² iniciales que poseía la estructura de la nave en dos parcelas: una excavada en extensión y otra organizada en cinco sectores de excavación⁹. Los restos localizados pertenecen a un *balneum* privado, del que se documentan varias estancias, concretamente un *hypocaustum*, un *frigidarium* y una tercera estancia de la que apenas se ha conservado uno de sus muros, sin llegar a identificarse bien su función. Fue en esta tercera estancia donde se encontró el único mosaico documentado del edificio, bastante afectado por la superposición de estructuras posteriores, documentadas como habitaciones bajoimperiales pertenecientes a una reordenación de la vivienda, y una necrópolis visigoda de la que se localizó a modo testimonial uno de los enterramientos (Ayala 2008).

El rompimiento de los muros de la habitación así como la afección del mosaico tanto por el derrumbe del techo como por la práctica de las inhumaciones tardías, hizo bastante difícil la conservación del mismo dentro de su contexto arquitectónico y por tanto su interpretación espacial. No obstante el teselado se encontró en un relativo buen estado, se realizó un protocolo de limpieza, extracción y consolidación dirigido por Manuel Fernández Magán para facilitar su documentación fotográfica y permitir al menos un estudio iconográfico del mismo. Culminada la excavación se procedió a tapar todos los restos musivos y constructivos, que permanecen en el subsuelo de la nave industrial pero de ninguna manera visibles, desapareciendo así la posibilidad de un estudio físico de los materiales en la actualidad.

La rapidez de la intervención, su carácter de urgencia, y la invisibilidad de los restos desde entonces, son factores que no han podido evitar el poco calado informativo que el hallazgo ha tenido en la sociedad. Ignorada su existencia por una buena parte de la población, tampoco la comunidad científica ha podido aún hacerse eco de dichos restos ya que hasta el momento no existe ninguna publicación que incluya siquiera, ya de forma monográfica, ya con una mera referencia, dicho yacimiento. Se trata de vestigios inéditos cuya memoria de excavación, debido a lo reciente de la misma, aún está pendiente de publicación en el Anuario Arqueológico de Andalucía.

- Villa de Gabia

La historia de este yacimiento se remonta a principios del siglo XX, cuando apareció fruto de la casualidad una de las *villae* romanas granadinas mejor conocidas, tanto por las sucesivas intervenciones arqueológicas que se han realizado –un total de cuatro–, como por haber sido objeto desde su hallazgo de un buen número de publicaciones de diversa índole.

⁹ El volumen del Anuario Arqueológico de Andalucía donde debía publicarse la memoria de excavación de esta intervención aún no ha sido publicado. Toda la información ha sido recogida de la memoria original (Ayala 2008). Agradecemos al director de la intervención, Sergio Ayala, el habernos facilitado dicha información así como gran parte del corpus gráfico que acompañará el estudio del mosaico de este yacimiento.

En ella se ha podido documentar tanto su área productiva, como la zona residencial, donde a pesar del deterioro de sus estructuras se hallaron restos de pintura mural, un mosaico, y fragmentos de teselas y de mármol pertenecientes a un revestimiento parietal en *opus sectile*.

Fue en el año 1920 cuando unas filtraciones de agua en un terreno agrícola ayudaron a D. Francisco Serrano a encontrar una galería subterránea que daba acceso a una cámara comunicada por una escalera de caracol. Tras un largo tiempo de exploraciones ilícitas, el descubrimiento fue comunicado a la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades, en cuyo nombre y como Director, D. Juan Cabré acudió a supervisar el hallazgo y dirigir una primera intervención arqueológica. Los resultados de la misma se publicaron en 1923, bajo el título de *Monumento cristiano bizantino de Gabia la Grande (Granada)*¹⁰ y en ella se documentaron casi la totalidad de los vestigios pertenecientes a la *pars urbana* que en nuestros días se conocen. Los hallazgos se concentraron en torno a dos áreas: por una parte, la citada estructura subterránea, ubicada en la entonces denominada Haza de los Rodríguez Acosta, y por otra una serie de estancias conectadas, junto al Camino Hondo, a unos 50 metros del primer hallazgo, dentro de la misma Haza.

Aunque metodológicamente no se pueda hablar de una excavación moderna, el criptopórtico proporcionó claras evidencias estratigráficas de la etapa final del recinto, cuyo interior fue objeto de destrucción y expolio previamente a un incendio que derivó en el abandono y colapso del edificio. Aparte sus grandes dimensiones y la potencia de muros conservada, llamó la atención por los restos de una rica decoración marmórea, teselada y pictórica que se encontraron en él, materiales que ocuparán el análisis de este capítulo, y que a pesar de la desaparición parcial de los fragmentos en nuestros días, han sido objeto de algunos estudios. Un peinado de la zona, motivado por las noticias de hallazgos irregulares por parte de los lugareños, ofreció material romano en grandes cantidades disperso por una extensión de aproximadamente 1000 m². Fruto de esa actividad se descubrió una segunda área de hábitat: “en el corte del *camino hondo* he precisado el afloramiento de muchos muros y pisos de mosaico que pertenecen a estancias estucadas y pintadas de rojo” (Cabré 1923, 13); de ellas, apenas queda algo más que la noticia. Exceptuando un somero análisis a las piezas de *opus sectile* localizadas por el interés que suscitaron, no se realizó estudio alguno de ningún otro tipo de material, apelando a la iconografía y la técnica de la decoración parietal para determinar una cronología poco precisa “de los primeros tiempos del cristianismo [...] y destruido con anterioridad a la invasión árabe” (Cabré 1923, 10). La dejadez más absoluta en la protección del yacimiento favoreció que una cantidad nada desdeñable de materiales se perdiera al poco tiempo de su hallazgo, pues quedaron a merced de curiosos y vecinos cuya destrucción y expolios fueron noticia constante en los años sucesivos a la excavación. Dado el avanzado estado de destrucción tras siete años, se encargó al arquitecto Torres Balbás la consolidación del

¹⁰ El título proporciona una idea de cuál era la interpretación tanto funcional como cronológica del edificio en el momento de su hallazgo. Hasta los años 40 no se bajó la fecha final del edificio a los siglos IV-V d.C. y solo en la década de los 90 se asumió a ciencia cierta que se trataba de una *villa rustica*, a raíz del descubrimiento de un área productiva.

edificio principal, el criptopórtico, que se llevó a cabo en 1929 (Gómez Moreno 1949, 386; Sotomayor y Pareja 1979, 431).

En 1931 fue declarado Monumento Histórico Artístico¹¹, pero progresivamente la custodia del yacimiento pasó de manos de la administración a manos de la heredera del descubridor en 1973. Durante todo ese periodo quedó relegado al olvido hasta que en septiembre de 1976 y bajo el patrocinio del Museo Arqueológico de Granada, se inicia un nuevo proyecto, dirigido por Manuel Sotomayor y Enrique Pareja. En origen este proyecto constaba de una primera fase de cercado del yacimiento, dotación de una vigilancia para evitar expolios, y la expropiación forzosa de las parcelas afectadas. Una segunda etapa incluiría una prospección y estudio preliminar de la zona, seguidos de la excavación propiamente dicha. Las dificultades que se presentaron durante los trámites de expropiación impidieron sin embargo llevarlas a buen término, y de las seis parcelas únicamente se pudo intervenir en una (Sotomayor y Pareja 1979, 435). Así las cosas, la intervención de 1976 se redujo a tres acciones. Una primera prospección que recogió en superficie gran cantidad de material constructivo y cerámico disperso por toda la zona. A continuación se llevó a cabo la excavación de un corte de 6x3 metros en la única parcela adquirida por el Estado, que sacó a la luz unos pocos restos murarios casi a ras de cimentación, con algunos restos de pintura mural desprendidos, todo ello muy devastado por intensivas obras de nivelación del terreno a lo largo de muchos años de actividad agrícola (Sotomayor y Pareja 1979, 435-436). Finalmente se realizó una limpieza superficial en el terreno junto al Camino Hondo, con la esperanza de poder excavarlas en un futuro (Sotomayor y Pareja 1979, 436). La incapacidad de resolver el asunto de la propiedad de dicha parcela frenó para siempre la posibilidad de excavar de nuevo en esa área de la *villa*. La publicación de los resultados obtenidos, aunque escasos¹², supuso no obstante un loable ejercicio de recopilación de la documentación generada hasta entonces por el monumento, así como un acto de denuncia ante la lamentable situación en la que éste se encontraba.

En 1994, en el marco de un Proyecto de investigación¹³, se llevaron a cabo varias prospecciones geofísicas que habrían de verificar la presencia o no de posibles estructuras, trabajo previo a la excavación que habría de tener lugar al año siguiente. Dichas prospecciones tuvieron como objetivo principal definir y delimitar la zona ocupada por el yacimiento (Rodríguez-Ariza, Fernández, *et al.* 1994, 64); para ello se hizo un primer levantamiento topográfico del área, inexistente hasta entonces, y se plantearon dos prospecciones. La primera, magnética, se planteó sobre la vertiente Noreste del Cerro

¹¹ Fue en el marco de un decreto del Gobierno de la República, con fecha del 3 de junio de 1931, en el que toda una serie de yacimientos arqueológicos recibieron esa distinción, uno de los cuales fue el “baptisterio de Gabia”. Este decreto fue publicado en la Gaceta de Madrid nº 155 con fecha del 4 de junio (págs. 1181-1185).

¹² No se aporta ningún estudio exhaustivo de los materiales, lo que continuaba dejando de lado el asunto de la cronología de las estructuras.

¹³ *Estudio del poblamiento de la Vega de Granada desde la Prehistoria Reciente hasta el final del mundo romano*, dirigido por Margarita Orfila y Eduardo Fresneda.

Villanueva que, siguiendo una rejilla de prospección diseñada a tal efecto, barrió unos 2000 m² de extensión; el resultado proporcionado por la lectura de anomalías fue la localización de un área afectada por un incendio así como una zona dedicada a la fundición de cobre. La segunda, realizada con geo-radar, se aplicó a la zona de llano cerca del lugar donde habían sido hallados los restos de la *pars urbana* del yacimiento, y que vino a reafirmar en los 5 perfiles donde se practicó la presencia de un hábitat romano de gran extensión (Rodríguez-Ariza, Fernández, *et al.* 1994, 70). Como resultado se identificaron restos estructurales en un área que abarca unas 7 hectáreas, dimensiones estimadas para el yacimiento.

Al año siguiente, entre los meses de octubre y diciembre de 1995, daría comienzo la excavación del yacimiento planificada como continuación a las citadas prospecciones, planteándose 16 sondeos estratigráficos. En esta intervención fueron localizadas estructuras de carácter productivo, otorgándole por fin una funcionalidad a las estancias pavimentadas con *opus signinum* que en los 70 permanecían en superficie, y que documentaron en su prospección Sotomayor y Pareja (1979, 436). Los cortes de excavación se situaron en dos zonas, una a media altura de la ladera del llamado Cerro Villanueva, donde se apreciaron las improntas de *dolia* mediante los hoyos que deja su soterramiento, y sobre todo en la llamada zona A002, parte baja de la colina, donde se ha documentado todo un complejo interpretado como un centro de producción y almacenaje de aceite y, en menor escala, de vino¹⁴ (Sánchez, Orfila, *et al.* 2013, 223).

Junto a ellas, otros vestigios cercanos al Camino de Las Viñas fueron interpretados también como depósitos ligados a la actividad llevada a cabo en las estructuras citadas, lo que nos habla de un complejo agropecuario de grandes dimensiones. Aunque la memoria de la excavación permanece inédita, algunos de los resultados obtenidos sí que han tenido difusión, como son los análisis antracológicos y carpológicos realizados sobre las muestras vegetales recogidas en la zona excavada. Dichos análisis pudieron identificar las especies explotadas en la *villa*, siendo fundamentalmente el olivo y la vid, pero también el trigo, la cebada, y una representación importante de garbanzos y ciruelos (Rodríguez-Ariza y Montes 2010).

En 2004 fue declarado BIC con la categoría de *Zona Arqueológica* (Decreto 420/2004, BOE nº 179, BOJA nº 112). En la actualidad sigue siendo complicado acceder al yacimiento dado que carece de un horario de apertura para las visitas y sólo unos pocos restos de mosaico y algunas placas de *sectilia* se han conservado en nuestros días, repartidos entre los fondos del Museo Arqueológico de Granada y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Al margen de la publicación de los resultados obtenidos en las intervenciones, así como la amplia bibliografía que recoge el debate sobre la función del criptopórtico¹⁵, otros estudios

¹⁴ Quedan identificados por la presencia de un nivel sedimentario, inmediatamente sobre el pavimento de la sala de prensado, con gran cantidad de restos de *Olea Europaea* y *Vitis Vinifera*.

¹⁵ Debate historiográfico que será expuesto más adelante en el análisis arquitectónico del edificio.

han tratado también algunos aspectos de esta *villa* de una forma algo más monográfica. Es en la primera década del siglo XXI cuando se publican algunas notas sobre el sistema constructivo del yacimiento (Utrero 2006), un estudio del material cerámico (Ruiz, Fernández, *et al.* 2010), los análisis arqueobotánicos (Rodríguez-Ariza y Montes 2010), un capitel tardío (Domingo 2011, 42-43) o la producción vinícola de la *villa* (Sánchez, Orfila, *et al.* 2013). El material de mayor protagonismo ha sido no obstante el *opus sectile*, publicado por Pérez Olmedo (1994c).

- Villa de Huétor Vega

El yacimiento romano de Huétor Vega descubierto en 1901 aparece en el Inventario de Yacimientos Arqueológicos de Andalucía del año 2000 interpretado como una *villa* rústica de época altoimperial. Tanto el propio edificio como la mayor parte de los restos localizados –muchos de ellos musivos- han desaparecido, si bien fueron rescatados algunos fragmentos de *opus tessellatum* hoy conservados en el Museo Arqueológico de Granada.

Del descubrimiento apenas sabemos más que se trató de un hallazgo fortuito por noticia de un labriego en las tierras que entonces pertenecían a D. Antonio Valdivia Ruíz (Gómez-Moreno 1949, 375). Nada conocemos del tipo de intervención que allí se llevó a cabo ni quién dirigió las actividades arqueológicas, ya que no existe ninguna memoria ni noticia del momento en que se describa el hallazgo, siendo la primera referencia al mismo una breve descripción de 1912 de la escultura encontrada en este yacimiento. De ella se dice que “se descubrió en 1901 en Huétor, pueblecillo de la vega de Granada, donde se han reconocido además algunos mosaicos sencillos de la decadencia romana” (Pijoan y Gómez-Moreno 1912, 16), cita que fue recogida y ligeramente ampliada por Gómez Moreno con una descripción del único mosaico extraído y conservado, y el destino del resto de los pavimentos que allí se encontraron (Gómez-Moreno 1949, 375). La información proporcionada en este compendio, aunque muy escasa, es la única existente y la base de todas las referencias posteriores que de algún modo han mencionado este yacimiento.

El motivo de la intervención, el tiempo de duración así como la metodología empleada son igualmente desconocidos, y carecemos de datos imprescindibles para la comprensión del contexto arquitectónico como son la extensión del área excavada o la superficie total del yacimiento. Se localizaron algunas estructuras arquitectónicas de las que únicamente conocemos que formaban espacios de habitación contiguos (Gómez-Moreno 1949, 375) decorados con pavimentos de mosaico. Tal descripción ha llevado a pensar que se tratase del espacio residencial de una *villa rustica* de cuya área productiva no se encontraron vestigios. Si bien la descripción de Gómez-Moreno habla de la existencia de mosaicos -en plural-, sabemos por él mismo que únicamente se rescataron los fragmentos de uno de ellos¹⁶, quedando el resto enterrados y sin documentar en absoluto. Los hallazgos recuperados, escultura y mosaico, corroboran desde luego la existencia de una vivienda

¹⁶ Depositados en el Museo Arqueológico de Granada, a diferencia de la escultura que fue acogida en los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

aristocrática; sin embargo no existe un consenso en cuanto al descubrimiento de ambos: por un lado, Gómez Moreno asevera que la escultura se encontró antes del descubrimiento de la *villa*¹⁷, mientras que Pareja (Pareja 1983) defiende que la estatua fue encontrada entre los muros de la misma, en el mismo momento de excavación.

Todo indica que el yacimiento fue enterrado de nuevo; en la actualidad la zona estimada donde pudo ubicarse la *villa* ha sido absorbida por el casco urbano del municipio de Huétor Vega y permanece profundamente urbanizada, impidiendo así futuras intervenciones. El silencio ha acompañado a este yacimiento desde su hallazgo¹⁸, y los escasos restos musivos han permanecido inéditos y sin estudiar hasta nuestros días.

- Villa de Lecrín

El yacimiento de las termas romanas de Talará, localizado en el pago de El Fiche (valle de Lecrín), ha sido objeto de tres campañas, dos de ellas de excavación y una de consolidación de los restos, al par que se han sucedido otras pequeñas intervenciones esporádicas de mantenimiento y limpieza. Sendas excavaciones sacaron a la luz un importante complejo termal de al menos 1.300 m².

Los primeros restos salieron a la luz en 1983, producto de la casualidad, durante el desmonte de un solar urbano. Paralizadas las obras, se llevó a cabo una excavación de urgencia de algo más de tres meses de duración en los que fueron excavados aproximadamente unos 200 m² de extensión, organizados en 6 cortes (Mendoza, Salvatierra, *et al.* 1985, 897). Las estructuras fueron encontradas en un relativo buen estado de conservación, exceptuando una franja bastante arrasada por el trazado de una calle. Entre ellas se define con bastante claridad el *frigidarium*, una piscina semicircular rodeada de mosaico y estuco pintado, donde se hallaron algunos restos escultóricos, convirtiéndose probablemente en el lugar más monumentalizado del conjunto. Igualmente se documentaron dispuestas en torno a un patio otras estancias que conservaron la cimentación y el sistema de calefactado o *prae-furnium* propio de su función termal. La estratigrafía muraria y la propia cerámica hallada en contexto daría en este momento las pautas para definir dos fases, la primera más monumental que la segunda, así como un periodo de ocupación aproximado entre el siglo I d.C. y finales del III-principios del IV d.C. (Mendoza, Salvatierra, *et al.* 1985, 899), cronología confirmada en las intervenciones posteriores.

Su situación en terreno urbano edificable lo convertía en un yacimiento en peligro de desaparición ante cualquier tipo de remoción de tierra o trabajos de cimentación, ya que además las estructuras afloraban a poca potencia del suelo. Por ello el conjunto se valló a la espera de una intervención posterior, y el solar fue adquirido por la Junta de Andalucía a

¹⁷ “Este Huétor [...] merecía ya atención por venir de él una preciosa estatua pseudoelénica” (Gómez-Moreno 1949, 375).

¹⁸ Exceptuando algunas referencias a la escultura en compendios de estatuaria hispanorromana, publicaciones que en ningún caso son posteriores a los años 40

efectos de una futura restauración, puesta en valor y difusión del yacimiento¹⁹. Dos años más tarde, en 1985, comenzó la tramitación del expediente para su declaración como BIC, categoría que adquiriría el 6 de febrero de 1996 (Decreto 53/1996, BOE nº 165, BOJA nº 69).

A comienzos de los 90 el estado de conservación de lo excavado era deplorable, principalmente por roturas en el vallado de protección que lo dejaban expuesto al vandalismo. Por ello, en 1993 tuvo lugar otra pequeña intervención arqueológica de emergencia dirigida fundamentalmente a la limpieza y acondicionamiento del yacimiento, así como a la consolidación de algunas de las estructuras halladas en la primera campaña y un levantamiento topográfico de las mismas con su correspondiente planimetría (Marín y Gener, 1993). En el año 2004 fue aprobada una última intervención en el mismo lugar destinada a la conservación, gestión y difusión del complejo termal. Su objetivo principal fue el de delimitar la extensión del yacimiento para definir el área a proteger, así como eliminar estructuras contemporáneas y limpiar todo el conjunto (Burgos, Puerta, *et al.* 2009, 1571). El resultado de esta ampliación fue el cálculo de la extensión del yacimiento en unos 1.300 m² tras la apertura de 12 nuevos sondeos; en ellos se documentaron más estancias pertenecientes a las termas, posiblemente relacionadas con los servicios que éstas ofrecieran, y la ausencia de restos en el sondeo 6 parece evidenciar la existencia de grandes espacios abiertos (Burgos, Puerta, *et al.* 2009, 1577).

El material extraído de dichas excavaciones fue depositado en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada, incluyendo la pintura mural desprendida y restos de dos pavimentos musivos, quedando tapados e *in situ* los que no pudieron excavarse por completo. No obstante la importancia del conjunto, no ha tenido justicia historiográfica al no contar más que con la publicación de las memorias de cada una de las excavaciones de las que fue objeto. Tanto el material decorativo como el propio edificio en toda su complejidad y en relación con el territorio que ocupa han permanecido inéditos hasta nuestros días.

3.2. ILURCO Y SU AGER

El *Municipium Ilurconensis* es, junto al iliberritano, uno de los núcleos urbanos más importantes de la Vega en época romana, a juzgar por la entidad de los restos arqueológicos y, sobre todo, por la ingente cantidad de citas que a él y sus tierras se encuentran en las fuentes escritas. No obstante, las excavaciones arqueológicas han tenido muy poco desarrollo hasta la fecha en esta zona, y en su mayoría se han centrado en las fases del Bronce Final, quedando un altísimo porcentaje de la ciudad aún por documentar, situación que, esperamos, pueda cambiar en un futuro, visto el potencial del asentamiento.

¹⁹ Expectativas de las que informa la prensa local al dar la noticia del hallazgo (Revista Valle de Lecrín, 3ª época; Periódico Ideal, 8 de diciembre 1983)

La entidad, aún por descubrir, de la ciudad, puede vislumbrarse ante la intensa densidad de yacimientos de carácter rural que dominaron su rico *territorium*, así como la disponibilidad estratégica de una buena variedad de recursos. Este hecho explica el elevado número de *villae rusticae* localizadas en el *ager ilurconensis*, que a juzgar por los ricos programas decorativos de sus *partes urbanas* debieron tener una elevada productividad dirigida por familias de alto poder adquisitivo.

3.2.1. MUNICIPIUM ILURCONENSE

“De *Ilurco* hay una tradición bien fundamentada que la sitúa en el Cerro de los Infantes, 2 km. andando hacia Noroeste desde Pinos Puente y 17 km de Granada en la misma dirección, camino de Alcalá; sin embargo Hübner la menosprecia por falta de buenos informes seguramente y su indecisión se ha transmitido a los demás eruditos de afuera como si hubiese razones encontradas para fijar su asiento”; así dilapidaba Gómez-Moreno (1907, 187) una larga discusión acerca de la ubicación de *Ilurco*. Y es que el lugar exacto de la ciudad tampoco ha quedado exento de dilema, igual que sucedió con la localización de *Iliberis*; no en vano, la dilatada historiografía de la ciudad de *Ilurco* ha destinado muchas de sus páginas en la discusión, hoy en gran parte aclarada, del lugar donde estuvo situada. Hasta las declaraciones descritas, los lugares donde se pensaba pudiera estar la ciudad citada por Plinio pasaron desde el lugar donde actualmente se encuentra el pueblo de Pinos Puente (Ceán Bermúdez), hasta la zona de Valderrubio, localidad situada más abajo del río (Hübner). Otros problemas han tenido en su base la identificación de *Ilurco* como *Ilorci* de Plinio o como la *Lycó* mencionada por Livio cuando narra dónde Paulo Emilio fue derrotado por los bastetanos en el 191 a.C. (González 1976). Por fin, los restos arqueológicos y epigráficos aparecidos han podido aseverar su presencia en el Cerro de los Infantes, una altiplanicie atalayada vecina a la localidad de Pinos Puente a cuyos pies corre el curso del río Velillos.

Desde el siglo XVI²⁰ han sido constantes las noticias de los restos de *Ilurco*, donde por aquella época, y según el testimonio de Accorsi, se veían en superficie “y por doquiera, cimientos y tiestos, indicios de la vetusta ciudad de *Ilurco*” (Accorsi 1526). La gran cantidad de restos de cierta entidad visibles en superficie llamó la atención de vecinos, viajeros y en general curiosos que han hecho sus incursiones en la zona al margen de la metodología arqueológica durante siglos, dando noticias de sus vestigios autores como Ceán Bermúdez o Diego de Mendoza. Así se daría el caso, en torno a los años 70 del siglo XIX, de un viajero portugués que convenció a los lugareños de los tesoros que ese lugar escondía para cavar en el cerro fuera de la legalidad, lo que le supuso al yacimiento pérdidas importantes de información y al portugués el patíbulo (Gómez-Moreno 1907, 190). Las excavaciones realizadas en distintas campañas a lo largo de en los años 70 y 80 del siglo XX estuvieron enfocadas a documentar la secuencia cultural estratigráfica de

²⁰ Tendencia provocada por las discusiones que empezaban a levantarse entre los eruditos acerca de la ubicación de la vecina ciudad de *Iliberis*

época protohistórica, con especial interés por el asentamiento del Bronce así como el íbero (Castillo, Orfila, *et al.* 1998b, 72). No obstante en el año 1976 una de estas campañas, dirigida por M. Sotomayor y E. Pareja, se centraría en las estructuras emergentes de época romana; a día de hoy la mayor parte de la información que tenemos del asentamiento romano de *Ilurco* viene de la epigrafía, pues el conjunto epigráfico que se adscribe al *municipium* asciende por ahora a un total de 37 ejemplares. Debido a su potencial, el Cerro de los Infantes fue declarado Bien de Interés Cultural en octubre de 2003 (Decreto 289/2003, BOE nº 288, BOJA nº 212).

Dadas las circunstancias, los elementos hasta ahora documentados son relativamente escasos. Existen algunos restos constructivos relacionados con el área de habitación del poblado fechable en el Bronce Final, con bastantes restos de cultura material, representada fundamentalmente por cerámicas carenadas (Molina, Aguayo, *et al.* 1983). Se aprecia una tendencia a movilizar el asentamiento a las zonas más altas de la altiplanicie durante las fases ibéricas, cuando se configura un nuevo modelo de vivienda rectangular, que alcanzan una mayor complejidad estructural a partir del Ibérico Pleno (s. V a.C.). A juzgar por la pervivencia del material cerámico de tradición prerromana, la romanización del *oppidum* fue fruto de un largo proceso, aunque la implantación urbanística de Roma optó en este caso por aprovechar la ladera del Cerro en lugar de continuar en el alto donde se situaba entonces el poblamiento. No en vano, materiales y estructuras marcan una ocupación del *municipium* desde la falda del altiplano hacia el llano fluvial, expandiéndose en busca de los recursos ofrecidos por el valle del Cubillas, que ofrecía desde materiales pétreos (canteras de mármol en Sierra Elvira y piedra de construcción en Cortijo del Canal), hasta hídricos (dada la abundancia de aguas termales y manantiales por el área de Deifontes).



Fig. 11. Grabado de la muralla y panorámica de *Ilurco*, autor D. Francisco Heilán (siglo XVII).

Las estructuras de época romana hasta el momento localizadas se reducen a un gran muro que circundaba el cerro, hoy arrasado hasta los cimientos y del que sabemos únicamente por un grabado del siglo XVII, obra de D. Francisco Heilán (Castillo, Orfila, *et al.* 1998b, 87). De similares características, cumpliendo la función de muralla, localizó Pellicer algunos restos estructurales, si bien no se descarta que hubiese sido construida con anterioridad, dándose una vez la reutilización de construcciones íberas en época altoimperial. Existen cimientos de edificaciones por todo el solar de la ciudad, pero de entre los que destacan por su potencia llama la atención por su monumentalidad un complejo de mampostería que incluye una alberca de unos 2 metros de profundidad y que se interpretó como edificio termal (Gómez-Moreno 1907-192), hipótesis que no ha sido confirmada ante la ausencia de excavaciones. A éste debe asociarse otro gran edificio de planta rectangular excavado en los años 70 cuya función permanece sin aclarar. Los materiales hallados en el Cerro y sus entornos confirman que las estructuras pertenecen al Alto Imperio, habiendo tenido lugar el apogeo de la ciudad entre los siglos I y II d.C.

No existen vestigios por el momento de estructuras ni epígrafes fechables a partir del siglo III d.C., lo que ha llevado a pensar, como ya referimos, que la ciudad de Ilurco se abandonara durante la Antigüedad Tardía. Sin embargo los restos numismáticos de los siglos IV-V d.C. (Marín y Padilla 2002) podrían estar confirmando la presencia, aunque sea mínima, de un grupo reducido de personas que habitarían en la zona, dirigiendo algún tipo de actividad comercial, sin que se hayan encontrado aún estructuras pertenecientes a este periodo.

Los problemas de contextualización de muchos materiales (sobre todo escultóricos y decorativos) aparecidos desde el siglo XVI en las inmediaciones del Cerro de los Infantes, y la interrupción de las excavaciones en la zona impiden definir con claridad la verdadera función de los contextos donde fueron encontrados los restos decorativos. Del mismo modo, tampoco se han localizado por el momento los barrios residenciales, y desconocemos si dichas decoraciones tuvieron o no una asociación doméstica.

- Habitación del Cerro de los Infantes

Como se ha explicado en las líneas anteriores, el nivel romano del Cerro de los Infantes no ha sido objeto de muchas excavaciones, y la mayoría no han dado información relevante en cuanto a los contextos, haciéndose muy a menudo la recogida aleatoria de materiales superficiales sin registro alguno. Tal es el caso de los fragmentos de pintura mural que aparecieron en el yacimiento, de los cuales no sabemos siquiera si pertenecían al mismo ámbito o a varios diferentes, y si éste era doméstico.

En la excavación realizada en los años 80 por Ángela Mendoza apareció un gran edificio de planta rectangular cuya función a día de hoy sigue sin conocerse. En aquella habitación se encontraron algunos fragmentos de pintura mural, hoy depositados en el Museo Arqueológico de Granada (Pastor 2005, 90), que hasta la fecha han permanecido inéditos. No obstante, se tienen noticias de otros restos pictóricos a través de una breve referencia, localizados en este mismo yacimiento, siendo los únicos paneles de temática figurada que se han obtenido en toda la Vega, y al mismo tiempo los únicos de cuyo contexto

arquitectónico no se sabe absolutamente nada. Los fragmentos dispersos que componían dichos paneles se recogieron en los años 70, en paralelo a los trabajos de excavación que se realizaban en el muro del Cerro, sin registro alguno del área al que pertenecían, de modo que es difícil saber si se trata de un mismo edificio o de varios, o si las pinturas tienen alguna relación entre sí y con las citadas anteriormente. Francisco Peregrín Pardo fue quien realizó la labor de recogida y quien *a posteriori* las limpió y restauró, donándolas al Museo Arqueológico de Málaga, donde continuaron las labores de restauración y donde a día de hoy siguen depositadas (Blech y Rodríguez 1991, 177).

La disparidad de materiales en cuanto a origen arquitectónico, contexto arqueológico, naturaleza y estado de conservación se ha reflejado también en la historiografía, que si bien ha sido muy breve para este yacimiento, sí que ha dedicado más líneas a las pinturas de temática mitológica que aquellas del Museo de Granada, de temática más sencilla, que ni siquiera fueron limpiadas en su excavación. Será necesario un intento de comprender dichos contextos arqueológicos para obtener toda la información que puede proporcionar este material.

3.2.2. *AGER ILURCONENSIS*

La extensión territorial del *ager ilurconensis* se ha calculado teniendo en cuenta los límites naturales que la circundan, así como vestigios epigráficos que citan de forma más explícita el recorrido de sus fronteras. Al norte y noreste de *Ilurco* se extienden Sierra Elvira y las montañas meridionales de la actual provincia de Jaén como frontera; por el Este, el *limes* con el *ager iliberritano* está marcado por Los Baños de Sierra Elvira, en el término municipal de la actual Atarfe, donde fue hallado un hito²¹ de época de Diocleciano ligeramente fragmentado en el que se marca la frontera con el *territorium* de *Iliberis* (González y Morales 2008, 252). Al Oeste acabaría por la sierra de Parapanda y los arroyos en torno al Charcón, y al Sur por el río Genil (Morales y Castillo 2009, 272). La extensión, calculada en unos 408,7 km, ocuparía los actuales términos municipales de Pinos Puente, Moclín, Illora y parte de Atarfe (Morales y Castillo 2009, 270).

Geográficamente se trata de una zona de contrastes paisajísticos, donde predomina la llanura fluvial, dominada por la Vega del Genil y los valles de dos importantes afluentes, el Cubillas y el Velillos. En un medio así, la principal actividad económica fue la agricultura, a juzgar por la abundante presencia de agua en la zona y el hallazgo de un sistema de regadío de época romana en el curso medio del Cubillas cuyo curso partía de la actual Deifontes y acabaría en las proximidades del *municipium* (Orfila, Castillo, *et al.* 1996b). La cercanía de abundantes sierras, principalmente la Sierra Elvira, Sierra de Moclín y Sierra de Parapanda, hace que la zona sea abundante también en recursos mineros, principalmente canteras de caliza, de las que se extraía piedra para material de

²¹ CIL II 5510

construcción, elaboración de inscripciones, pedestales, lapidas o piedras de molino (Raya, Ramos, *et al.* 1990; Sánchez, Orfila, *et al.* 2008).

La explotación de tales recursos se llevó a cabo desde las *villae*, unidades principales de asentamiento rural en el *ager ilurconensis*, de las cuales se han encontrado por el momento una docena. La implantación de este fenómeno, en el marco de la reestructuración del territorio paralela a la municipalización, sólo pudo llevarse a cabo en el *ager* de *Ilurco* a partir de época flavia, momento en que dicha ciudad obtuvo el *ius latii*. Las primeras *villae* altoimperiales serán núcleos sencillos, que a medida que se extiende el latifundio desde el siglo III d.C. van aumentando su tamaño, paralelo al beneficio económico derivado de un *fundus* mayor. Los signos de abandono de la mayoría de ellas llegan a partir de las últimas décadas del siglo IV d.C.

Las estructuras productivas de las *villae* ilurconenses se han documentado arqueológicamente mejor que las zonas residenciales; los restos decorativos más representativos pertenecen a las partes urbanas de dos *villae* altoimperiales.

- **Villa del Cubillas**

Es muy somera la información que tenemos de este yacimiento, y desconocemos las circunstancias de su hallazgo y excavación dado que nos es conocido por información de terceros. A pesar de los escasos restos documentados en su momento, no hubo dudas en interpretar el yacimiento como *villa* romana²², asignación que por el momento no ha sido rebatida.

Los restos conocidos como *villa* del Cubillas debieron aparecer a mediados de la segunda mitad del siglo XIX, quizás en paralelo o en todo caso con escasa anterioridad al hallazgo de la *Villa* de Daragoleja (*vid. infra*), dado que es en la memoria de excavación de ésta donde se hace referencia por primera vez a los restos del yacimiento que nos ocupa. Más concretamente, Oliver y Gómez Moreno hablan de que “a poca mayor elevación que el bosque de frondosas alamedas plantado sobre la margen izquierda del río Cubillas, desde la presa anterior hasta cerca de la que recientemente ha construido el Sr. Duque de Abrantes, reconocimos un trozo de mosaico que se guarda enterrado por su diligente administrador” (1870, 17). Dicha referencia parece indicar que se trata de un hallazgo fortuito a partir del cual no se hizo intervención arqueológica alguna más allá del puro reconocimiento de los restos; desde aquel momento ninguna otra intervención ha sido realizada con intención de obtener más datos del yacimiento.

Con respecto a las estructuras localizadas, todo parece indicar que fueron escasas y de poca entidad, descritas algunos años después: “cerca de Pinos, hacia la presa de la Media Luna, descúbrese cierto edificio con alberca y suelo de mosaico alrededor” (Gómez-Moreno 1907, 186). El mosaico, el único objeto que fue descrito, era “de corta extensión y labor

²² Conclusión de Gómez-Moreno, que la describe en el contexto de la orilla del río Cubillas a la altura de Pinos Puente, que “llena estaba la vega de caseríos romanos (...)” (Gómez-Moreno 1907, 186)

más grosera que los anteriormente descritos²³, no ofreciendo otros adornos que algunas de las mismas combinaciones geométricas” (Oliver y Gómez 1870, 17).

Tras su hallazgo y escasa descripción, los restos fueron vueltos a tapar, no se depositó ningún material en el Museo Arqueológico, y no se realizó ningún informe detallado del yacimiento, contando con un boceto de la citada alberca con algunas anotaciones como toda documentación del mismo. Carecemos por ello a día de hoy de indicaciones más precisas con respecto a su localización exacta, planos, datos sobre el material aparecido o señas de cualquier otro resto estructural que ayude a la interpretación espacial y cronológica del conjunto arquitectónico. La ausencia de intervenciones o publicaciones posteriores y de materiales observables a día de hoy dificultan en gran medida un estudio en profundidad del yacimiento y su sistema decorativo.

- **Villa de El Tesorillo**

La *villa* conocida como El Tesorillo ha sido objeto de una única intervención arqueológica, fruto de la cual se localizaron algunas estructuras de la *pars urbana* del edificio y restos importantes de decoración musiva y pictórica.

La gran cantidad de materiales de época romana hallados en superficie dispersos por una amplia zona en el pago de El Tesorillo, junto al Cortijo de Tiena la Alta, Moclín, dio pie a plantear una intervención arqueológica de urgencia en otoño de 1997. La amplia dispersión de teselas y estucos decorados ya anunciaba la existencia de un espacio doméstico suntuario, que con el transcurso de las excavaciones se identificó con la *pars urbana* de una *villa* rustica. Sin embargo, de los 15.000 m² de dispersión de restos, únicamente fueron documentadas tres habitaciones y el muro de delimitación de lo que parece abrirse a un atrio, distribuidor de aquellas, dado que el intenso laboreo agrícola de la zona –aún en nuestros días- ha generado graves deterioros en las estructuras, y apenas se conservan los cimientos de los muros (Castillo, Orfila, *et al.* 1997, 320).

De las habitaciones documentadas, construidas con sillares y un mampuesto de tapial, sólo en la denominada Habitación I hay suficiente trazado de muros como para conocer los límites de la habitación, prácticamente destruidos en las otras dos estancias. Dicha estancia aparece pavimentada con un mosaico en blanco y negro, y a juzgar por los derrumbes de estuco, la pintura mural completaba el programa ornamental de la estancia. El material cerámico y los procesos posdeposicionales, dieron un abanico cronológico de la ocupación de la *villa* bastante exacto, habiéndose construido en el siglo I d.C.; finalmente un nivel de incendio asociado a derrumbes documenta hacia el siglo IV d.C. la eclosión del edificio y el motivo de su abandono definitivo en esta centuria (Castillo, Orfila, *et al.* 1997, 322).

Debido a la amenaza que suponía la continuación de las labores agrícolas en la zona, los restos fueron depositados en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada para garantizar su conservación, incluyendo el pavimento, que fue restaurado²⁴ y expuesto diez

²³ Referencia a los mosaicos de la *villa* de Daragoleja, objeto de estudio de esa memoria

²⁴ Restauración llevada a cabo por Alberto Carretero

años más tarde de su hallazgo en el Centro de Interpretación Comarcal de Moclín, donde puede verse actualmente. No obstante el carácter de urgencia de la excavación y la escasa entidad de los restos, el mosaico sí que fue objeto de un estudio minucioso más allá de la memoria de la intervención, al que se le aplicaron análisis de Difracción de Rayos X (DRX) para determinar la naturaleza material de sus teselas, y que fue publicado junto su proceso de arranque y restauración (Castillo, Orfila, *et al.* 1998a). Ello lo convierte en uno de los pocos mosaicos de la provincia de Granada que no han permanecido inéditos tras su descubrimiento.

3.3. CALECULA Y SU AGER

La asociación de yacimientos al ámbito (urbano o territorial) de *Calecula* resulta muy difícil en tanto que nunca se ha localizado su posición exacta y de hecho aún algunos han dudado de su existencia como *civitas*, al menos de manera continuada durante todos los siglos de presencia romana. Existe una tendencia a pensar que *Calecula*, declarada por Plinio como *civitas stipendiaria* y ciudad túrdula por Ptolomeo, realmente no llegó a tener una promoción municipal posterior, perdiendo su entidad en época altoimperial y convirtiéndose en un núcleo menor, probablemente un *fundus* que dependiera administrativamente de la propia *Ilurco*, la ciudad más cercana (Jiménez 1999). La base de esta teoría radica, en primer lugar en la imposibilidad de clasificar *Calecula* como asentamiento urbano ante la inexistencia por el momento de restos estructurales que la definan; por otro lado, la *villa* de Daragoleja, único lugar vinculado con certeza a *Calecula*, ha sido analizada toponímicamente como una evolución de *Dar-al-Calecula* (Jiménez 1999, Morales 2009). Ello ha llevado a pensar que Daragoleja es propiamente *Calecula*, y dado su carácter de *villa* se confirmaría como centro productor del *territorium* asociado, el *fundus calecula*.

Independientemente de la procedencia etimológica de Daragoleja, otras reflexiones han tenido en cuenta la epigrafía como elemento fundamental para confirmar el carácter urbano de *Calecula*. Una inscripción²⁵ hallada en Molino del Rey, cercana a la actual Illora menciona *Calecula* como *origo* de *C. Iunius Severus*, al mismo tiempo que confirma la existencia de un *collegium* funerario al mencionar a los *amici et convictores* que colocaron la estela en su lugar. Ambas son muestras inequívocas de que *Calecula* existió y con consideración de ciudad (González 2001, 283). Otras inscripciones de carácter funerario hallados en los alrededores del Molino del Rey confirman no sólo dicha entidad urbana sino el lugar donde pudo estar ubicada la ciudad.

En definitiva, y si bien aún son muchas las dudas existentes en torno este asentamiento y su naturaleza, consideramos aquí que efectivamente habría sido un *oppidum stipendiarium* como definió Plinio, ubicado en Molino del Rey-Illora, y que probablemente adquirió su categoría de *municipium* bajo las promociones flavias. Daragoleja no sería su centro sino

²⁵ CIL II²/5, 704

una *villa* productiva ubicada en su *ager*, que experimentaría un gran crecimiento en época tardía, y sobre todo el desarrollo de una producción independiente y basada en el autoabastecimiento. Ello podría ser reflejo de una *civitas* en decadencia hacia el III d.C. que acabaría despoblándose por abandono, revirtiendo en el crecimiento de los núcleos rurales de la zona como la *villa* citada (Padilla 1989).

Al localizar *Calecula* en los entornos de Íllora son bastantes más los restos hallados e identificados como *villae* que podrían incluirse en su *ager*. No obstante, sigue siendo Daragoleja la única en la que de momento quedan restos de la decoración doméstica.

- *Villa de Daragoleja*

El hallazgo del yacimiento romano de Daragoleja en la segunda mitad del siglo XIX se convirtió en la primera excavación de una *villa* romana en toda Andalucía de la que se tiene noticia (Carrillo 1993, 235), y es también el primer edificio doméstico documentado y excavado en toda la Vega granadina, abriendo paso a una ya larga trayectoria de descubrimientos que continúan en nuestros días. Su hallazgo pionero, la entidad de sus estructuras y la monumentalidad de los restos decorativos, su singularidad cronológica al tratarse probablemente del conjunto musivario más tardío de los encontrados hasta el momento en la Vega, así como por sus posibles influencias estilísticas foráneas, la convierte en una de las *villae* que más ha traspasado las fronteras locales en la investigación científica. No en vano, protagoniza casi en exclusiva el capítulo dedicado a la provincia granadina en el *Corpus de Mosaicos Romanos de España*, si bien los estudios referentes a ella no trascienden de citar los resultados de la primera y única excavación de la que fue objeto.

En 1870 D. Manuel Gómez Moreno y D. Manuel Oliver Hurtado publicaron un informe dando a conocer los resultados de “el examen y estudio de las antigüedades cuyo descubrimiento había llegado a su noticia estarse practicando en terrenos que administra el Sr. D. Joaquin Lisbona” (Oliver y Gómez 1870, 3). El descubrimiento de los primeros restos en un olivar en el cortijo de Soto de Roma –término municipal de Trasmulas, Pinos Puente- fue puramente fortuito al reutilizar unos sillares dispersos por la zona para una obra de acondicionamiento del río, si bien era una zona potencialmente arqueológica dado que cuatro décadas antes se habían descubierto algunas monedas y utensilios metálicos al practicar una zanja para una acequia, justamente ubicada en el cierre estructural de la *villa*. El hallazgo de una pequeña escultura en terracota, hoy perdida y sin referencia alguna a su aspecto hizo que, a expensas del propietario de la finca, y bajo la supervisión de la Comisión Provincial de Monumentos, se llevara a cabo una excavación de más rigor realizada en tres expediciones de duración desconocida (Oliver y Gómez 1870, 4). La metodología seguida consistió en una primera revisión de los mosaicos hallados, una excavación en extensión que ampliaría la superficie documentada a más habitaciones de la vivienda, y finalmente la realización de dibujos y una planimetría general, únicos documentos gráficos que quedan del yacimiento en la actualidad.

A juzgar por los informes, se localizaron dependencias principalmente de la *pars urbana*, pero también algunos vestigios que documentan la *pars fructuaria*. Del área residencial se

excavaron hasta diez estancias completas, cuatro de ellas pavimentadas con mosaico, en torno a un pasillo, también con mosaico, posiblemente conducente a un espacio central abierto, así como otras tres habitaciones incompletas debido a que no se llegaron a excavar los muros de cierre (Oliver y Gómez 1870, 8). Por su parte, los objetivos marcados por la búsqueda de la monumentalidad, inherentes a una intervención de este siglo, desviaban la atención de un área productiva mucho menos sólida estructuralmente (Oliver y Gómez 1870, 13) pero de la que sin embargo se hallaron claras evidencias. A juzgar por las descripciones se trata de dos vertederos asociados a la producción cerámica, tanto de vasos contenedores como de material constructivo, y así lo corrobora la noticia, años antes de la excavación, del hallazgo de un horno en las inmediaciones del yacimiento. De esta zona sin embargo no se hicieron ni dibujos ni plantas, y tan solo se conserva una decena de piezas que fueron donadas al Museo Arqueológico de Granada. En el momento de la excavación se fechó el yacimiento hacia finales del siglo III y principios del IV d.C. (Oliver y Gómez 1870, 10).

A pesar del interés que suscitaron los hallazgos en la sociedad del momento, el yacimiento fue cubierto de nuevo “por orden terminante de los dueños”, y tan solo unos pocos materiales cerámicos y constructivos fueron depositados en el Museo Arqueológico de la ciudad por donativo de la Comisión Provincial de Monumentos, que a su vez los había adquirido como recuerdo de la intervención (Oliver y Gómez 1870, 9). De los mosaicos, que quedaron *in situ*, únicamente hay en el Museo algunas teselas sueltas. En todos estos años no se ha vuelto a intervenir en el yacimiento, y actualmente se desconocen su ubicación ni en qué estado de conservación puede encontrarse.

3.4. OTROS YACIMIENTOS DE LA VEGA DE LOJA

El último yacimiento de los presentados en esta tesis que se ubica en la Vega de Loja, concretamente la *Villa* de Salar, no es a día de hoy adscribible con total precisión a ninguna *civitas* concreta de las documentadas en la zona. El motivo, fundamentalmente porque ninguno de los núcleos urbanos ha sido localizado con exactitud y sus restos estructurales aún están por excavar.

Si bien las intervenciones arqueológicas en esta zona no han sido muy numerosas, las prospecciones han dado información valiosísima sobre el tipo de poblamiento rural de la Vega occidental al ser muchos los yacimientos de tipo *villae* que se han catalogado hasta el momento. En este sentido, cabe destacar el denso poblamiento documentado en el entorno del Cerro de la Mora, especialmente en el término municipal de Moraleda de Zafayona (Román 2005a), yacimiento ubicado junto a la vía que conectaba *Iliberis* con *Antikaria*. De todos ellos, únicamente la *villa* de Salar ha dado, por el momento, materiales de ornato arquitectónico pictórico o musivo.

- **Villa de Salar**

Los restos hallados de manera fortuita durante la ejecución de unas obras no dejaron lugar a dudas de su interpretación como la *pars urbana* de una *villa* rustica. Fueron los numerosos materiales de gran riqueza ornamental los que contribuyeron a esta evidencia: un total de cuatro mosaicos en *opus tessellatum*, pinturas murales con parte de ellas conservadas in situ en una de las estancias, y gran cantidad de restos desprendidos de *sectile* parietal y grandes lastras marmóreas, al margen de dos esculturas de Venus. No se han localizado por el momento las estructuras de la zona fructuaria, quedando pendiente para próximas intervenciones, al igual que el resto de la zona de vivienda.

El yacimiento ha sido objeto de varias intervenciones dilatadas en el tiempo desde que en el año 2006 se hallaran por casualidad los primeros restos con motivo de las obras de desmonte para la construcción de una depuradora para el vecino pueblo de Salar. Tras el reconocimiento de lo que parecían estructuras de una vivienda, se llevó a cabo otra intervención en 2007, dirigida por Andrés M^a Adroher; ambas excavaciones tuvieron como objetivo principal identificar la potencia estratigráfica, evaluar las afecciones sobre el registro arqueológico que implicaba la realización total del proyecto de obra, así como una primera propuesta de medidas de protección. Fue cuatro años más tarde, en 2011, cuando se reanudaron los trabajos arqueológicos, dirigidos por Taoufik El Amrani, que hasta el momento ha contado con tres fases y en la que se prevé el inicio de una cuarta en febrero de 2016. En estas tres fases las actuaciones incluidas en estas fases consistieron no solo en la excavación arqueológica sino también en el cerramiento y cubrición del área de excavación, vallado del solar y trabajos de consolidación de cara a la futura musealización del yacimiento.

Los restos documentados pertenecen en su totalidad a la *pars urbana*, si bien se calcula que una buena parte de ella continúa sin ser excavados; se ha identificado el lado norte del ambulacro de un *atrium* con parte de su *impluvium* columnado, así como un gran *triclinium* cuadrangular rematado en su cabecera por un ninfeo semicircular. Estancias estancias fueron decoradas tanto con mosaico pavimental, como con pinturas, lastras marmóreas y *crustae* figuradas en sus paredes, que las convierte en uno de los conjuntos ornamentales más completos de todas las viviendas romanas revisadas en este trabajo, aun cuando no ha concluido la excavación del yacimiento. El empleo de una metodología actual, la intensa documentación de los restos, y el hecho de que no haya sido tapado, son factores que han contribuido valiosamente al estudio de tan fértil abanico de materiales decorativos.

Tras la última intervención se publicó un estudio preliminar que permitía poner en conocimiento la entidad del yacimiento y los materiales depositados en el Museo Arqueológico de Granada a la espera de finalizar las intervenciones de campo y realizar un estudio global del conjunto del yacimiento. La *villa* de Salar está en vías de convertirse en el único yacimiento puesto en valor, abierto al público, y de fácil acceso -también para los investigadores- de todos los yacimientos que aquí se han presentado, esperando que se finalicen satisfactoriamente los objetivos futuros.

BLOQUE III

**MOSAICOS Y PINTURAS Y SU
CONTEXTO**

5. CATÁLOGO DE MATERIALES

Cómo usar el Catálogo

En este capítulo se desarrolla el catálogo de todos los pavimentos, revestimientos parietales y pinturas murales censadas en el territorio de la Vega granadina, en el que el criterio de agrupación ha sido por pertenencia a un yacimiento. El catálogo se articula efectivamente en 15 apartados, uno por cada sitio arqueológico de los aquí tratados, siguiendo el mismo orden expuesto en el capítulo 4 (por pertenencia a *municipium* o *ager* y por orden alfabético) para facilitar su seguimiento. Dentro de cada uno se analizan tanto mosaicos como pinturas, renunciando a hacer dos catálogos por separado, en función a nuestra premisa inicial de considerar las decoraciones en conjunto como partes intrínsecas del espacio arquitectónico donde se encuentran.

Por este motivo, los contextos arquitectónicos y arqueológicos abren cada apartado; la descripción de cada edificio, acompañada de la planimetría original cuando se dispone de ella, pretende sintetizar la distribución de las estancias, el uso e interpretación de las mismas, y las principales fases de ocupación. A continuación, una contextualización arqueológica a través de una breve descripción de los materiales asociados a las decoraciones servirá para dar cronología a las fases de hábitat en general, y a mosaicos y pinturas en particular.

Una vez delineado el contexto, se procede a analizar los materiales decorativos, primero mosaicos, y luego pinturas, de manera individualizada. Para conseguir una lectura más ágil, los materiales han sido numerados en orden progresivo, con numeraciones distintas para mosaicos y para pinturas; junto al número único, se les ha asignado un nombre, creado a partir del elemento más destacable del mismo, ya sea alusivo a su temática decorativa o a la sala que ocupa, y un código que permite asociar cada unidad material a su posición en el yacimiento. Tales nombres, números y códigos se corresponden con los mismos utilizados en la base de datos informatizada.

De cada material, cuya documentación gráfica o fotográfica encabeza la ficha, se describen una serie de parámetros básicos, con ligeras diferencias entre los que describen los mosaicos y las pinturas. La estructura seguida ha sido elaborada a partir del modelo empleado en el volumen II.2 del *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal*, dedicado al Algarve Este (Lancha y Oliveira 2013), empleando para las pinturas un modelo más sencillo basado en el propuesto por Alicia Fernández (2002). En lo que a la descripción se refiere, los pavimentos teselados se han pormenorizado según las normas de la AIEMA, es decir, de fuera hacia dentro, especificando lo que es orla, campo, o emblema. Para los *sectilia*, dado que todos los ejemplos son parietales, se ha utilizado un sistema similar de descripción a de las pinturas, es decir agrupando los fragmentos por motivos decorativos análogos y siguiendo un orden de abajo hacia arriba según el área de la pared a la que se

adscriben (zona inferior o zócalo, zona media, zona superior). La nomenclatura empleada en los motivos decorativos, como se indicó en el capítulo 1, se corresponde con el listado de descriptores realizado *ex profeso* para la sistematización de búsqueda de las respectivas bases de datos, y que de algún modo pretende unificar la terminología disponible en lengua castellana.

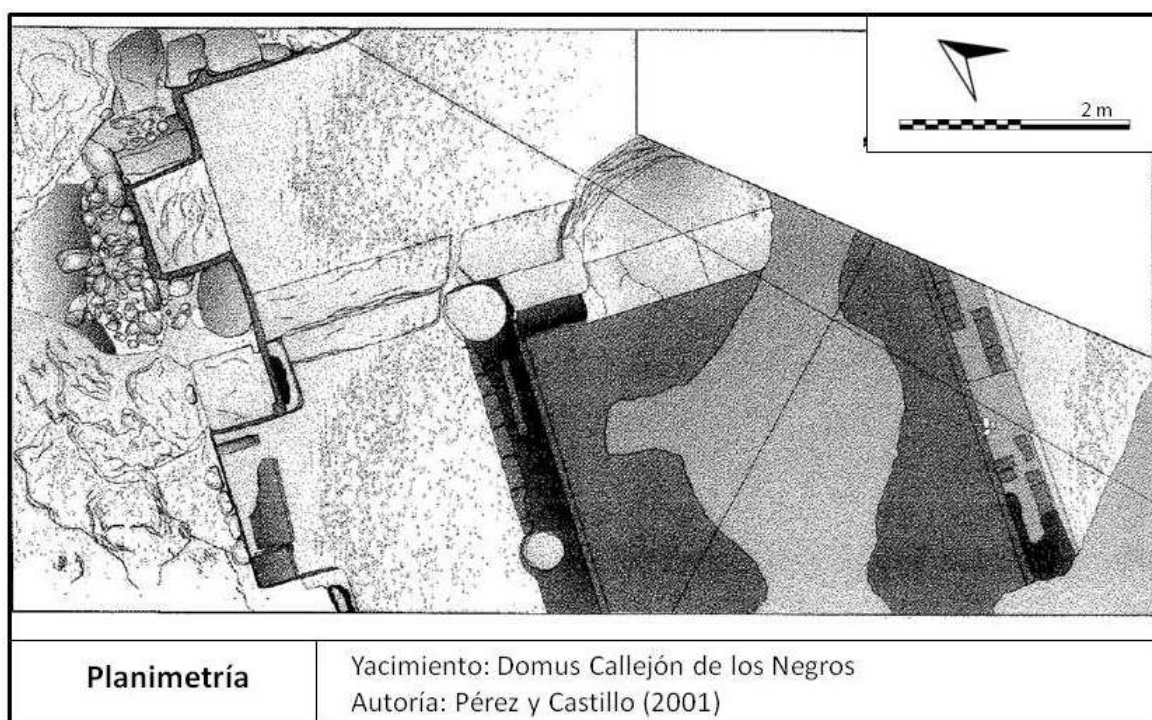
A continuación, en cada uno de los mosaicos o paneles se anticipa una breve descripción de las analíticas realizadas en cada uno de los materiales, dejando la interpretación de dichos resultados y sus consecuencias históricas para el capítulo 8. La descripción de cada muestra atiende, en primer lugar, tanto a su geometría como a la composición química y mineralógica, según el protocolo habitual en los análisis petrológicos (Franco y Gonzalo 2000); en segundo lugar se procede a una breve descripción de los rasgos tecnológicos destacables, presente en los materiales. Finalmente, las necesidades impuestas por un material mayoritariamente fragmentado obligan a crear un campo, cuando procede, para la restitución hipotética a partir de dichos fragmentos en caso de que sea posible. A modo de cierre, se utiliza todo lo anterior para dar la cronología del mosaico o pintura, procurando usar tanto una datación directa (los criterios arqueológicos de estratigrafía y materiales) e indirecta (analogía de paralelos), en términos utilizados por Abad (1982, 440) y Barbet (1987).

5.1. DOMUS DEL CALLEJÓN DE LOS NEGROS

5.1.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Las estructuras conocidas, a pesar de lo limitado del solar de excavación (110 m²), son de tal modo representativos e inherentes a las estructuras domésticas, que su hallazgo en el ámbito del *Municipium Iliberritanum* lo permiten clasificar sin lugar a dudas como una *domus* urbana.



La práctica totalidad de los restos arquitectónicos pertenecen al atrio de la vivienda altoimperial, si bien la continuidad de ocupación hasta época moderna también se ve reflejada en las estructuras. Los elementos decorativos recuperados en este edificio han sido un importante conjunto de decoración pictórica mural, sin que haya restos de pavimentos musivos, al menos en el área excavada.

Domus

Entre las estructuras domésticas conservadas hay que distinguir por una parte las pertenecientes a la vivienda construida en época altoimperial y la vivienda que a partir del siglo III d.C. se construye sobre ésta (Gómez 2005, 397). Aquí las llamaremos *Domus* Callejón de los Negros I y *Domus* Callejón de los Negros II.

La *domus* construida hacia principios del siglo I d.C. constituye, frente a las casas ya edificadas a lo largo del siglo I a.C. en *Iliberis*, una renovación estructural ya que, al contrario que aquellas, la del Callejón de los Negros no continúa manteniendo el sistema

constructivo de época ibérica ni ha de adaptarse al urbanismo preconcebido del *oppidum*, sino que, ubicándose en una zona relativamente periférica, puede ser construida con técnica y concepción puramente romanas (Rodríguez 2001, 71).

Las estructuras documentadas de Callejón de los Negros I son un espacio porticado a modo de *atrium* con *impluvium*, una piscina practicada en éste en época posterior, y un muro de cierre con dos nichos abiertos en él. El primero consiste en un espacio preparado para la recogida de aguas, un *impluvium* de 5,20 m. de lado definido por una hilera de columnas apoyadas sobre un cuadrante construido en sillares de arenisca. De dichas columnas solo se ha conservado la basa de dos de ellas, ambas molduradas de tipo ático: una ubicada en una esquina, de mayor tamaño, y otra hacia el centro de uno de los lados del *impluvium* (Pérez y Castillo 2001, 177), si bien no es difícil reconstruir el alzado de su fuste en ladrillo, dado el elevado número de ladrillos semicirculares y de cuarto de círculo que se documentaron removidos en el nivel de abandono. Alrededor se dispone un pasillo circundante a modo de corredor, de 2 m. de anchura máxima (Pérez y Castillo 2001, 178). En una fase de remodelación posterior, durante el siglo II d.C., el *impluvium* se convierte en piscina, tapiando con ladrillo los intercolumnios del *atrium* y revistiendo tanto el interior como el exterior de la estructura de *opus signinum*, con cordones hidráulicos en las juntas del suelo y las paredes (Pérez y Castillo 2001, 179). La tipología de la habitación se ha interpretado, en concordancia a su cronología, como un *atrium* de tipo corintio que pronto es cambiado por otra estructura debido a la rápida implantación de los *peristila* como modelo helenístico (Gómez 2005, 433; Orfila 2011, 110). No obstante, sus excavadores no quisieron descartar la posibilidad de que esta piscina formara parte de un complejo termal, interpretación ésta poco probable.

El espacio descrito aparece desde su primera fase delimitado al noroeste por un gran muro de sillares en *opus quadratum* en el que se abren dos nichos de diverso tamaño: el más pequeño, con una anchura de 0,80 m., se ha interpretado como espacio de larario o como hornacina para albergar una escultura, si bien no hay materiales que lo definan como uno u otra. El segundo nicho, de 1,50 m. de anchura está flanqueado por dos pilastras y ocupado en su interior por un banco de caliza. En ambos nichos se ubicaba toda la decoración pictórica localizada en este yacimiento (Pérez y Castillo 2001, 178).

De la denominada *domus* Callejón de los Negros II, construida durante el siglo III d.C. tras el abandono y derrumbe de la anterior, únicamente se ha conservado un muro de mampostería, de muy mala calidad, construido sobre la nivelación de los estratos de derrumbe de la vivienda de fase anterior (Pérez y Castillo 2001, 180; Gómez 2005, 481). Estuvo en uso hasta el siglo V d.C., momento en el cual se documenta su abandono y posterior nivelación para futuras construcciones en época medieval.

Otras estructuras

El abandono de la vivienda Callejón de los Negros II supone el fin de la ocupación en época romana pero ni mucho menos un desuso de la zona para épocas posteriores. Del periodo altomedieval (siglos VIII-XII) los cimientos de un muro de 3 m. de longitud

pertenecientes a una estancia mayor atestiguan la continuidad en el uso residencial de la zona, aunque para el periodo bajomedieval se convierte en zona de vertedero durante la época nazarí (Pérez y Castillo 2001, 181).

Finalmente, de época moderna (siglo XVI) se documentaron los restos son una tinaja, un pilar, y restos de dos muros, cuya construcción, especialmente la fosa de instalación de la tinaja, afectó gravemente a los restos de época altoimperial en la zona del muro de cierre decorado con pintura mural (Pérez y Castillo 2001, 182).

- Cerámica

El material cerámico ha sido determinante en la datación de la compleja estratigrafía del yacimiento, máxime si se tiene en cuenta la alta concentración de fases de ocupación que se documentan. Los materiales más abundantes corresponden a las fases romanas: *terra sigillata* hispánica, *terra sigillata* africana, cerámica común -entre la que destacan las vasijas de borde vuelto-, un fragmento de barniz rojo-pompeyano y cazuelas africanas de fondo estriado dan la cronología de la primera fase de la vivienda para finales del siglo I y comienzos del II d.C. (Pérez y Castillo 2001, 180). La cerámica aparecida en la fase de uso de la segunda vivienda es fundamentalmente *terra sigillata* tardía meridional, *terra sigillata* africana y una gran cantidad de cerámica de cocina africana, lo que nos permite datarla entre los siglos III-V d.C.

Finalmente, en las fases medievales la cerámica asociada consiste en cerámica estampillada, ataifores de tipo nazarí, candiles, y algunas intrusiones de época almohade como los melados en verde manganeso y candiles de piqueta (Pérez y Castillo 2001, 181).

- Hueso

Se recuperaron en el contexto del *atrium* varias agujas decoradas de material óseo, así como huesos de animales de pequeña envergadura (Pérez y Castillo 2001, 180).

- Monedas

Se documentaron dos monedas en los niveles de colmatación del *impluvium*, pero dado su mal estado de conservación no ha sido posible su estudio.

- Fases de ocupación

Este yacimiento se caracteriza por su larga ocupación en el tiempo con abundantes fases:

- Fundación y uso de la *domus* altoimperial (siglos I-II d.C.): en el siglo I d.C. se construye *ex novo* la vivienda, de la que se documenta únicamente la estructura del *impluvium* columnado y un muro de cierre del *atrium*. Durante el siglo II d.C. una subfase se corresponde con un periodo de reestructuración de la *domus*, momento en que se construye la piscina en el *impluvium* y se restauran las pinturas murales, esta vez con una técnica de inferior calidad. Tras las obras continuará su ocupación hasta el siglo III d.C.

- Abandono de la *Domus* I y construcción y uso de la *Domus* II (siglo III-V d.C.): es en el siglo III d.C. cuando la vivienda altoimperial se abandona a juzgar por los derrumbes de techos y gran parte de los paramentos, sobre los cuales se documenta un nivel de incendio posterior. Los escombros fueron allanados y preparados como cimentación en la construcción de una segunda casa en época tardorromana, de la que si bien se conservan pocas estructuras, tenemos la certeza que permaneció habitada hasta el siglo V d.C., momento en que el edificio es abandonado a su ruina.
- Época medieval: directamente construido sobre las ruinas de la vivienda tardoantigua se ubica el patio de una vivienda zirí, posteriormente alterada en época nazarí por una serie de fosas de vertido, mostrando así el uso continuado del solar como espacio doméstico.
- Épocas moderna y contemporánea: desde el siglo XVI hasta el XXI la sucesión de estructuras demuestra un hábitat ininterrumpido en la zona.

5.1.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LAS PINTURAS

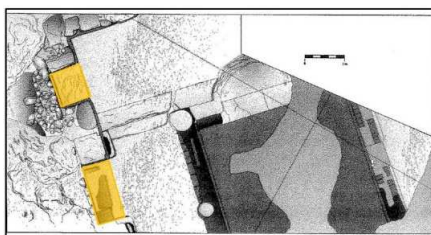
En esta primera *domus* se han documentado un total de 313 fragmentos de pintura mural, todos ellos pertenecientes a un solo espacio, particular por tratarse de un ámbito abierto al atrium y no de una estancia cerrada. Ninguno de los fragmentos se localizó en su posición primaria en la pared, dificultando su reconstrucción hipotética al carecer de referentes.



Descubrimiento

1996, Callejón de los Negros (Granada)

Ubicación en el yacimiento



Nichos del muro de cierre al noroeste del *atrium*

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada, depósito en Nuevos Museos de la Alhambra¹

Dimensiones de la estancia

2,30 m. totales de superficie

Superficie

de

panel

Aproximadamente 8,8 m²

¹ Referencia ubicación ED3PL2Z2ES14MO1ET1-MO2ET1

conservado

Colores empleados	Rojo, rojo oscuro, blanco, negro, ocre, verde, azul
Procesos postdeposicionales	Las pinturas se derrumban ya a finales del siglo II e inicios del III d.C. tras el abandono del edificio, especialmente de los techos y las zonas superiores de los muros. En época moderna las construcciones dañan lo que quedaba del alzado de los pilares de la domus altoimperial, destruyendo las zonas bajas del panel pictórico.
Estado de conservación	Fragmentada y desprendida. En el momento de la excavación quedaban algunos restos del zócalo y el rodapié <i>in situ</i> .
Número de fragmentos	313 fragmentos
Restauraciones	En el siglo II d.C. ya se acometió una restauración de las pinturas, especialmente las ubicadas en los zócalos, con una técnica mucho menos esmerada que la empleada en origen. Tras su hallazgo se contempló un protocolo de conservación de los restos de pintura mural que conllevó su limpieza mecánica, la eliminación de las sales minerales y una consolidación con solución de primal junto a un tratamiento fungicida (Pérez y Castillo 2001, 182). Los fragmentos no han sido restituidos en su composición hipotética originaria.
Bibliografía	Pérez y Castillo (2001)

Descripción

Procedencia zona inferior de la pared (rodapié y zócalo):

- Imitación de mármol moteado: a este grupo pertenecen 6 fragmentos informes en los que, sobre fondo monocromo rojo, se disponen motas de diverso tamaño, en ocre (mayores) y blanco (menores). El fragmento más grande con esta decoración mide 8,9 cm. de altura, de modo que es más probable que pertenezca al zócalo y no a un rodapié, normalmente de unos 5 cm. de altura.

Procedencia zona media de la pared:

- Paneles lisos: 251 fragmentos de fondo en colores rojo (122 fragmentos), ocre (79 fragmentos) y blanco (65 fragmentos), constituirían grandes paneles de la zona media sin decoración interna relevante que se documente, a excepción de algunos de los fragmentos ocre que contienen una pequeña línea blanca a modo de marco del panel.

- Bandas de separación: Un total de 7 fragmentos presentan una banda burdeos con una delgada línea blanca que aparece separando dos campos de mayores dimensiones, a un lado uno ocre, y al otro uno de color blanco.
- Decoración vegetal: se identifican 2 fragmentos adscritos a este grupo; uno de ellos contiene partes de hojas verdes lanceoladas sobre fondo blanco, y elementos sin identificar rosados que pueden ser pétalos de flor. Este motivo aparece en el límite del campo de fondo blanco con parte de una banda en rojo oscuro. El segundo fragmento representa una flor tripétala muy esquemática en negro sobre el fondo blanco, tal vez ubicada en un lugar secundario de la composición.

Procedencia desconocida:

- Bandas de separación: son muchos los fragmentos que conservan restos de bandas de separación o líneas sobre campos monocromos de los que es imposible tratar su restitución y ubicación en el panel, pues se trata de motivos que sólo se reproducen una sola vez en un solo fragmento, sin que sea posible su continuidad reconstitutiva. Se trata de fragmentos de fondo blanco con líneas finas en verdoso oscuro (3 fragmentos), banda burdeos con fondo blanco sobre la que se dispone una línea negra (1 fragmento), una banda en ocre y blanco sobre la que se dibuja una línea roja ondulante (1 fragmento), una banda en blanco, negro y verde oscuro (1 fragmento), y un fondo blanco sobre el que discurre una banda de mediana anchura roja (2 fragmentos).
- Motivos desconocidos: existe un solo fragmento de pequeñas dimensiones donde se aprecia un garabato de trazado libre en rojo sobre fondo blanco que por estar incompleto es imposible de restituir.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 5 muestras, 4 de pigmentos –una por cada color representativo- y 1 de mortero preparatorio. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) para las primeras, y la identificación y caracterización por observación macroscópica de lupa binocular para la segunda.

· Pigmento

M. 086a- Verde. Aluminosilicato con presencia homogénea de magnesio y hierro, e impurezas de sodio. Se trata por tanto de un pigmento fabricado a partir de celadonita.

M. 086b- Blanco. Predomina el carbonato cálcico, con un elevado porcentaje de impurezas de hierro y potasio, así como picos de aluminio.

M. 087- Ocre. Sobre una importante base de calcio se presentan hierro y magnesio, así como potasio y silicio en cantidades menores. La presencia de óxidos (especialmente de hierro) nos deriva a pensar en el uso de la goethita, si bien por las impurezas de magnesio y filosilicatos de hierro podría tratarse de una limonita, una mezcla de componentes entre los

que se encuentran, junto a la goethita, trazas de magnetita e hisingerita. Este mineral se utilizó para la fábrica del pigmento mezclándolo con carbonato cálcico.

M. 088- Rojo. Consiste en un óxido férrico en que se diferencia otro buen número de elementos, entre ellos el titanio y el manganeso, destacando la inclusión esporádica de silicatos (cuarzos). Fabricado a partir de hematites.

M. 089- Verde oscuro. Minerales filosilicatos en compañía del hierro y algunos picos de magnesio que se corresponden con un pigmento elaborado a base de celadonita.

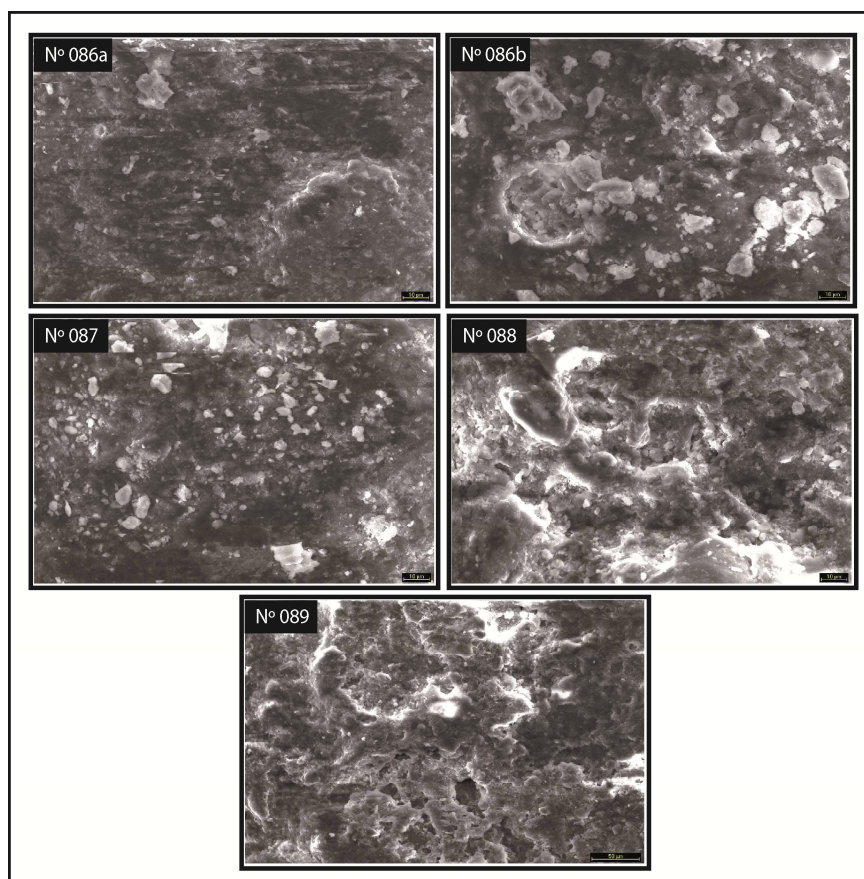


Fig. 12. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de los pigmentos muestreados.

· Mortero

M. 133- Se conservan tres capas preparatorias, una de ellas incompleta. La 1ª capa es el propio soporte de la pintura, con 1 mm de grosor, y consiste en un fraguado de carbonato cálcico muy compacto y homogéneo, sin clastos de ningún tipo que junto al pulimento superficial proporcionan un buen acabado a la capa pictórica. La 2ª capa (1,2 cm), soporte directo de la anterior, consiste en un mortero de cal de idéntica composición a la anterior en la matriz pero con pequeñas inclusiones de micas muy molidas y el tratamiento en el fraguado es diferente, pues contiene numerosas vacuolas que permiten un agarre firme a la pared al tiempo que aligeran su peso. Ésta se apoya sobre una 3ª capa cuyas dimensiones

completas se desconocen al estar incompleta; consiste en un conglomerado de tierra, de matriz heterogénea y pequeños clastos de piedras organizados de manera equitativa.

- Análisis tecnológico

· Pigmento

El estado de los pigmentos es, en líneas generales, bastante sólido y muestra cierta homogeneidad en la calidad de cada uno de ellos a excepción del azul, cuya presencia es ya de por sí residual en la composición, y que se conserva en muy mal estado por la fragilidad de la capa pictórica aplicada. El trabajo de aplicación de la pintura es fino y de calidad a juzgar por los acabados, especialmente en las líneas que separan un color de otro, así como la ausencia de rebabas, improntas de los pinceles o gotas derramadas; esta buena ejecución se deriva también de la calidad del motivo del moteado, no realizado por aspersión de brocha –como será la tónica de los otros moteados granadinos- sino mediante la paciente imprimación de la punta del pincel para obtener motas regulares en tamaño y posición. La preparación previa de la pintura también ha dado interesantes aportes sobre su tratamiento técnico, en tanto que se conservan algunos fragmentos con líneas de sinopia tanto pintadas como con líneas incisas, marcas éstas utilizadas únicamente para las líneas y bandas separatorias. No se aprecian piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

Dadas las dificultades que ha presentado esta pintura para su muestreo y análisis debido a la contaminación superficial de la misma por el proceso de consolidación, consideramos inviable realizar el estudio de los aglutinantes por cromatografía de gases, técnica analítica utilizada en el resto de los yacimientos para la determinación de presencia o ausencia de elementos orgánicos por el uso de técnica al temple o al fresco respectivamente. Para este fin creemos necesario volver a repetir el muestreo para el análisis de los aglutinantes.

· Mortero

La calidad general de los fraguados es muy cuidada, y la capa terrosa (3ª) presenta signos de decantación y añadido deliberado de clastos para permitir una mayor cohesión. Contiene trazas de sinopia de dos tipos: incisa y pintada a cordel. Ambas se documentan en el trazado de las líneas secundarias de las bandas de separación, que es el único motivo decorativo documentado en esta pintura. No se ha conservado suficiente mortero como para conservar evidencias de algún tipo de preparado de agarre a la pared, como zigzag incisos o cañas.

Restitución e interpretación del conjunto

No resulta fácil formular una hipótesis reconstitutiva del conjunto pictórico porque ninguno de los fragmentos fue localizado *in situ* en la pared, ni se documentó tampoco la posición de derrumbe de los recogidos durante la excavación. El diseño predominante es el geométrico, con un zócalo de imitación de mármol moteado del que desconocemos si se colocaría a como motivo corrido u organizado en ortostatos o en *crustae*, pues ninguno de los fragmentos que lo contienen presenta líneas de delimitación que señale la forma del panel.

La zona media sería diferente en ambos nichos, pues el total de fragmentos lisos en color rojo proceden del derrumbe vecino a aquel, y en el nicho de mayor tamaño se localizan los de color ocre y blanco. Frente a la simplicidad del diseño del primer nicho, con una zona media roja, en el segundo la zona media de fondo ocre estaría enmarcada a ambos lados por sendas bandas múltiples que, en nuestra opinión, funcionarían como interpaneles, en cuyo centro se desarrollarían los motivos vegetales. Nada sabemos de cómo estarían rematadas en su zona superior.

Cronología

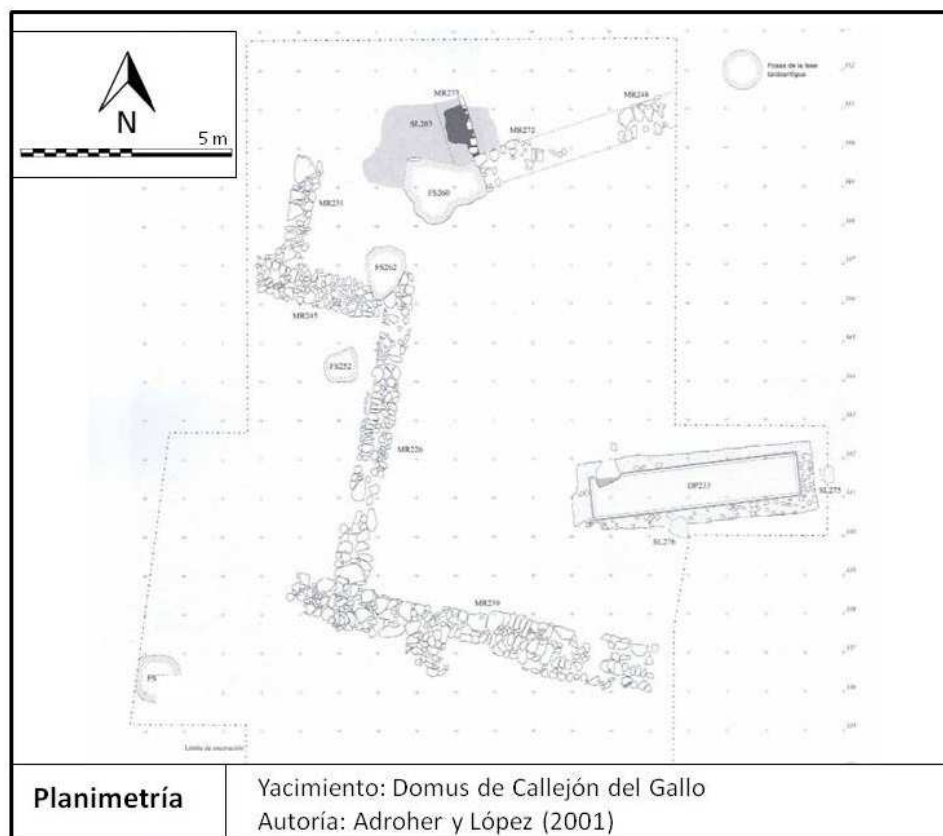
El contexto arqueológico ha proporcionado una datación directa de construcción de la pintura en el siglo II d.C., realizada sobre otra anterior que habría sido parte de la primera obra decorativa de la *villa*, en el momento de su construcción.

5.2. DOMUS DEL CALLEJÓN DEL GALLO

5.2.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

En sus 468 m² excavados, es uno de los yacimientos más complejos de los presentados en este catálogo por la amplitud del marco cronológico abarcado en numerosas fases de ocupación, que llega desde el periodo protoibérico hasta época nazarí. Las estructuras conocidas, a pesar de ofrecer problemas de conservación por la superposición constante, son muy representativas para el conocimiento de la evolución doméstica en la colina del Albaicín desde la fundación del *oppidum* de *Iliberri* hasta la Garnata medieval, con importantes estructuras de época romana, que es el periodo que aquí abordamos.



Domus

Centrándonos en las estructuras domésticas de época romana, hay que distinguir hasta cuatro fases de reestructuraciones y modificaciones desde época tardo-republicana o augustea hasta la Antigüedad Tardía. Teniendo en cuenta la rápida municipalización del *oppidum* de *Iliberri*, no extraña que se produzcan cambios urbanísticos y estructurales desde fechas tan tempranas en la colina: las primeras construcciones en un núcleo ya bajo la municipalidad romana no se ejecutan sobre las antiguas construcciones ibéricas, sino sobre la roca madre, en un sustrato homogéneo de conglomerado Alhambra con algunos

materiales cerámicos rodados que cubría toda la zona periférica al área ocupada por el *oppidum*, es decir, que estas construcciones testimonian un aumento poblacional con respecto al núcleo ibérico, cuyos límites sobrepasan (Adroher, López, *et al.* 2002, 215).

La *domus* construida hacia finales del siglo I a.C. o principios del I d.C. es la que llamamos Callejón del Gallo I, y estructuralmente está muy mal conservada, a duras penas es posible identificar el conjunto como doméstico (Gómez 2005, 397). La construcción está organizada en dos terrazas, construidas en este momento dado que es un solar sin actividad antrópica previa; la más alta, excavada en el propio nivel geológico, está bastante arrasada a excepción de un pequeño muro que estaría delimitando toda el área como una gran plataforma diáfana (Adroher, López, *et al.* 2002, 216), y un empedrado que funcionaría como cimentación de una estructura mayor hoy desaparecida. A la plataforma inferior se accedería desde aquella a través de una rampa de tierra apisonada con forma de entrada acodada, y es en este piso donde se encuentra el grueso de las estructuras romanas de esta fase (Adroher y López 2001, 51). Concretamente, se trata de dos muros en L que delimitan estancias incompletas con pavimento de *opus caementicium*, una de ellas con restos de estuco ocre¹ que es lo que llevó a sus excavadores a interpretar el conjunto como vivienda. No obstante, las habitaciones, escasas y mal conservadas, pervivieron durante poco tiempo pues fueron amortizadas por la construcción del sistema hidráulico de época altoimperial (Adroher, López, *et al.* 2002, 218).

Las estructuras superpuestas, fechadas de época altoimperial e inmediatamente posteriores a las anteriores, reflejan un mantenimiento de la estructura general aterrazada, pero se conservan mayor número de estructuras que en la fase anterior y que hablan de una profunda reestructuración de aquellas, especialmente en la terraza superior. Ésta se pavimenta con *opus caementicium*, y se construye una nueva habitación, de uso indeterminado, de la que se han conservado dos de sus muros haciendo esquina; con la misma orientación se construye una pileta de la que parte una prolongada canalización, cuyo uso, más que con una vivienda, se ha querido identificar como parte de un *castellum aquae* o relacionado con una zona de actividad artesanal (Adroher y López 2001, 54). Lo cierto es que ni las estructuras de esta época ni tampoco el material hallado nos permiten asegurar que se trate concretamente de un espacio doméstico, aunque puede pensarse por la relación estratigráfica de cierta continuidad que mantiene con respecto a la construcción de época tardo-republicana, de uso doméstico identificado.

Durante los siglos III y IV d.C. el piso inferior de la terraza continúa sin tener una función urbanística clara, dada la ausencia de estructuras; la construcción de un muro en la zona central de la terraza superior divide en dos el que hasta entonces era un espacio abierto y diáfano, y se construyen más habitaciones, algunas de ellas sobreelevadas constituyendo una tercera terraza de mayor altura (Adroher y López 2001, 54). Las fosas tardoantiguas que afectan a estos muros dificultaron el reconocimiento de su función, pero al mismo tiempo dan información interesante en torno a dos cuestiones: la primera, que para el siglo

¹ No ha sido posible localizar ni documentar estas pinturas

V d.C. este conjunto arquitectónico estaba ya abandonado, lo que explica la facilidad para usarlo como cantera de expolio de materiales constructivos; la segunda, que entre los materiales con que rellenaron las fosas, pertenecientes a las fases anteriores, se encontraron los restos de pintura mural a estudiar en este trabajo (Adroher y López 2001, 59), único vestigio decorativo conservado del yacimiento.

Otras estructuras

No se puede entender el hábitat romano en este solar sin conocer la tradición ibérica que, por las estructuras encontradas, remontan la ocupación a los inicios del siglo VII a.C. A lo largo de esta centuria se documentan las primeras obras de acondicionamiento topográfico mediante el relleno de terrazas que hacen practicable la construcción en una pendiente tan pronunciada. Las estructuras para las que fueron realizadas estas obras de preparación del terreno, del periodo protoibérico, son una cabaña y el primer lienzo de muralla documentado en el *oppidum*, unos 12 metros construidos en técnica mixta de mampostería y tapial con un acceso empedrado y dotado posiblemente de un paso de ronda en madera, como se ha interpretado a partir de los gruesos paquetes de combustión orgánica que recorre el largo del paño del muro (Adroher y López 2001, 46). Otras viviendas, construidas en tapial, afloran en la zona a partir del 650 a.C. ocupando y sobrepasando el límite de la muralla, consecuencia de un aumento de la población que será constante hasta c. 600 a.C. y que se manifiesta en un cambio en el trazado de la muralla y un aumento de cota del nivel de circulación. Estas estructuras aparecieron selladas por un paquete sin estructuras y con algunos restos cerámicos que lo fechan del periodo ibérico final (Adroher y López 2001, 48).

Por otra parte, sobre las fases romanas se documentaron estructuras del periodo medieval, especialmente potentes en la fase zirí, algunas de ellas con cierta relación con las estructuras de época bajoimperial. Se documentan en el solar, pertenecientes a este periodo, hasta cuatro muros construidos con sistema de bolones; uno de ellos funciona sin lugar a dudas a modo de parata de aterramiento, y otro, de menor anchura, parece pertenecer a la pared de una habitación doméstica por el revestimiento de estuco que lo caracteriza (Adroher y López 2001, 61). Del periodo almohade los cimientos de un muro construidos en espina de pez y una canalización que viene a morir al perfil norte del corte atestiguan la continuidad en el uso residencial de la zona, aunque para el periodo nazarí las estructuras son prácticamente nulas, reducidas a algunas fosas que profundizan hasta la roca madre (Adroher y López 2001, 62).

- Cerámica

Ha quedado de manifiesto la complejidad estratigráfica del yacimiento, y la superposición de numerosas fases ha podido definirse en gran medida gracias al material cerámico, si bien para el periodo romano no hay contextos cerrados ni homogéneos por las múltiples afecciones postdeposicionales. El periodo tardo-republicano puede ser fechado por la representación de piezas de tradición ibérica, algunas imitaciones grises con formas de cerámica campaniense, alguna gris bastetana, y restos de ánfora itálica, entre otras

(Adroher, López, et al. 2002, 225). Poco frecuentes son también los materiales altoimperiales, pero interesantes por cuanto que consiguen acotar el marco cronológico de las estructuras a las que se asocian entre el 25 y el 75 d.C. por los fragmentos de TS sudgálica, la ausencia de TS hispánica que marca una fecha anterior a la época flavia, y la convivencia de los materiales romanos con materiales típicos indígenas (Adroher y López 2001, 99). Es a partir del siglo III d.C. cuando el material se hace más abundante: predominan en vajilla fina las TS africana C y D, las Tardías Meridionales (TSHTM), y alguna lucente, si bien son las comunes y las cocinas reductora-oxidantes las que constituyen el grueso del material asociado a esta fase. Durante la Antigüedad Tardía la ausencia de estructuras se complementa con el hallazgo de unos 2.000 fragmentos de cerámica, que *grosso modo* suponen una pervivencia de las producciones documentadas en la fase anterior, con la aparición de piezas de interés como una serie de lucernas paleocristianas (Adroher, López, et al. 2002, 226).

- Otros materiales ornamentales

También descontextualizadas fueron recuperadas dos piezas esculturas de pequeño formato y temática probablemente mitológica, aunque se encuentran muy deterioradas. La primera de ellas es la talla en piedra de aspecto marmóreo de una figura masculina semidesnuda en pie con la pierna derecha levantada y apoyado su peso sobre la pierna izquierda, y que por el manto que lleva a modo de clámide sobre uno de los hombros puede identificarse con un sátiro, el propio Sileno, o tal vez Eros (Moreno 2010, 166); la segunda esculturilla es, a diferencia de la anterior, una figura de terracota con el torso desnudo y recostada, que podría interpretarse como una representación ideal, pero su estado no permite identificarla (Moreno 2010, 167).

- Fases de ocupación

Este yacimiento se caracteriza por su larga ocupación en el tiempo con abundantes fases:

- Primer asentamiento del *oppidum* ibérico (675-650 a.C.): Fundación del *oppidum* de Iliberri con los restos del primer lienzo de muralla y las áreas de uso doméstico más antiguas de la colina.

- Fases ibéricas (650-600): se caracterizan por un crecimiento de la población, desarrollo urbano y ampliación del perímetro del *oppidum* ibérico. La muralla, con menos de un siglo de vida desde su construcción, es sobrepasada por varias viviendas, hecho que obliga a modificar el nivel de circulación y a comienzos de la centuria siguiente, a abandonar la muralla en este tramo ante un cambio en su trazado.

- Época tardo-republicana y alto-imperial (50 a.C.- siglo I d.C.): a excepción de alguna cerámica muy rodada de los siglos III y II a.C., existe un vacío urbanístico en la zona hasta las profundas remodelaciones de inicios de esta fase. El reacondicionamiento del solar pasa ahora por la construcción de una *domus* romana que a pocos años de su construcción será dotada de nuevas estructuras durante el periodo julioclaudio.

- Época bajo-imperial (siglos III-IV d.C.): se producen importantes reestructuraciones en la vivienda, con un aumento de las habitaciones y la concepción de un nuevo programa decorativo, materializado en unos pocos fragmentos de pintura mural que se han conservado como relleno de fosas posteriores.
- Antigüedad Tardía (siglos V-VI d.C.): es el periodo de abandono de la vivienda, y también la fase en la que comienza el expolio de su material constructivo.
- Épocas medieval y moderna: durante los periodos zirí y almohade nuevas construcciones se suceden en el solar, en parte reaprovechando estructuras murarias de época romana, acompañadas de un potente sistema hidráulico. Las remociones de época moderna dificultan una evolución diacrónica del solar a partir de este periodo.

5.2.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LAS PINTURAS

En este yacimiento se han recuperado algunos restos pictóricos, escasos en número y de poca variedad decorativa, pero interesantes por su pertenencia a una fase tardía del *municipium* de Iliberis, pues constituye el único vestigio urbano de esta época. Únicamente se han conservado 11 fragmentos desprendidos de la pared, y no han quedado restos *in situ* que faciliten la restitución decorativa del panel.

Pintura del Callejón del Gallo	Gallo I	Pint. N° 02
---------------------------------------	----------------	--------------------



Descubrimiento	1998, Callejón del Gallo (Granada)
Ubicación en el yacimiento	Descontextualizados. Relleno de una fosa posterior
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada, depósito en Nuevos Museos de la Alhambra ²
Dimensiones de la estancia	Desconocidas
Superficie de panel conservado	41,5 cm ²
Colores empleados	Blanco y rojo

² Referencia ubicación ED3PL1Z2ES13MO2ET1-MO2ET3

Procesos postdeposicionales	Las pinturas fueron destruidas deliberadamente como se aprecia en las alteraciones de la superficie pictórica, y los escombros depositados como colmatación de una pileta
Estado de conservación	La destrucción del muro y la decoración pictórica es responsable, aparte de su fragmentación y la desaparición de la mayor parte de los restos, del piqueteado irregular de la superficie y las raspaduras
Número de fragmentos	11 fragmentos
Restauraciones	No
Bibliografía	Adroher y López (2001)

Descripción

Procedencia desconocida:

- Decoración lisa: 8 fragmentos de fondo en color rojo sin decoración de ningún tipo componen este grupo. Sólo uno de ellos es lo suficientemente grande como para asegurar que se trata de parte de un gran panel monocromo; el resto podrían ser igualmente partes de líneas o bandas rojas por su reducido tamaño.
- Bandas de separación: Un total de 3 fragmentos presentan una doble banda roja, una de mayor anchura y otra más fina, sobre fondo blanco, de la que desconocemos su función en la composición general así como su ubicación, posiblemente en un interpanel blanco.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 2 muestras, 1 de pigmentos –con dos espectros, uno por cada color representativo- y 1 de mortero preparatorio. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) para la primera, y la identificación y caracterización por observación macroscópica de lupa binocular para la segunda.

· Pigmento

M. 090a- Rojo oscuro. Los elementos predominantes son el oxígeno, el hierro, y en menor cantidad silicatos, que aparecen puntualmente en forma de pequeños cuarzos incrustados en el pigmento. Se trata de un bermellón fabricado con hematites (óxido férrico), y no con cinabrio, pues no contiene mercurio.

M. 090b- Blanco. Base de carbonato cálcico, con pocas impurezas consistentes en pequeños cuarzos (sílice puro).

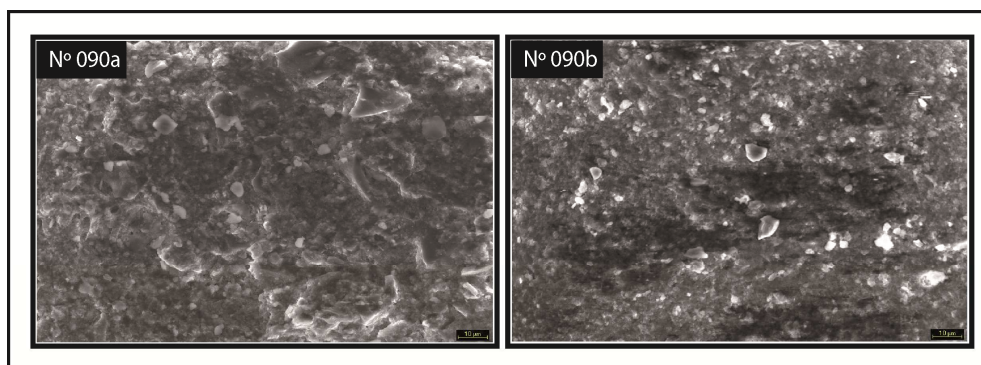


Fig. 13. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de los pigmentos muestreados.

· Mortero

M. 134- Se conservan dos capas preparatorias, la segunda incompleta. La 1ª capa es un fino mortero de cal homogénea que no supera los 2 mm de grosor y que constituye el soporte de los pigmentos, con matriz muy poco porosa e inclusiones muy escasas compuestas por pequeñas micas muy molidas. Ésta se apoya sobre la 2ª capa (4 cm), que está formado por una matriz de tierra apelmazada con poca homogeneidad, mezclada en algunos puntos con núcleos de arcilla, paja (cuyas improntas han quedado en los vacíos dejados por las mismas al descomponerse), y pequeños clastos de dispersión heterogénea sobre la matriz.

- Análisis tecnológico

La existencia de algunos restos materiales ha permitido, al menos, su observación y análisis *de visu*, con el que hemos obtenido conclusiones de los aspectos tecnológicos de su producción.

· Pigmentos

La escasa variedad de pigmentos conservados (gama limitada al blanco y al rojo de una sola tonalidad) no permite apreciar grandes diferencias en la calidad de los mismos, igual que tampoco se documentan marcas de su aplicación, si bien es un trabajo de escasa calidad en los acabados, como se aprecia en las grandes líneas de goteos de pintura roja que penden sin cuidado sobre el fondo blanco. No se aprecian líneas de sinopia o boceto previo, ni tampoco superposición de enlucidos, o restauraciones.

Los análisis cromatográficos que se realizaron en el momento de su excavación reflejan que se utilizó una técnica mixta, donde predomina el fresco para la fijación de colores de relleno, pero aquellos que delinean las líneas del dibujo se han aplicado con la técnica al seco (Adroher y López 2010,108).

· Mortero

El apoyo de la fina capa de mortero sobre una capa de tierra es evidencia de una producción de baja calidad, y así lo muestra la aleatoriedad de los clastos que revelan la ausencia de decantación o preparación de los materiales. No hay restos de cañas o incisiones en zigzag para su adhesión a la pared, ni tampoco se han documentado trazas de sinopia, líneas de boceto pintadas o incisas, ni tampoco repintes, piqueteados, o restauraciones.

Restitución e interpretación del conjunto

El número de fragmentos es ínfimo y su decoración poco representativa como para hipotetizar sobre su aspecto conjunto. Únicamente de la zona media puede averiguarse que dos ámbitos en fondo blanco, desconocemos si paneles o interpaneles, estarían separados por una triple banda roja-blanca-roja. Nada sabemos del zócalo ni de la decoración superior de la pared.

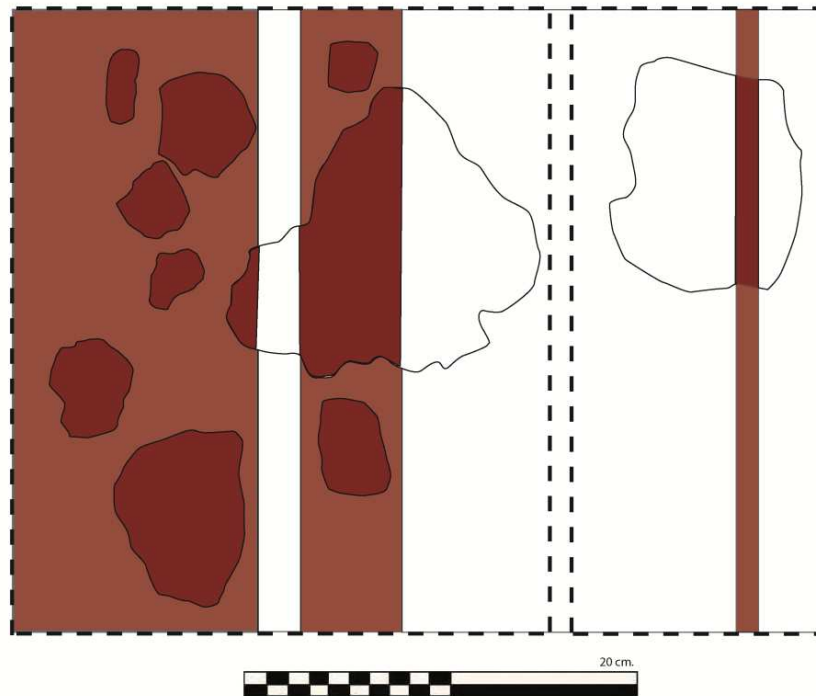


Fig. 14. Restitución hipotética de las pinturas del Callejón del Gallo.

Cronología

En el momento de su excavación se le asignó la cronología del nivel en el que se encontraron los fragmentos, datando así su ejecución entre los siglos III-IV d.C.; la decoración no es en este caso relevante como para aportar indicios cronológicos, de modo que nos basamos en la datación directa de la estratigrafía para ofrecer una fecha bajoimperial a estas pinturas.

5.3. YACIMIENTO DE C/ SAN JUAN DE LOS REYES

5.3.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Las circunstancias en que fue hallado el yacimiento y que obligaron a tapar los restos sin realizar apenas documentación de los mismos marcan una peculiar intervención que impide, dada la ausencia de información, conocer siquiera la naturaleza funcional de las estructuras. Los restos localizados, a saber un fragmento de vía, numerosos enterramientos y un mosaico, sin contexto, ni ubicación ni material, no pueden ser puestos en relación ni cronológica ni estructural entre sí, y de este modo la interpretación del yacimiento como conjunto es imposible.

Dentro del poco eco que han tenido estos restos en la bibliografía, la interpretación más frecuente y también la más cómoda ha sido la de necrópolis (Gómez 1888; Gómez-Moreno 1949; González y Morales 2008), aunque reflexiones más recientes entienden el yacimiento como una *villa* periurbana (Orfila 2006, 61; Gutiérrez y Orfila 2013-2014) en la que el mosaico sería un elemento de la *pars urbana* y la necrópolis sólo una fase posterior al abandono de la misma durante el periodo Tardío.

Contexto del mosaico

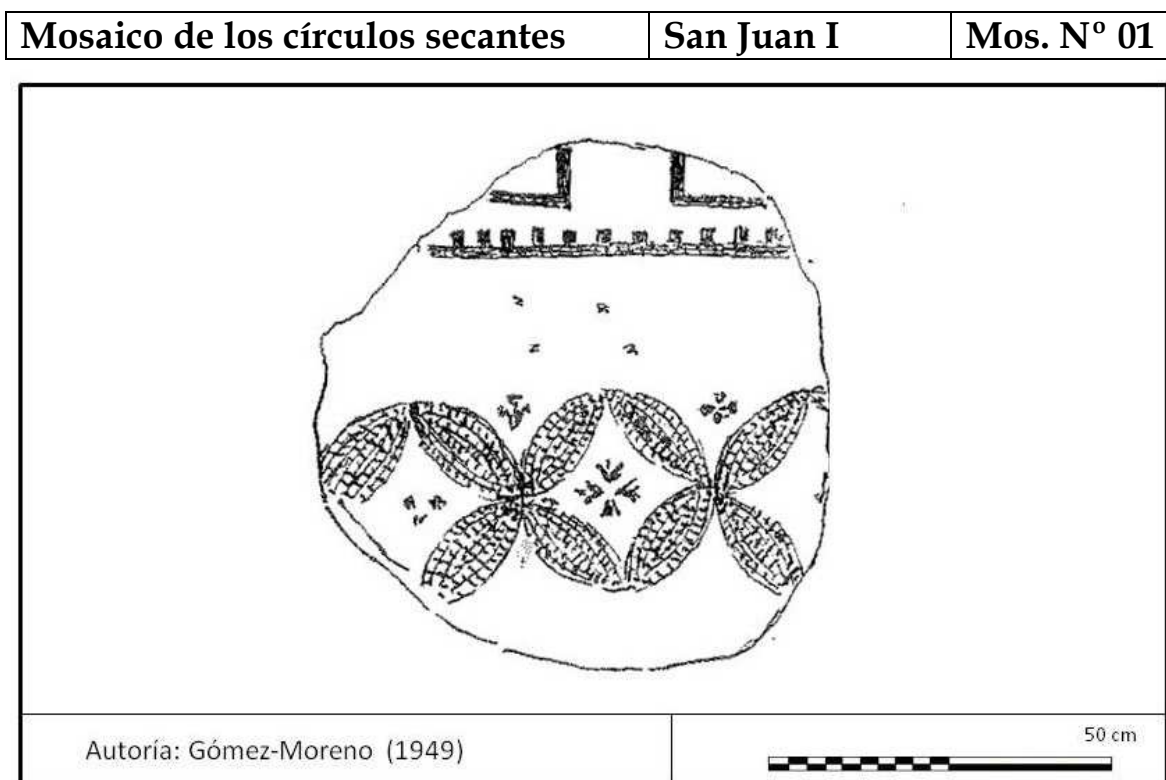
Desarrollamos aquí una descripción más detallada de los restos encontrados. El primer elemento lo constituyen los restos de una vía romana con su correspondiente acequia soterrada, cuyo eje iba dirección este-oeste, y que representa uno de los escasos restos conservados del aún poco conocido viario que atravesaría la Vega granadina (Marín 1988, 116).

Al Sur y al Este de la vía se extendía una necrópolis, data de época altoimperial por algunos bronceos de Nerón localizados en dos tumbas; hacia el lado norte de la misma restos de edificios que fueron interpretados en ese momento como continuación de la necrópolis pero tratándose de monumentos funerarios de mayor entidad, o en todo caso de sepulcros más suntuosos. No existe la más mínima referencia a las características de los enterramientos, su número, ni su ajuar, tan sólo que se trata de “sepulturas con ajuar cerámico diverso” (Gómez 1888, 29). La presencia de una necrópolis junto a una vía parece indicar que se trataría del área periurbana de la ciudad de *Iliberis*, lo cual permite definir, con ciertas reservas, uno de los límites de la misma.

Fue en la zona norte de la necrópolis donde se localizó una “habitación de muros de argamasa pavimentada con mosaico en blanco y negro” (Gómez 1888, 29), que pese a lo somero de la descripción, podemos descartar con bastante seguridad que se tratara de un espacio funerario, rechazando asimismo la teoría de la naturaleza sepulcral del mosaico sepulcral –que sería el único conservado hasta la fecha-.

5.3.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

Un solo fragmento de mosaico se ha documentado en este yacimiento a través de un dibujo hecho por su excavador; a día de hoy no quedan restos visibles de este mosaico, de modo que dicha ilustración es la única fuente de información disponible para su análisis. Probablemente se conservaría una extensión mayor de pavimento aunque desconocemos en absoluto sus dimensiones –las reales y las conservadas- dado que la ilustración refleja tan solo la pequeña zona que se excavó, quedando una parte del mosaico enterrado. Muestra una composición geométrica y sabemos por noticias de Gómez Moreno (1888, 29) que se trata de un mosaico bícromo.



Descubrimiento 1881, Calle San Juan de los Reyes (Granada)

Ubicación en el yacimiento Posible habitación de *villa*

Depósito actual *In situ*

Dimensiones de la estancia Desconocidas

Superficie de pavimento conservado 0,51 m²

Técnica *Opus tessellatum*

Teselas Color: Blanco y Negro

Materiales: No se conserva
Dimensiones: No se conserva
Densidad: No se conserva

Procesos postdeposicionales Desconocidos. Las constantes construcciones propias de una continuidad de hábitat en el Albaicín a lo largo de los siglos podían haber causado, no obstante, la rotura del pavimento y la pérdida de gran parte del mismo.

Estado de conservación Dado que en el momento de su hallazgo no llegó a excavar entero y que no hay noticias a este respecto, desconocemos el estado de conservación en que se encontraba entonces, si bien el diseño no parece presentar lagunas o roturas en el fragmento dibujado. Tras su descubrimiento fue vuelto a enterrar bajo los cimientos del edificio de los Redentoristas y hoy permanece invisible o quizás destruido por las obras.

Restauraciones No

Bibliografía Gómez (1888); Gómez-Moreno (1949); Orfila (2006); Gutiérrez y Orfila (2013-2014)

Descripción

Orla de enmarque: consiste en una hilera de círculos secantes, con aspas dentadas en su interior, que forman a su vez aspas de husos, fruto de una supuesta tangencialidad de otros círculos que formarían hileras paralelas a ambos lados de ésta pero que no aparecen. A continuación, y en el límite con el área del tapiz, se dibuja un filete negro denticulado.

Campo: tapiz de dimensiones y aspecto desconocido y del que únicamente se refleja en el dibujo el arranque de dos cuadrados.

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está desaparecido y no se ha conservado ningún resto material.

Restitución e interpretación del conjunto

Según el dibujo, únicamente se habría desarrollado una línea de círculos secantes, dejando los tangentes inconclusos, y quedando un amplio espacio vacío de decoración. Por otra parte, en el interior de donde irían los círculos inconclusos se desenvuelven también las pequeñas aspas dentadas o florecillas cuadrípétalas que vemos en la línea de círculos principal. Los paralelos conocidos suelen contener varias hileras de círculos secantes y tangentes rellenando todo el espacio de la banda perimetral, lo que podría llevarnos a pensar que se trata de un error del dibujo; sin embargo, y a pesar de la extrañeza del motivo, pensamos que sí pudiera ser correcto el diseño representado, de una sola línea

aislada, dado que el autor se preocupó de tomar las medidas del ancho de la línea de círculos (34 cm) que no es de ninguna manera proporcional a la anchura del espacio vacío (21 cm), y por tanto no sería posible ubicar otra línea de círculos en dicho hueco.

Por otro lado, resulta muy difícil restituir el resto del mosaico a partir del campo, debido a lo fragmentario del mismo y, esencialmente, a que desconocemos las dimensiones, forma, e incluso función del espacio arquitectónico donde se desarrollaba. El diseño que apenas se vislumbra, el arranque de dos cuadrados, quizás estuviera dispuestos a modo de emblemas o sencillamente formando una retícula.

Cronología

Por la sencillez del motivo y porque es bicromo se puede fechar *a priori* el mosaico como del siglo I d.C. o inicios del II d.C., aunque sería necesaria una contrastación con otros materiales aparecidos en el yacimiento.

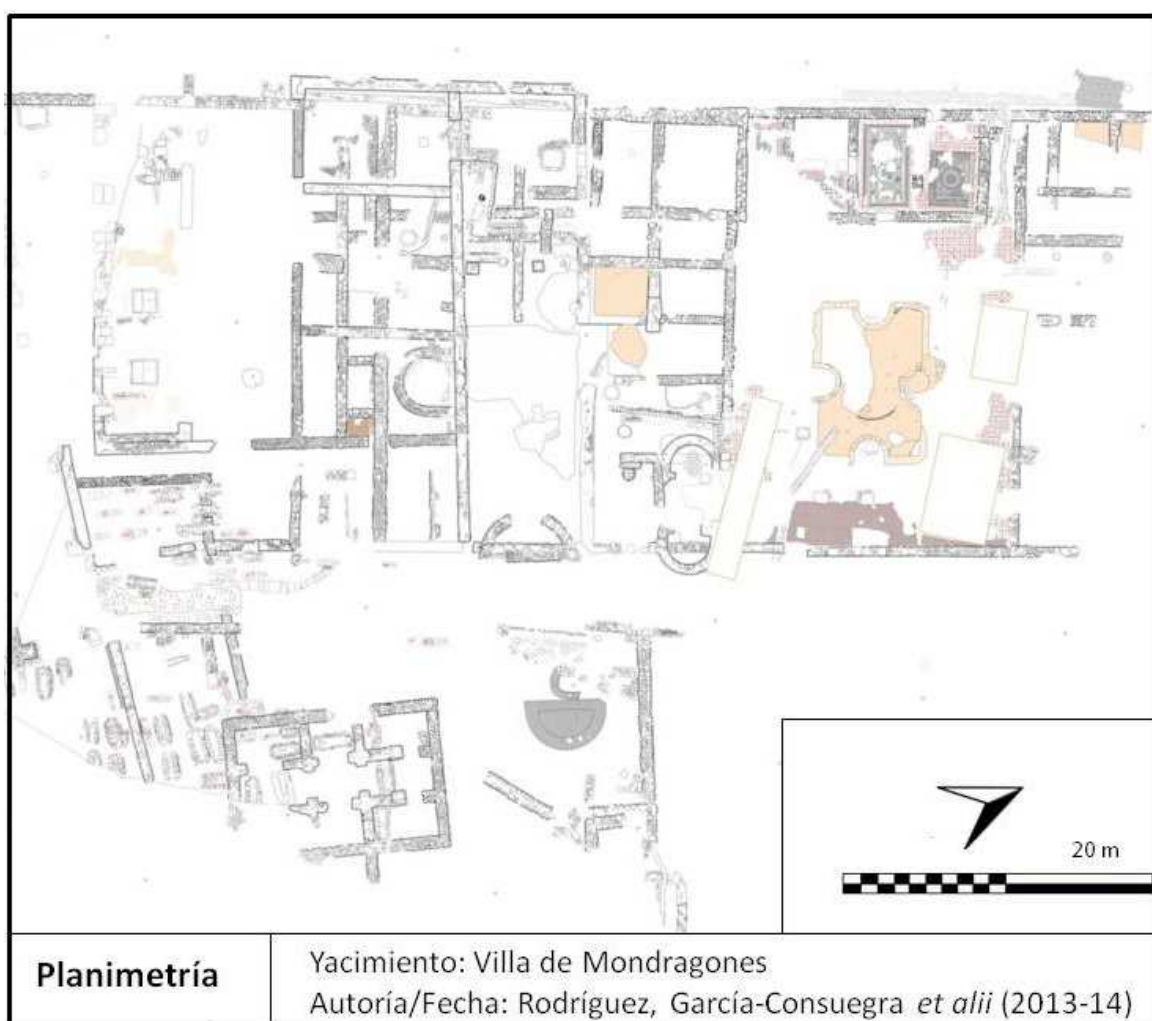
5.4. VILLA DE MONDRAGONES

5.4.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Introducción

El yacimiento arqueológico de los Mondragones es un complejo de grandes dimensiones en el que predomina el conjunto estructural de una *villa* rustica, junto a la que se desarrollan otras estructuras de diversa índole, principalmente dos áreas de necrópolis y un edificio de posible función religiosa.



Centrándonos en el conjunto de la *villa*, se ha documentado una amplia extensión tanto de la *pars rustica* como de la *pars urbana*, así como distintas fases de construcción, con remodelaciones, reutilizaciones y ampliaciones en el edificio que permiten analizar las etapas de ocupación del mismo. Se han identificado por el momento un total de ocho pavimentos musivos.

Pars urbana

La zona residencial ocupa una superficie de 950 m², excavada parcialmente debido a que se encuentra en el extremo norte de la parcela de la excavación. Se han documentado 13 habitaciones seguras, distribuidas en torno a un gran patio central tipo peristilo por sus lados Norte, Oeste y Sur.

El peristilo central actúa de elemento distribuidor del espacio con un pasillo perimetral pavimentado en *opus figlinum* (nº 03 del catálogo) que circunda un parterre rectangular de mampostería con exedras cóncavas de ladrillo a cada lado, y que funcionó como jardinera desde su construcción (siglo I d.C.) hasta que con las remodelaciones del siglo IV d.C. se transformó en estanque¹. La infraestructura de canales de evacuación de aguas del estanque se ha conservado en el lado norte de la vivienda.

Hacia el lado oriental del pasillo se abre a través del vano de una puerta un vestíbulo o zaguán, porticado y pavimentado también con *opus figlinum* (nº 02 del catálogo), y que servía de zona de acceso a la vivienda. Abiertas al pasillo desde el lateral Sur se documentan seis estancias, todas ellas construidas en la fase fundacional de la *villa*, a cuyas espaldas se abre otra hilera de habitaciones no comunicadas con el patio que debieron pertenecer a la *pars urbana* pero que han llegado a nuestros días muy afectadas por los procesos postdeposicionales de época tardía (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 494). Ubicadas en batería y de dimensiones desiguales, sólo dos están decoradas: la estancia A con mosaico (nº 08 del catálogo), probablemente realizado en la última fase de monumentalización al par que se le añadían dos exedras laterales sobre la que inicialmente era una planta rectangular, hecho que ha llevado a pensar que se trate de una estancia triclinar o de uso semipúblico (De Albentis 2007-2008, 30) dado además el trato diferencial decorativo con respecto al resto de las habitaciones de este sector. En segundo lugar, la estancia D está bastante arrasada por la reorganización tardía de este espacio, pero podría tratarse de un pequeño *cubiculum*.

La crujía Oeste es la mejor documentada. En ella se encuentran tres habitaciones con acceso directo al pasillo del patio, todas pavimentadas de *opus tessellatum*; las estancias G y H (mosaicos nº 07 y 06 respectivamente) se encuentran más afectadas por los cambios tardíos y se desconoce sus dimensiones totales así como su relación con la estancia I, de mayor tamaño y cuyo vano de acceso, escalonado, se encuentra centrado en eje con el parterre del peristilo y con la entrada desde el zaguán, al otro extremo del patio. Esta habitación aparece subdividida en dos ambientes mediante la jerarquización espacial producida por los propios mosaicos (nº 05 y 04) y un murete de poca potencia entre ambos. Bajo esta habitación apareció un sistema de calefacción, construido tal vez en la primera fase y ya en desuso durante el siglo IV d.C., momento en que se construyen los mosaicos a una cota más baja que los suelos anteriores de las mismas estancias, como queda reflejado

¹ La estratigrafía obtenida de una cata del interior del parterre ha permitido observar el revestimiento tardío en *opus signinum* realizado sobre un nivel acotado para cultivo (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 490)

en el arrasamiento de la parte superior del rudimentario abovedado del *prae-furnium* (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 492). La posición privilegiada de la habitación I en la visibilidad de los elementos domésticos, la mayor concentración de elementos decorativos, así como la presencia del único sistema de calefacción, la convierten en un espacio de mayor relevancia social en la vida doméstica, pero desconocemos su uso exacto.

El lateral norte del patio se encuentra parcialmente documentado por encontrarse parte del mismo fuera de la parcela de excavación y es la zona más afectada por la construcción del cuartel militar del siglo XX. Las cuatro estancias permanecen muy arrasadas, y desconocemos su uso así como las dimensiones completas de las dos centrales; únicamente la situada más al Oeste conserva parte de un pavimento en *opus spicatum* y queda mejor definido en planta, si bien la reutilización del espacio como zona productiva en la Tardoantigüedad ha hecho que a día de hoy no seamos capaces de interpretar su función inicial.

Al sur del conjunto, y fuera del eje de habitaciones agrupadas en torno al patio, se encuentra un mosaico (nº 09) muy arrasado y amortizado por las estructuras de producción, localizado en una sala absidial y que indica la extensión que llegó a tener la *pars urbana* de la *villa* durante el siglo IV d.C.

Pars rustica / fructuaria

El área productiva de la *villa* se ha documentado en torno a dos grandes núcleos principales: una almazara con todas sus estancias de producción bien identificadas, y una segunda zona de piletas y estancias adyacentes de función productiva aún desconocida.

La almazara está formada, en primer lugar, por una *cella olearia* ubicada en el punto de cota más baja de todo el yacimiento, debido a que la estructura del molino tiene distribución aterrazada; se trata de una estancia trapezoidal subdividida interiormente en dos sectores por una columna (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 486). Adosada a su muro Noreste y a una cota superior por el aterrazamiento, se halla la zona de prensado o *torcularium*, del que se han conservado cuatro soleras para el prensado, de planta *quadrata* y con canal perimetral que desemboca a su vez en otro canal instalado en el muro que separa esta zona de la *cella olearia*, a través del cual se evacuaba el aceite prensado por la propia gravedad (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 485). En el extremo noreste de esta área se encuentra el *tabulatum*, un conjunto de habitaciones auxiliares en la producción del aceite, y que se ubican limitando con el ámbito doméstico. La habitación más al sur de este grupo se ha identificado como la zona de molturación (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 488) a juzgar por la estructura semicircular y los restos de muelas que aparecían reutilizados en un muro de factura posterior. A su vez, la construcción de esta estructura aparecía aprovechando un espacio absidial con mosaico (nº 09), lo cual es indicativo de que se construyó en un momento de ampliación del área productiva que acabó ocupando parte de la zona doméstica. La construcción de todo el complejo de almazara se fecha hacia finales del siglo IV d.C.

Un segundo núcleo de función productiva lo encontramos en el extremo más al este del yacimiento, sin continuidad espacial aparente con la zona anterior, y que tendría funciones artesanales imprecisas. Consta de un gran patio cerrado, con una subdivisión interna de tres estancias de mampostería y pavimentadas de ladrillo, a cuyo frente se sitúan restos de dos piletas con el interior revestido de mortero de cal para su impermeabilización (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 489).

Otras estructuras

Junto a la *villa* existen otros restos arqueológicos que nos marcan las pautas de ocupación de la zona; se trata de dos necrópolis de periodos distintos y un edificio tardío con connotaciones religiosas.

La primera es una necrópolis altoimperial, fechada en torno al siglo I d.C., y que se distribuye en torno al sector ubicado en el extremo suroeste del yacimiento. Se han excavado un total de 23 sepulturas, distribuidas en todas direcciones sin un patrón claro de orientación (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 481-2).

En segundo lugar, contamos con un edificio de planta rectangular y posiblemente techado con bóveda o cúpula central a juzgar por su sujeción interna sobre cuatro pilares cruciformes, orientado en dirección NS. Ubicado sobre el antiguo vertedero –anteriormente citado- se conserva tan solo la cimentación del edificio, realizada en potente mampostería. La existencia de 10 sepulturas y un osario en el subsuelo de las habitaciones laterales de este edificio, así como el desarrollo de un segundo cementerio tardío circundante al área externa del mismo, ha llevado a pensar que se trate de un *oratorium* de carácter privado construido c. siglo V d.C. que con el paso del tiempo evoluciona a una iglesia, pública o privada, en torno a la cual se creó el cementerio en época visigoda (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 496).

Esta segunda necrópolis, de cronología tardía (siglos VI-VII d.C.), reocupa igualmente un espacio anteriormente dedicado a zona productiva, desarrollándose alrededor del edificio descrito como *oratorium*. Un total de 113 individuos en 65 sepulturas indica el alto nivel de reutilización de las mismas (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 496).

- Cerámica

El estudio de materiales cerámicos está aún en curso por ser tan reciente su excavación. *Grosso modo* sí cabe destacar algunas piezas como los fragmentos de Barniz Negro C (siglo I a.C.) que hablan de una presencia romana en la zona anterior al periodo que a priori se estableció como de fundación de la *villa* (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 481). Para el periodo altoimperial predomina especialmente el alto volumen de TSH y el considerable número de otras categorías de TS como las sudgálicas o las marmoratas. Finalmente, para el periodo tardío destacan, entre otras, los jarritos funerarios propios de los enterramientos del siglo VI d.C. (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 496).

- Monedas

En todo el yacimiento se ha localizado un buen número de monedas de diversos periodos, hecho por el cual constituyen un elemento clave en la datación e interpretación de fases y espacios en este yacimiento. Del total de 26 monedas, todas bronceas, 1 *as* procedente de Cástulo es el único testimonio de época republicana, con una datación del siglo II a.C.; para el periodo altoimperial, sin embargo, el número aumenta sustancialmente, con 8 ejemplos de emperadores flavios y antoninos, siendo el más interesante una moneda hallada en la boca de un individuo de la necrópolis altoimperial que atestigua el uso del ritual de Caronte (Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* 2013-2014, 482, 498). Finalmente, son las monedas bajoimperiales las que predominan entre los hallazgos numismáticos, especialmente las de los siglos III-IV d.C., de las cuales destacaremos dos: una de Juliano II que apareció incrustada en el *rudus* preparatorio del mosaico nº 04 de nuestro catálogo, dándole así una fecha *postquem* del 355-360 d.C.; y otra de Valente por la representación de un crismón en su reverso, y que al aparecer en el contexto del edificio tardío ha facilitado su identificación como de función religiosa.

- Fases de ocupación

- Época republicana: no está constatada estructuralmente en el yacimiento, pero sí se encuentran algunos materiales de los siglos II y I a.C.

- Época altoimperial (siglos I-III d.C.): es en el siglo I d.C. cuando se construye la *villa*, con sus partes doméstica y productiva bien desarrolladas. Al mismo tiempo, y cercana a esta *villa* se desarrolla una necrópolis que durará en uso al menos un siglo.

- Momento de esplendor de la *villa* (siglo IV d.C.): a mediados de siglo se produce una importante obra de redecoración y redistribución de la *pars urbana*, con la sustitución de pavimentos antiguos por los nuevos teselados, y el añadido de elementos absidiales a dos habitaciones.

- Época tardía (finales del siglo IV al VII d.C.): a finales del siglo IV d.C. la almazara, a medida que crece su producción, aumenta su tamaño expandiéndose hacia el Norte con la consecuente pérdida de una zona de la vivienda. En estos momentos toda la crujía Sur de la misma se somete a cambios estructurales y funcionales, con un uso productivo. También entre este momento y el siglo V d.C. documentamos la construcción del *oratorium*, el cual, desde el siglo VI d.C. parece usarse como iglesia de culto abierto a más población, y que permanece activo hasta el siglo VII d.C.

5.4.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

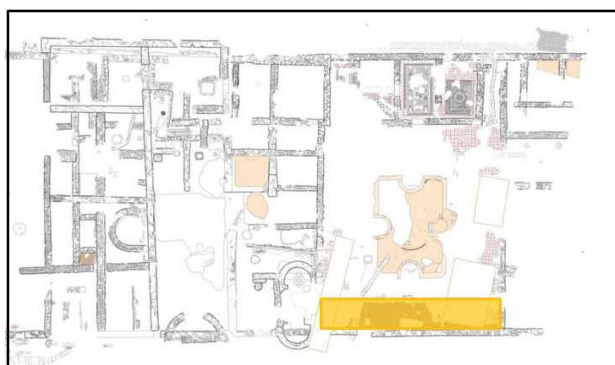
La villa de los Mondragones ha proporcionado un total de ocho pavimentos con objeto decorativo. Dos de ellos están realizados enteramente en *opus figlinum* y los otros seis fabricados en *opus tessellatum* con alguna combinación de ambas técnicas, todos ellos de tema geométrico. Actualmente se encuentran en proceso de restauración para ser reintegrados en su lugar de origen.

Pavimento del zaguán	Mondragones I	Mos. N° 02
-----------------------------	----------------------	-------------------



Descubrimiento 2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Zaguán de paso al atrio, crujía Este

Depósito actual *In situ*

Dimensiones de la estancia 11,87 x 2,78 m.

Superficie de pavimento conservado 36 m²

Técnica *Opus figlinum*

Teselas
Color: marrón
Materiales: cerámico
Dimensiones: 4 cm³
Densidad: 10/dm²

Procesos postdeposicionales En una fase muy tardía de ocupación se hacen hoyos de poste que rompen el teselado, y ya en la fase de abandono se dan evidencias de combustión sobre el pavimento. Finalmente, la construcción del cuartel militar en el siglo XX causa graves deterioros con su cimentación.

Estado de conservación Se conserva en casi toda su extensión únicamente con algunas lagunas y roturas provocadas por los procesos postdeposicionales descritos.

Restauraciones No constan

Bibliografía Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* (2014)

Descripción

Pavimento en *opus figlinum* en el que por la necesidad de rellenar un amplio espacio y dado su carácter de paso, la técnica empleada requiere de una menor inversión y mayor practicidad. Carece de decoración, limitándose al uso de grandes teselas cerámicas, algunas bastante irregulares, fruto de la reutilización de fragmentos de grandes contenedores y material latericio.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se ha tomado una sola muestra, una tesela cerámica, al no haber más variedad ni material ni cromática. El análisis seleccionado ha sido la difracción de rayos X (DRX). No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

- Cerámica

M. 105- Cocida en ambiente oxidante, en la matriz se observa un nivel bajo de compacidad, lo que provoca la aparición de poros. Alta formación de piroxenos y otras neofases como la gehlenita, lo que sitúa la temperatura de cocción en los 850/900° C.

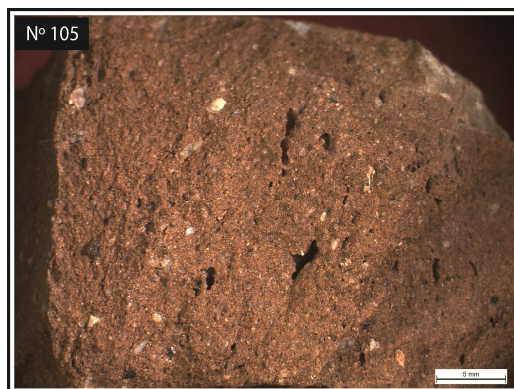


Fig. 15. Fotografía con lupa binocular de la tesela muestreada.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 7 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Cerámica

Los aspectos técnicos y en general la calidad del proceso de producción varían considerablemente, encontrando teselas fabricadas *ex profeso* (la minoría), características por su regularidad de forma y tamaño así como la ausencia de huellas de corte, y teselas obtenidas de la reutilización de otros materiales cerámicos rotos o desechados, que son la mayor parte de las encontradas aquí. Los materiales reutilizados proceden tanto de ladrillos como de grandes contenedores, siendo éstos fácilmente identificables por la curvatura del perfil. En ninguno de estos casos se trata de corregir las irregularidades propias de los cortes y las formas de las piezas reutilizadas, dando lugar a teselas muy heterogéneas en forma, tamaño, y calidad técnica del cocido.

El único tipo de huella de corte documentado con precisión ha sido el serrado en zigzag, presente en las caras laterales de algunas teselas (H. 043); la búsqueda de las marcas de corte o pulido ha resultado no obstante difícil en este caso, dado el grado de erosión del material.

Por su parte, los estudios macroscópicos a través de lupa binocular han permitido comprobar una diferenciación cualitativa entre unas teselas y otras debido, evidentemente, a la diversa procedencia de los materiales reutilizados.

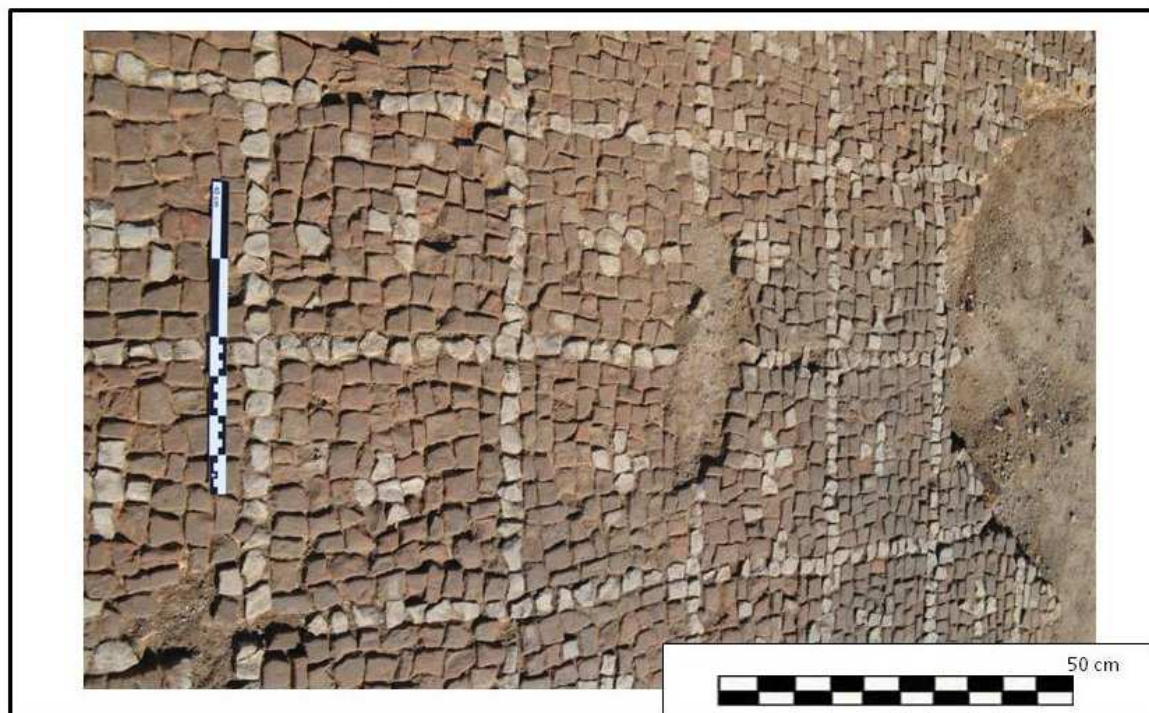
Cronología

La presencia de TSH y alguna pieza de Sudgálica indica que la construcción de este pavimento pudo haberse realizado desde la primera fase constructiva de la *villa*, a lo largo del siglo I d.C., hecho que si bien es difícil de contrastar mediante analogías (dado que carece de decoración y es un tipo de *opus* usado indistintamente a lo largo de la historia romana), puede explicar la presencia de restauraciones en todo el pavimento, fruto de su uso prolongado hasta el final del hábitat.

Mosaico de retícula del patio

Mondragones II

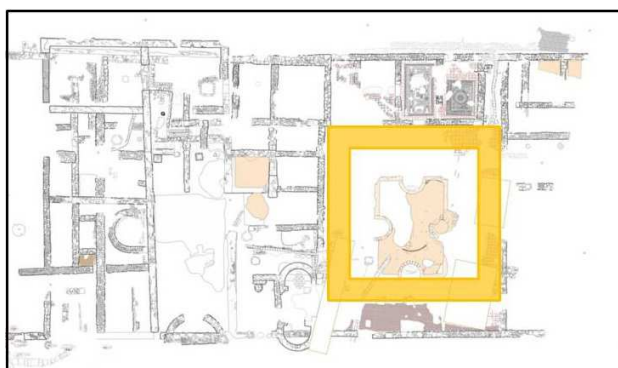
Mos. N° 03



Descubrimiento

2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Andén perimetral

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada

Dimensiones de la estancia

6,70 x 1,70 m. (brazo mayor del corredor)

Superficie de pavimento conservado

25,56 m²

Técnica

Opus pseudo-figlinum

Teselas

Color: marrón y blanco
Materiales: cerámica y caliza
Dimensiones: 4 cm³
Densidad: 11 teselas /dm²

Procesos postdeposicionales	Se aprecian restauraciones de época en algunas zonas donde el teselado cerámico se habría perdido o deteriorado (lo que atestigua la necesidad de uso del pavimento en un largo periodo de tiempo). En el siglo XX, la cimentación del cuartel militar provoca daños en el pavimento.
Estado de conservación	Fragmentado y afectado por grandes lagunas. El estado general del teselado y del mortero es bueno.
Restauraciones	Se documentan parcheados de época, usando la misma técnica y materiales pero sin mantener el dibujo. Actualmente se encuentra en proceso de restauración
Bibliografía	Rodríguez, García-Consuegra, <i>et al.</i> (2014)

Descripción

Opus figlinum combinado con teselas pétreas de color blanco, que se disponen sobre el fondo de teselas cerámicas desarrollando una retícula de cuadrados a base de filete simple con una cruz inscrita en el centro. De cierta irregularidad en el diseño, abarca todo el pavimento. Este mismo motivo y realizado con la misma técnica se repite en las bandas perimetrales de los mosaicos 05, 06, 07 y 08 de este yacimiento.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se ha tomado 1 muestra de tesela cerámica, a la cual se ha realizado un análisis mediante difracción de rayos X (DRX). No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

- Cerámica

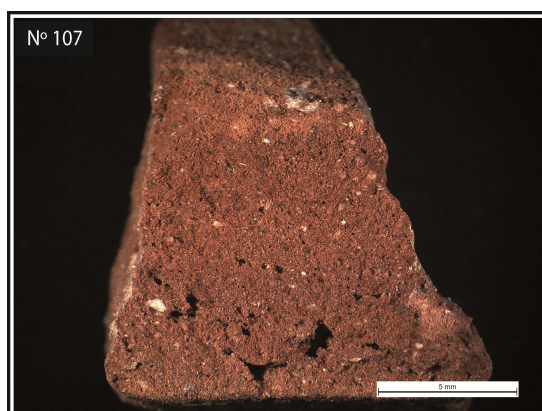


Fig. 16. Fotografía con lupa binocular de la tesela muestreada.

M. 107- Atmósfera de cocción oxidante. Abundantes desgrasantes de cuarzo, calcita, feldespato, mica, anfíboles y esquisto, las mínimas variaciones en la estructura de los filosilicatos y la ausencia de neofases indican una cocción en torno a los 750/800° C.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 6 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

En ninguna de las teselas observadas se han encontrado trazas de herramientas de ningún tipo, y en todos los casos se trata de piedras donde el trabajo se reduce a un corte limpio en la cara que da a la superficie, sin preocuparse demasiado por los retoques y obviando el pulimento. Son muy irregulares en tamaño y forma dado el escaso o nulo trabajo en el resto de la pieza que queda incrustado en el mortero.

· Cerámica

Al contrario que las teselas pétreas, las realizadas en cerámica son en este mosaico más homogéneas en cuanto a tamaño y de forma más regular. Todas ellas parecen, no obstante, obtenidas a partir del corte rectilíneo de ladrillos desechados, si bien no quedan restos de huellas de los cortes por la adhesión de mortero en las paredes laterales. La observación macroscópica a través de lupa binocular refleja la pertenencia a ladrillos, de cocción mediocre, por la dirección de los desgrasantes y la superposición de las capas de arcilla derivada del uso de la adobera.

Cronología

Aunque se trate igualmente de un *opus figlinum* en el entorno del atrio, la estratigrafía nos marca una fecha *post quem* del siglo IV d.C., momento en que la jardinera central se convierte en un estanque, cuyas tuberías de desagüe y red hidráulica pasan por debajo de dicho pavimento. Concretamente consideramos la construcción de este suelo para el último tercio del siglo IV d.C., coincidiendo con la construcción de los demás mosaicos de la *villa*, al menos de aquellos de la crujía Oeste, con los que comparte el mismo motivo y técnica.

Mosaico del rosetón

Mondragones III

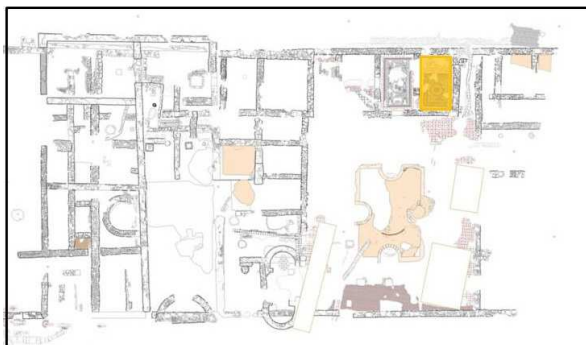
Mos. N° 04



Descubrimiento

2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Habitación A de la crujía Oeste

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada

Dimensiones de la estancia

5,70 x 3,93 m.

Superficie de pavimento conservado

9,89 m²

Técnica

Opus figlinum y *opus tessellatum*

Teselas

Color: Blanco, negro, rojo, ocre, gris, bermellón
Materiales: caliza y cerámica
Dimensiones: 1,5- 2 cm³
Densidad: 94 teselas /dm²

Procesos postdeposicionales Hoyos de poste pertenecientes a estructuras efímeras de la última fase de ocupación de la *villa*, así como restos de óxido de forma alargada sobre el teselado, presumiblemente de clavos procedentes de la techumbre, caídos sobre el pavimento en el derrumbe y destrucción del edificio.

Estado de conservación Bueno. Apenas pequeñas lagunas pero no presenta rehundimientos ni pérdidas amplias de superficie. Zonas concretas del teselado adolecen de concreciones calcáreas muy adheridas.

Restauraciones En proceso de restauración

Bibliografía Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* (2014)

Descripción

Orla de enmarque. Está circundado por una banda de transición entre el mosaico y el muro realizada en *opus figlinum*. Dicha banda transitoria ofrece exactamente el mismo diseño de retícula de cuadrados a base de filetes simples realizados en teselas pétreas que se encuentra en el mosaico 04. Un grave error de cálculo a la hora de centrar el cuadrante de *tessellatum* en la habitación ocasiona que esta banda tenga unas dimensiones irregulares y diferentes en cada lado, con una oscilación de más de 1,20 metros entre uno y otro. En *opus tessellatum* se desarrolla una orla compleja a base de espinas de pez con paralelogramos en alternancia polícroma, línea de chevrons polícroma, orla de roleos un meandro de codos cuadrados y una línea quebrada formando triángulos base horizontal sucesivamente.

Campo. Realizado enteramente en *opus tessellatum*, corresponde a una composición llamada “a compás” (Fernández-Galiano 1980). El campo central gira en torno a un gran medallón dibujado en círculos concéntricos con un sogueado de tres cabos meandros de codos cuadrados y un sogueado de dos cabos que delimita una flor cuádrípétala central. Junto al medallón, ruedas geométricas, todas de diseños distintos, se distribuyen de forma asimétrica acompañadas de rosas.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 6 muestras, 4 teselas pétreas –una de cada tonalidad representativa- y 2 de cerámica –una de la banda externa y otra del diseño del campo-. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada para las primeras, y la difracción de rayos X (DRX) para las segundas. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

· Piedra

M. 014- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico donde se incluyen abundantes piritas y se detectan aluminosilicatos. Del grupo de las calizas.

M. 015- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz a base de carbonato cálcico y magnesio, y picos de fósforo y hierro. Es una dolomita.

M. 016- Ocre. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico y magnesio, lo que lo define en el grupo de las dolomitas.

M. 017- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: presencia mayoritaria de carbonato cálcico que sirve de matriz a inclusiones de aluminosilicatos y pequeñas micas. Del grupo de las calizas.

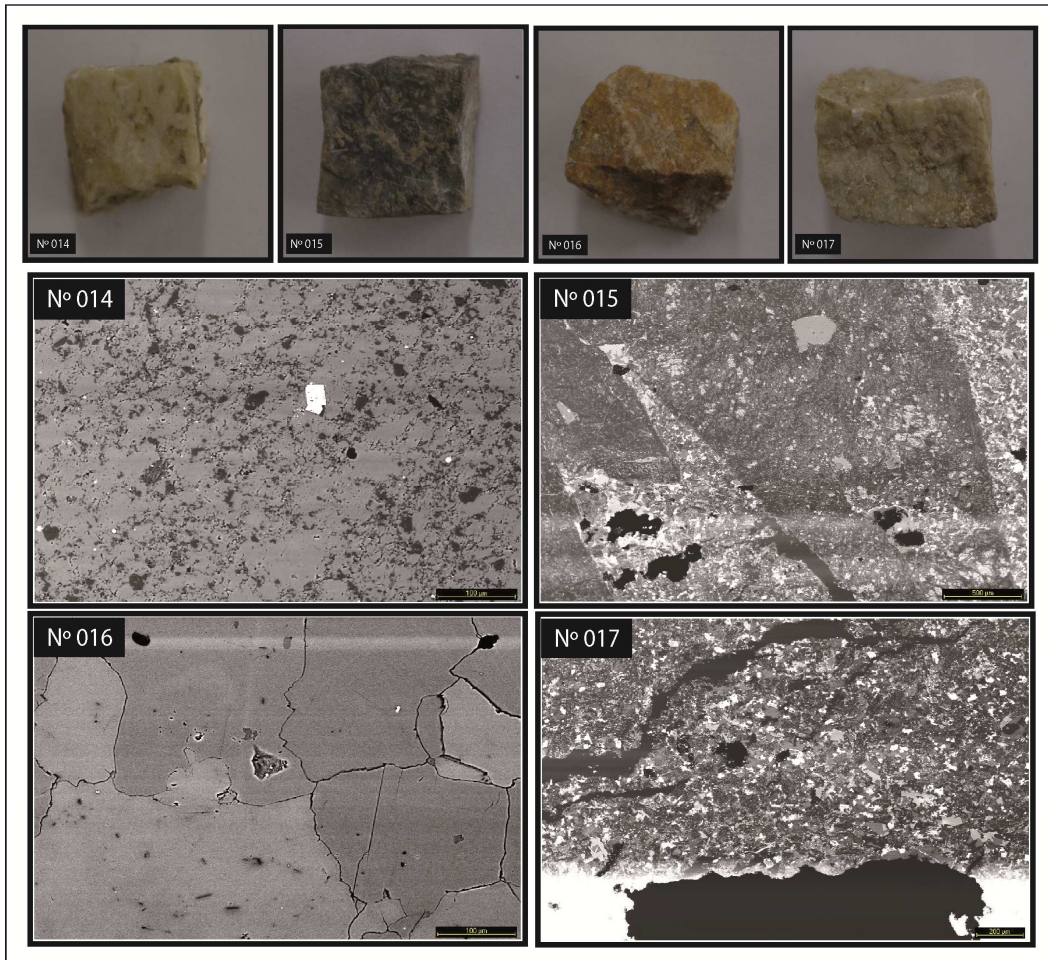


Fig. 17. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestradas.

· Cerámica

M. 109- Cocida en ambiente oxidante. Alta formación de piroxenos y otras neofases como la gehlenita, lo que indica una cocción a 850/900° C.

M. 112- Cocida ambiente oxidante. Al igual que el anterior, presenta signos de estar poco cocido, si bien la arcilla está muy bien depurada, y no destacan desgrasantes diversos a los mencionados.

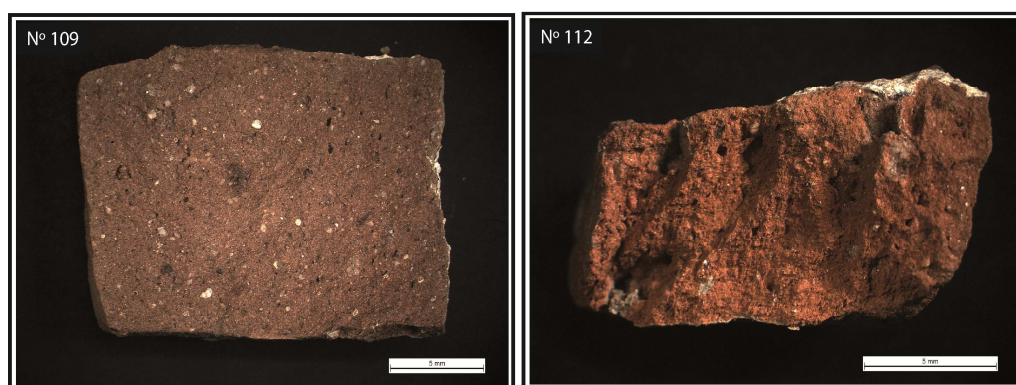


Fig. 18. Fotografía con lupa binocular de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 12 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Cerámica

Tecnológicamente las teselas cerámicas pueden clasificarse aquí en dos grupos muy diferenciados: las procedentes del marco de *opus figlinum*, y las utilizadas para proporcionar el color rojo dentro de la composición central del diseño del *opus tessellatum*. Las del primer grupo son muy homogéneas de tamaño y de corte cuidado para mantener la forma rectangular por todos sus lados. No obstante, se trata de reutilizaciones de materiales desechados, posiblemente de uso constructivo por su grosor y la abundancia de desgrasantes y vacuolas. Con respecto al segundo grupo, están trabajadas con mayor cuidado para su buen encaje y su procedencia es muy variada, sobre todo vajilla, como se deriva de los restos de barnices que se aprecian en una de sus caras.

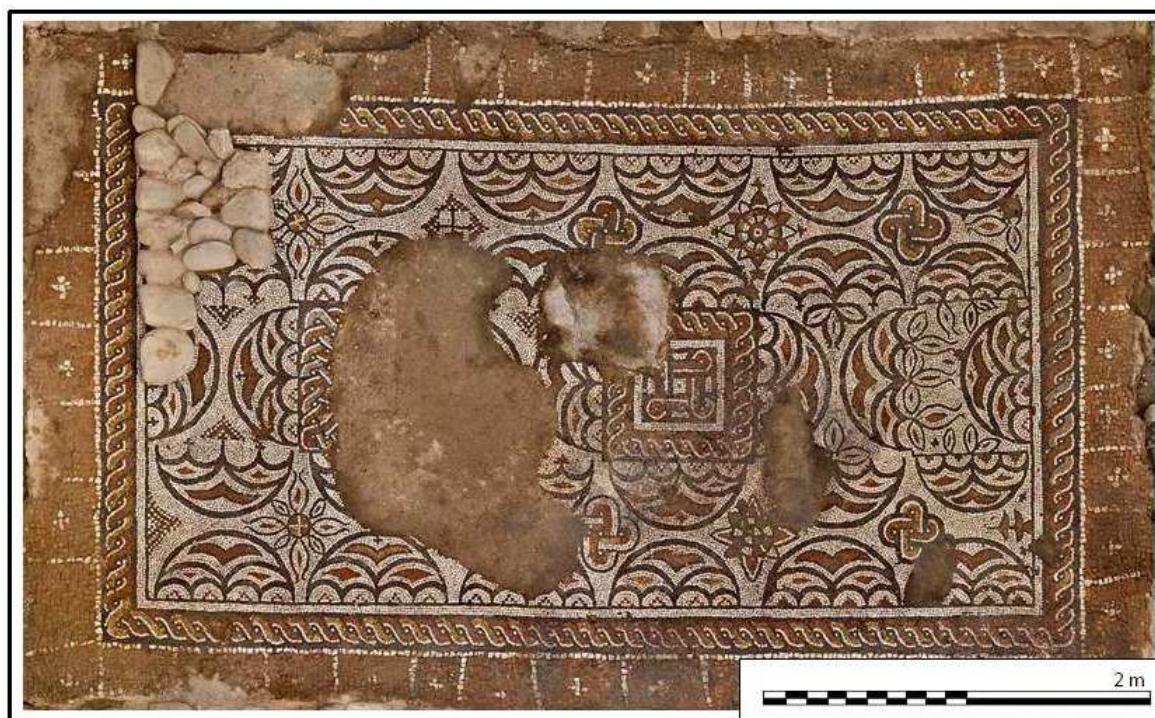
Cronología

La cronología de este mosaico viene dada por un término *post quem* muy claro: la aparición de la moneda de Juliano II (355-360 d.C.) que apareció incrustada en el *rudus* preparatorio nos permite datarlo a partir del último tercio del siglo IV d.C. También algunos motivos representados encuentran paralelos muy cercanos en pavimentos emeritenses de la misma cronología.

Mosaico de las peltas

Mondragones IV

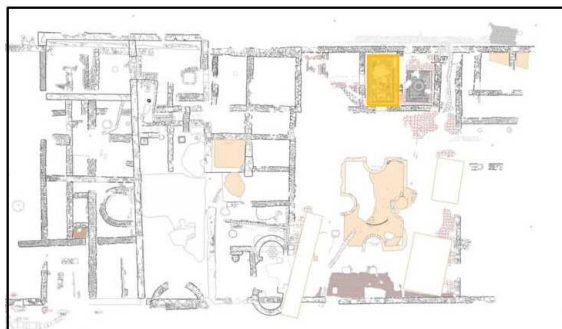
Mos. N° 05



Descubrimiento

2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Habitación B de la crujía Oeste

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada

Dimensiones de la estancia

5,91 x 3,52 m.

Superficie de pavimento conservado

14,7 m²

Técnica

Opus figlinum y *opus tessellatum*

Teselas

Color: Blanco, negro, rojo, ocre
Materiales: piedra y cerámica
Dimensiones: 1,5-2 cm³
Densidad: 87 teselas /dm²

Procesos postdeposicionales

Restos de combustión sobre el teselado probablemente

del incendio que causó la destrucción del edificio.

Estado de conservación Bueno, se conserva completo salvo pequeñas lagunas y algunos rehundimientos muy localizados. El teselado presenta una buena conservación, si bien se dan puntos de fuertes concreciones de sales y líquenes.

Restauraciones Actualmente se encuentra en proceso de restauración

Bibliografía Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* (2014)

Descripción

Orla de enmarque: bordeado por una banda de *opus figlinum* con idéntico diseño de retícula que los citados anteriormente, la orla de enmarque en *opus tessellatum* es más sencilla, formada por un sogueado de dos cabos.

Campo: El diseño del tapiz consiste en una composición alineada de dos cojines de peltas rematadas en pétalos -a excepción de dos en el extremo Este, rematadas en triángulos dentados- adosadas a cuadrados centrales delineados en sogueado de dos cabos, en cuyo interior se dibujan cuadrados con bucles. Una vez más un error de cálculo del diseñador deja el pavimento descentrado y más alejado del extremo Oeste de la habitación. En este caso, el error no se resuelve aumentando el grosor de la banda de *figlinum* como sucede en el mosaico anterior, sino rellenando el espacio del *tessellatum* con otra hilada de peltas que no siguen la continuidad lógica del diseño general por falta de espacio. En las enjutas de las peltas aparecen salpicados nudos de salomón y flores de ocho y doce pétalos combinadas con círculos.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 4 muestras, 2 teselas pétreas –una de cada tonalidad representativa- y 2 de cerámica –una de la banda externa y otra del diseño del campo-. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada para las primeras, y la difracción de rayos X (DRX) para las segundas. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

· Piedra

M. 018- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico, rica en inclusiones de óxido de hierro y pirita. Del grupo de las calizas.

M. 019- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico y magnesio, con abundantes plagioclasias y algunos núcleos de óxido de hierro. Es una dolomita.

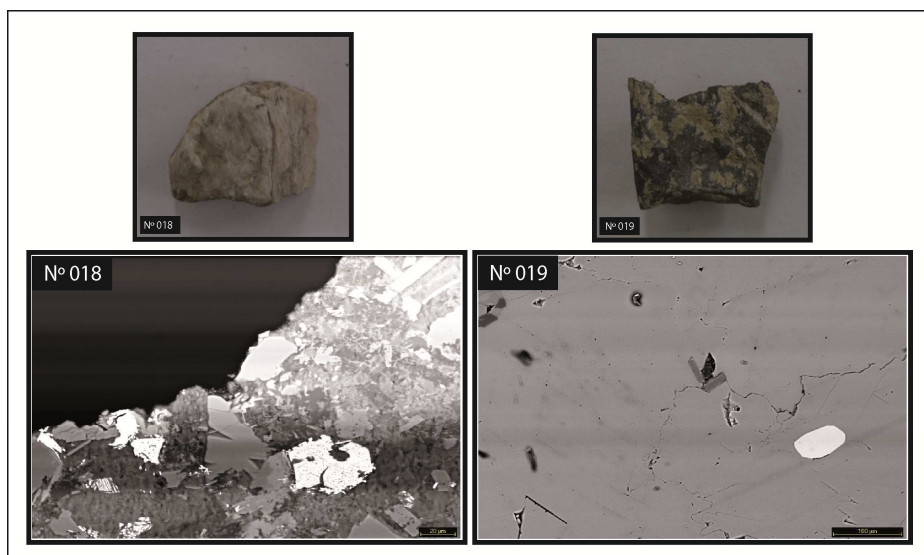


Fig. 19. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrio de las teselas muestreadas.

· Cerámica

M. 113- Cocida en un ambiente oxidante. Abundan los desgrasantes de cuarzo, calcita, feldespato, mica, y esquistos, sin que se presencie una destrucción representativa de filossilicatos ni la aparición de neofases, lo que indica una temperatura de cocción en torno a los 750/800° C.

M. 115- Atmósfera de cocción oxidante. Desgrasantes comunes, a base de feldespatos, micas, cuarzos, esquistos y carbonato cálcico. La ausencia de neofases, muestra de una cocción no superior a los 750/800° C.

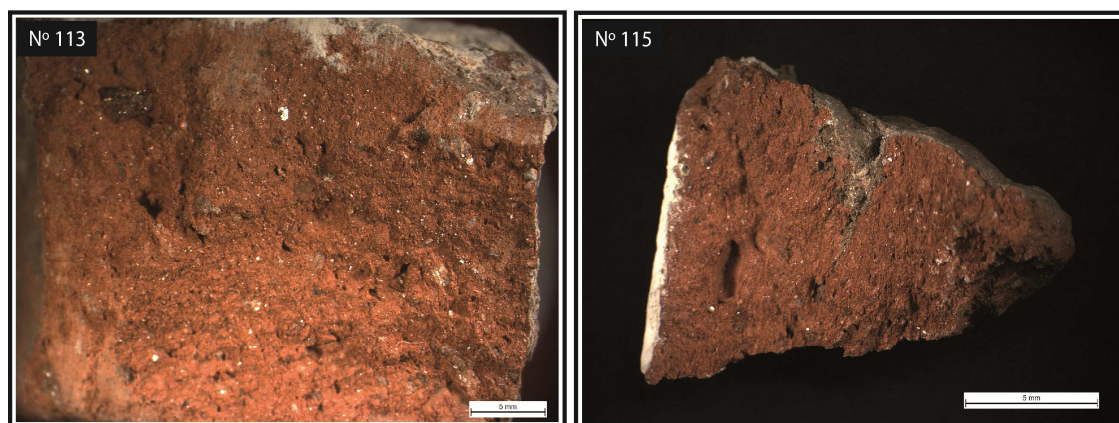


Fig. 20. Fotografía con lupa binocular de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 12 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

De factura cuidada, tanto en la regularidad de su geometría como en la homogeneidad de su tamaño, se encuentran marcas muy dispares de un posible pulimento de la superficie, si bien nos mostramos cautos ante esta interpretación dado el constante uso y deterioro al que se ven sometidas las superficies de los pavimentos. Una de las teselas (H. 041) presenta un surco tallado a cincel como parte de una decoración de un elemento reutilizado para la fábrica de la tesela (probablemente un relieve o una moldura).

· Cerámica

Las clasificamos en dos grupos tecnológicos: las procedentes del marco de *opus figlinum*, y las utilizadas dentro de la composición central del diseño del *opus tessellatum*. Las del primer grupo varían mucho de tamaño, encajándose de forma desigual, respetando una fisonomía rectangular únicamente en la cara visible. Las del segundo grupo, poco presentes en este mosaico, están trabajadas con mayor cuidado, de tal modo que no podemos decir con certeza si se trata de una reutilización o si son hechas *ex profeso*, hecho éste poco probable dada la tónica general en el resto de los casos analizados.

Cronología

Se trata de un pavimento realizado bajo el mismo programa que el mosaico anteriormente descrito (06), con el que además comparte misma habitación, por lo que mantenemos la fecha del último tercio del siglo IV d.C.

Mosaico de los círculos secantes

Mondragones V

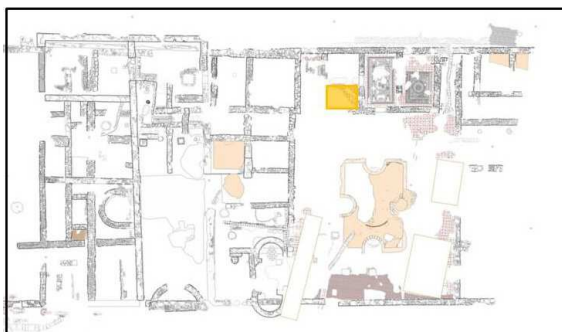
Mos. N° 06



Descubrimiento

2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Vestíbulo, habitación C de la crujía Oeste

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada

Dimensiones de la estancia

3,10 x 2,50 m.

Superficie de pavimento conservado

5,46 m²

Técnica

Opus figlinum y *opus tessellatum*

Teselas

Color: Blanco, Negro, Rojo
Materiales: caliza y cerámica
Dimensiones: 1,5-2 cm³
Densidad: 74 teselas /dm²

Procesos postdeposicionales

Muros romanos tardíos apoyados sobre el mosaico, fruto de reestructuraciones de las estancias de la vivienda. A periodos más recientes pertenece la zanja rectilínea que rompe el mosaico en diagonal, producto

de un arado vinculado al laboreo agrícola.

Estado de conservación Bastante arrasado, no resulta posible documentar el límite de uno de sus lados.

Restauraciones Actualmente se encuentra en proceso de restauración

Bibliografía Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* (2014)

Descripción

Orla de enmarque: contiene una banda en *opus figlinum* con el mismo diseño de retícula simple que en los anteriores y que funciona como espacio transitorio entre el límite de las paredes y el *opus tessellatum* central. En la orla de *opus tessellatum* se dibuja un meandro de codos cuadrados.

Campo: tapiz de círculos secantes y tangentes que forman aspas de husos. En el interior de los círculos se alternan ordenadamente cuadrados en damero, flores cuadrifolias, y ruedas geométricas similares a las del mosaico 16.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se ha tomado una muestra de cerámica procedente del diseño del campo. La técnica analítica elegida ha sido la difracción de rayos X (DRX). No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

- Cerámica

M. 116- Cocida en ambiente oxidante. Dominan el cuarzo, calcita, feldespato, mica, anfíboles y esquisto como desgrasantes, y la escasa destrucción de filosilicatos muestra una temperatura de cocción por debajo de los 800° C.

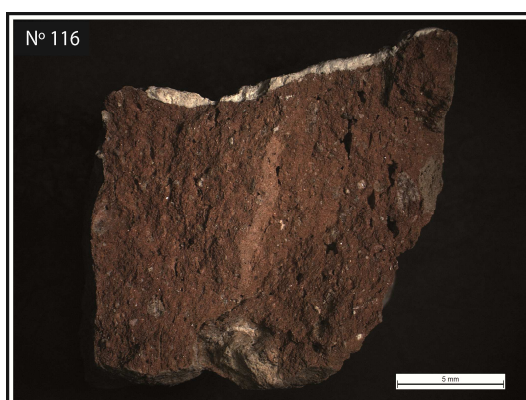


Fig. 21. Fotografía con lupa binocular de la tesela muestrada.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 7 teselas procedentes del mismo mosaico, 5 de piedra y 2 de cerámica.

· Piedra

En ninguna de las teselas del campo observadas se han encontrado trazas de herramientas de ningún tipo; en todos los casos tienen un tamaño homogéneo y el corte cúbico es bastante regular, sin tratamiento alguno en la superficie de la cara visible. En cambio sí resulta interesante para el estudio tecnológico una de las teselas pétreas muestradas (H. 035) procedentes del marco de *opus figlinum*: se trata de un fragmento de perfil redondeado y muy bien pulido, procedente con toda probabilidad de una escultura o altorrelieve, y al que se le ha practicado un corte limpio para dejar lisa la cara visible de la tesela, sin más retoques que uno de los laterales, en los que se rebajó ligeramente el ángulo para darle a la superficie un acabado más rectilíneo. De dicho rebajado se puede observar la marca, muy bien definida, realizada con uñeta o cincel de cabezal recto de pequeño tamaño por percusión indirecta, fruto del cual se conserva también el desgaje producido por el impacto.

· Cerámica

Únicamente han sido muestradas las del *opus tessellatum* por el frágil estado de conservación en que se encuentra el mosaico. Su tamaño está bastante estandarizado, la talla para darle forma bien está trabajada, y no hay restos de marcas de corte. A la vista de la lupa binocular se aprecian grandes diferencias en las pastas, con una gama de calidad de cocción y pureza de la arcilla muy amplia, fruto del reciclaje de ítems anteriormente fabricados.

Cronología

Es poco lo que se conserva y el motivo central representado es uno de los más utilizados en la musivaria hispánica y sobre todo en la granadina; sin embargo, el uso reiterado, también en este mosaico, de la banda de *figlinum* con idéntico diseño que los anteriores lo ubica en la misma obra de monumentalización, siendo por tanto su construcción del último tercio del siglo IV d.C.

Mosaico del *Kreuzschema*

Mondragones VI

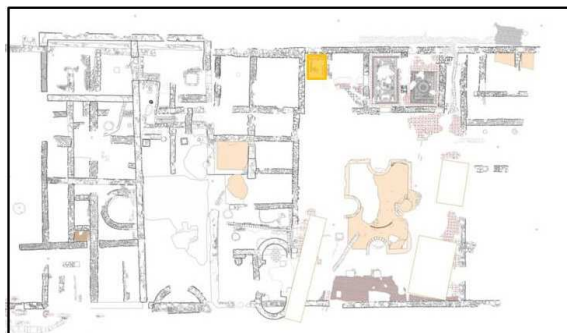
Mos. N° 07



Descubrimiento

2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Estancia D, crujía Oeste

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada

Dimensiones de la estancia

2,35 x 2,17 m

Superficie de pavimento conservado

3,59 m²

Técnica

Opus figlinum y *opus tessellatum*

Teselas

Color: Blanco, negro, rojo, ocre, gris, bermellón
Materiales: caliza y cerámica
Dimensiones: 1,2-1,6 cm³
Densidad: 71 teselas / dm²

Procesos postdeposicionales

La estancia presenta signos de haber sido sometida a

constantes reestructuraciones durante las fases de ocupación romana. También aquí la cimentación de pilar de hormigón perteneciente al cuartel militar del siglo XX aparece rompiendo el mosaico.

Estado de conservación Fragmentario, no solo el mosaico, también los muros de la habitación aparecen muy arrasados sin poder documentar los límites de la misma ni sus dimensiones.

Restauraciones Actualmente se encuentra en proceso de restauración

Bibliografía Rodríguez, García-Consuegra, *et al.* (2014)

Descripción

Orla de enmarque: banda transitoria de *opus figlinum*, idéntica a las de los mosaicos anteriormente descritos, decorada con la retícula simple de cuadrados con cruces en su interior. La orla de *opus tessellatum* consiste en un sencillo sogueado de dos cabos.

Campo: retícula combinada de octógonos y cruces griegas que forman hexágonos oblongos, motivo tradicionalmente conocido como *Kreuzschema* (Salies 1974, 8). En las esquinas no obstante, parecen desarrollarse unas peltas de gran tamaño, si bien el rompimiento del mosaico por esta zona impide apreciar la resolución geométrica proporcionada para insertar estos elementos de perfil curvilíneo en una retícula compleja de perfiles rectilíneos. El interior de los octógonos va relleno con un diseño de damero combinando los colores empleados en cada caso –blanco/rojo y blanco/negro- para aumentar ese efectismo. En el interior de las cruces así como de los hexágonos oblongos encontramos crucetas denticuladas de diversa ejecución, y en algunos casos mal centrados o ejecutados, revelando problemas de cálculo derivados probablemente de un escaso o nulo uso de la sinopia para estos motivos menores.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 3 muestras, 1 tesela pétreo y 2 de cerámica –una de la banda externa y otra del diseño del campo-. Las técnicas analíticas seleccionadas han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) para la primera, y la difracción de rayos X (DRX) para las segundas. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

· Piedra

M. 020- Gris. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico, con inclusiones de fosfato cálcico.

· Cerámica

M. 114- Cocida en ambiente oxidante. Carbonato cálcico, esquistos, feldespato potásico y micas constituyen la parte más representativa de los desgrasantes. La ausencia de neofases, muestra de una cocción no superior a los 750/800° C.

M. 118- Cocción en atmósfera oxidante. Abundantes desgrasantes de cuarzo, calcita, feldespato y esquistos, la ausencia de neofases indican una cocción en torno a los 750/800° C.

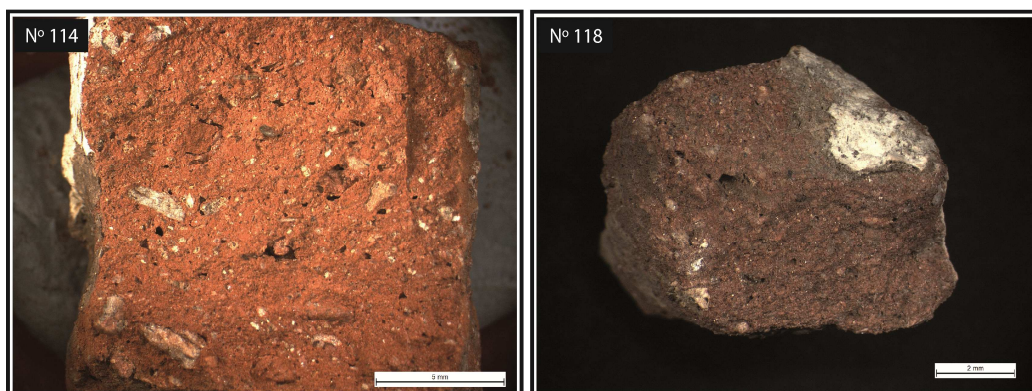


Fig. 22. Fotografía con lupa binocular de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 18 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

Dos de las teselas observadas han mostrado trazas de herramientas, ambas del proceso de cortado de la pieza: una de ellas (H. 033) contiene en una de sus caras varios trazos acanalados en paralelo y con la misma dirección, fruto de un corte con gradina o algún otro tipo de cincel dentado. En la otra (H. 038), un pico triangular en una esquina habla del corte mediante percusión indirecta de puntero o cincel apuntado.

· Cerámica

En línea con las utilizadas en los mosaicos anteriormente descritos, tanto las teselas del marco como las del campo están fabricadas a partir de material reciclado, pero en su gran mayoría procedentes de materiales constructivos.

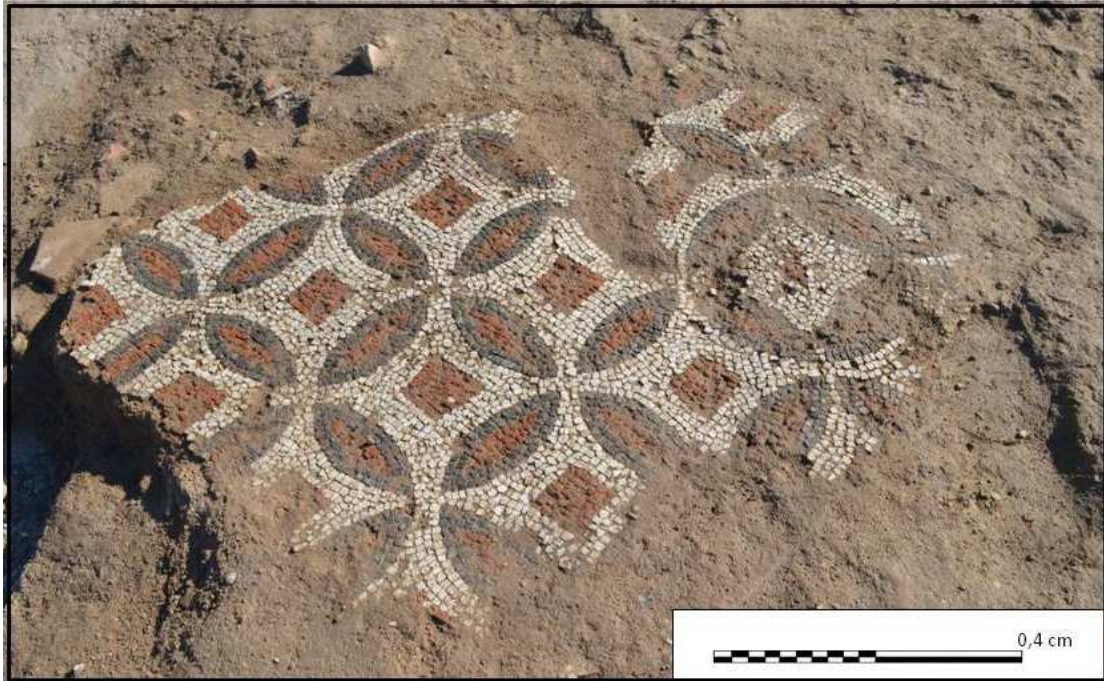
Cronología

Igual que en los casos anteriormente descritos, la presencia de la banda de *figlinum* con el motivo de retícula en *tessellatum* constituye la seña de identidad de un mismo programa decorativo, y por tanto la datación de este mosaico sigue siendo el último tercio del siglo IV d.C.

Mosaico de la sala biabsidial

Mondragones VII

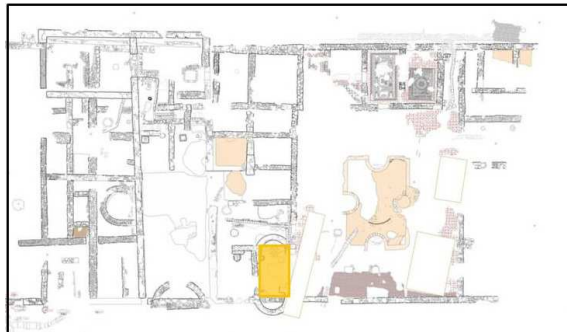
Mos. N° 08



Descubrimiento

2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Sala biabsidiada de la crujía Sur

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada

Dimensiones de la estancia

6,10 x 3,42 m

Superficie de pavimento conservado

2,48 m²

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Blanco, negro y rojo
Materiales: caliza y cerámica
Dimensiones: 1-1,5 cm³
Densidad: 70 teselas / dm²

Procesos postdeposicionales

El pavimento está tan arrasado que resulta imposible determinar las causas de su deterioro.

Estado de conservación	Muy arrasado, únicamente se conservan tres fragmentos inconexos.
Número de fragmentos	3 fragmentos
Restauraciones	Actualmente se encuentra en proceso de restauración
Bibliografía	Rodríguez, García-Consuegra, <i>et al.</i> (2014)

Descripción

Orla de enmarque: se desconoce ya que el mosaico se conserva de manera muy fragmentaria y únicamente en las zonas centrales del tapiz.

Campo: tapiz de círculos secantes de idéntico diseño que el mosaico GR-Mos-14, si bien se aprecian variaciones de ejecución y una mayor simplicidad en el trazo. En el interior de los círculos se desarrollan cuadrados diagonales muy sencillos y todos del mismo color.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 2 muestras de teselas pétreas, una de cada tonalidad representativa, a las que se le ha aplicado la técnica analítica de microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

- Piedra

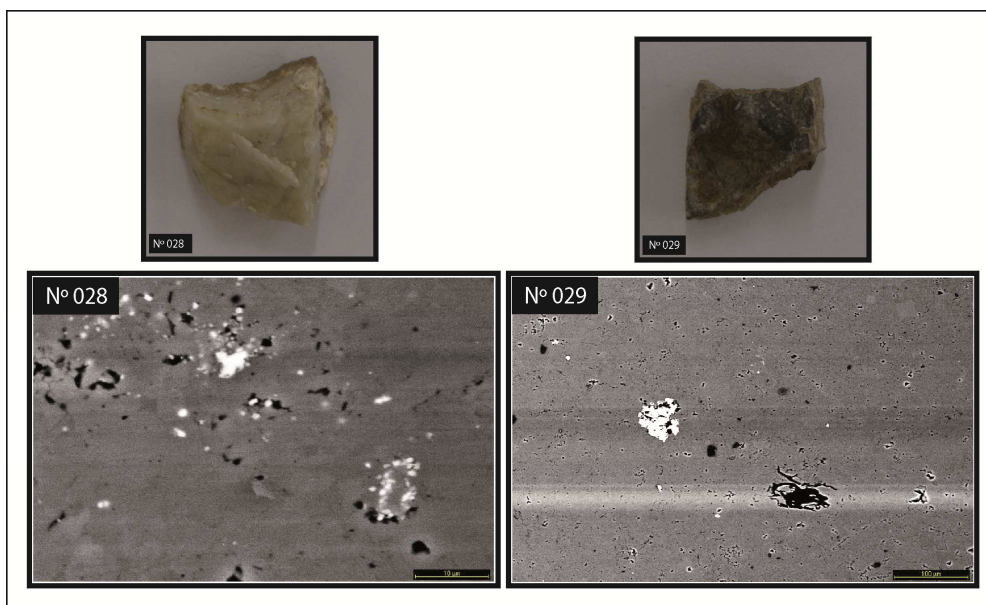


Fig. 23. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

M. 028- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz bastante homogénea de carbonato cálcico, con una importante presencia de fosfato cálcico. Del grupo de las calizas.

M. 029- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico y magnesio, lo que la convierte en una dolomía. Contiene una gran inclusión de óxido de calcio (cal), cuya inclusión en la matriz rocosa se debe a una calcinación de la misma (dolomía calcinada).

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 8 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

En ninguna de las teselas del campo observadas se han encontrado trazas de herramientas de ningún tipo; en todos los casos tienen un tamaño homogéneo y el corte cúbico es bastante regular, sin tratamiento alguno en la superficie de la cara visible.

Cronología

En este caso carecemos del referente de la banda de *figlinum* mencionada, así como de material arqueológico suficiente que ayuden a su datación. Sin embargo, se encuentra a la misma cota que los mosaicos anteriores, rebajada con respecto al nivel de circulación existente en el momento de construcción de la *villa*, lo que, sumado a la presencia de los dos ábsides añadidos a la estancia anterior, nos lleva a pensar que pertenece igualmente a las décadas finales del siglo IV d.C.

Mosaico del *torcularium*

Mondragones VIII

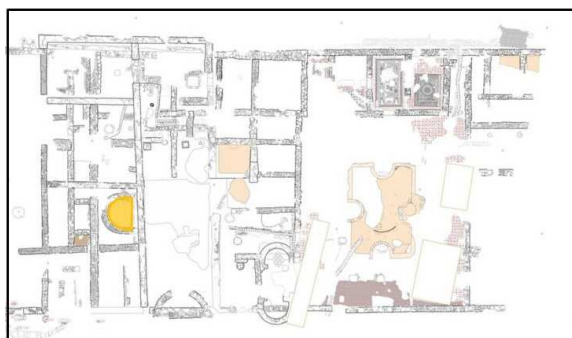
Mos. N° 09



Descubrimiento

2013, Granada

Ubicación en el yacimiento



Área del *torcularium*, estancia con forma de ábside

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia

Las reformas tardías impiden conocer las dimensiones originales de la habitación

Superficie de pavimento conservado

3,49 m²

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Blanco, negro, rojo, ocre, gris.
Materiales: Piedra y cerámica
Dimensiones: 1,2-1,5 cm³
Densidad: 63 teselas / dm²

Procesos postdeposicionales	Cimentación de <i>torcularium</i> en toda la superficie que ocupa el mosaico dejándolo prácticamente arrasado y sepultado bajo una capa de <i>opus signinum</i> . Esta construcción se lleva a cabo en el contexto de amortización y reutilización de parte de la vivienda aristocrática como área productiva ante el crecimiento de la actividad económica durante el final del siglo IV d.C.
Estado de conservación	Muy arrasado, fragmentario. Presenta fuertes concreciones de <i>opera signina</i> en las teselas.
Restauraciones	Actualmente se encuentra en proceso de restauración
Bibliografía	Rodríguez, García-Consuegra, <i>et al.</i> (2014)

Descripción

Orla de enmarque: realizada enteramente en *opus tessellatum*. Dispone de una banda de teselas blancas y un filete simple negro que separan el conjunto decorativo del arranque de la pared. Existen dos hiladas decorativas concéntricas en la orla perimetral: una primera de meandros de codos cuadrados y otra de sogueado de dos cabos. Esta doble orla dibuja un círculo que deja enjutas ocupadas por un nudo de Salomón inscrito en un círculo, rosetas de cuatro pétalos, triángulos dentados, un doble huso y una rueda similar a las aparecidas en el mosaico nº 05. Es precisamente en estas enjutas donde la colocación de los diversos motivos (de disposición “libre”) se resuelve con escasa pericia, siendo algunos motivos cortados por otros por fallos de cálculo. En la línea recta que forma la base del ábside a duras penas se distingue una hilada sucesiva de ochos alternos en color.

Campo: no se conserva nada del tapiz interior del mosaico.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 3 muestras, 2 teselas pétreas² y 1 de cerámica procedente de la banda externa. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada para las primeras, y la difracción de rayos X (DRX) para la segunda. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero por la destrucción del yacimiento y todo lo que quedó *in situ*.

² A pesar de que la gama cromática es mayor, no se ha podido coger una muestra de cada tonalidad debido a que su recogida comprometía seriamente la conservación del mosaico.

· Piedra

M. 030- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico, con inclusiones de feldespato cálcico y potasio. Del grupo de las calizas.

M. 031- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico y magnesio, con abundantes plagioclasias y piritas. Es una dolomita.

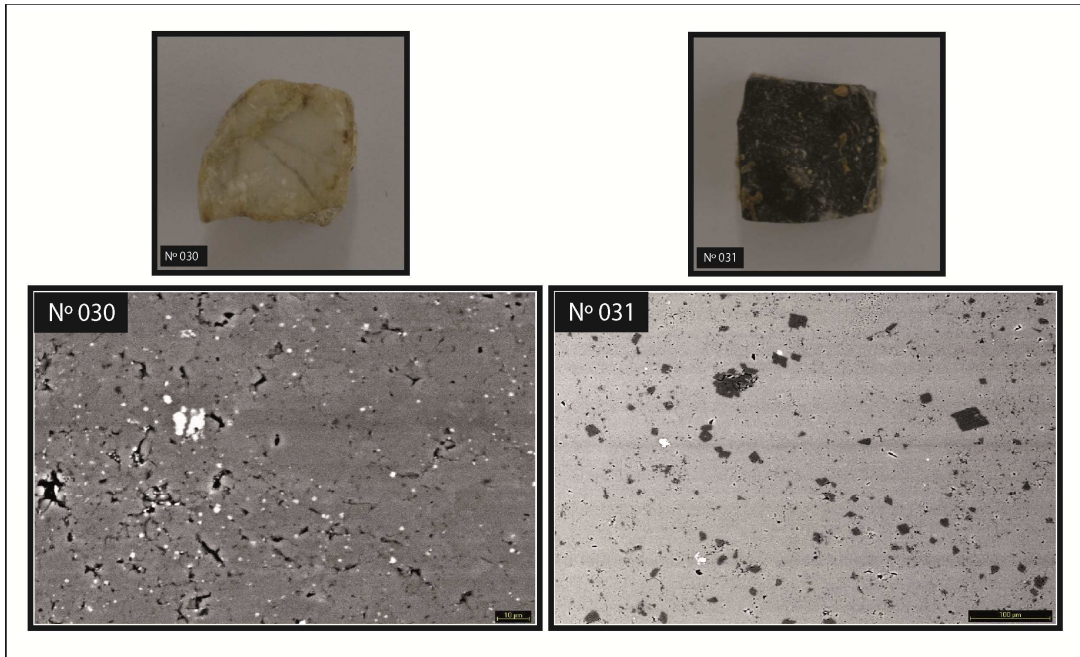


Fig. 24. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestradas.

· Cerámica

M. 117- Cocida en ambiente oxidante. Presencia abundante de hematites, diópsido e indicios de destrucción de filosilicatos, lo que significa una temperatura de cocción en torno a los 850/900° C.



Fig. 25. Fotografía con lupa binocular de la tesela muestrada.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 10 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

El mal estado de conservación del mosaico no ha impedido que algunos de sus materiales pétreos aporten información sobre su proceso tecnológico. Concretamente se han documentado huellas de herramientas de corte en dos teselas, las dos de mismo tipo de piedra –tonalidad ocre-, y el mismo tipo de corte, lo que permite la comparación de las trazas. En ambas se trata de un corte en pico en una esquina, pero la huella es diferente: la primera (H. 040) se caracteriza por una sección angulosa triangular y la segunda (H. 037) es de sección redondeada, tratándose de un corte plano. En este caso se utilizan diferentes utensilios para hacer el mismo tipo de corte y el mismo tipo de piedra, un puntero para el primero y mediacaña para el segundo.

· Cerámica

En línea con las utilizadas en los mosaicos anteriormente descritos, las teselas del marco están fabricadas a partir de material reciclado de origen mayoritariamente constructivo. No conservan restos de marcas de corte, pulido o talla de ningún tipo.

Cronología

El material cerámico y el contexto absidial aportan una fecha coetánea a la construcción de los mosaicos anteriores, con los que comparte algunos motivos decorativos, especialmente los usados en la orla perimetral. Se trata de una obra del último tercio del siglo IV d.C.

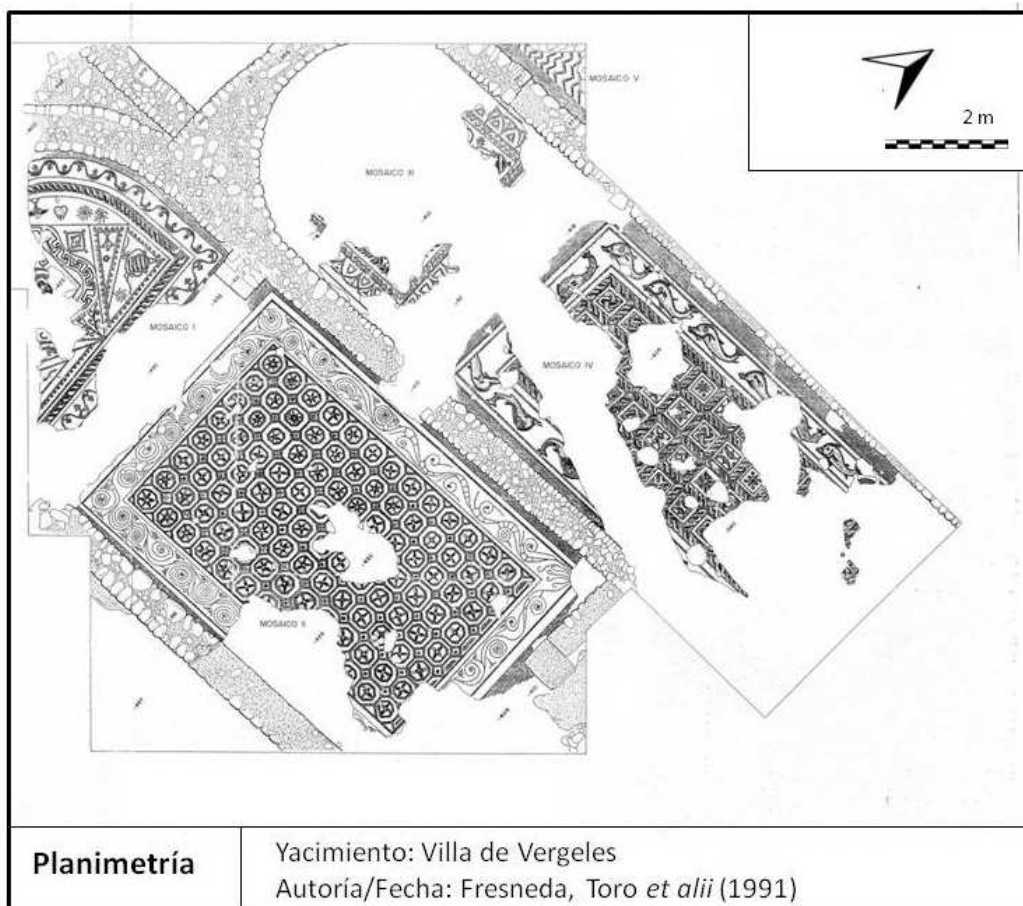
5.5. VILLA DE LOS VERGELES

5.5.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Introducción

Desde la aparición de los primeros restos, el yacimiento fue interpretado sin discusión como una *villa* romana, de la cual se localizaban en aquel momento algunas estructuras del área termal asociada a su *pars urbana* (Pérez y Toro 1989, 232). La falta de una excavación en extensión, y la ausencia de memorias de excavación y de planimetrías georeferenciadas dificultan, no obstante, la interpretación estructural y espacial del yacimiento.



Las estructuras documentadas hasta la fecha pertenecen mayoritariamente a la *pars urbana* pero también el área productiva está bien representada. Con respecto al programa decorativo se han documentado hasta el momento cinco mosaicos, si bien numerosas teselas que aparecen como depósito de relleno en niveles más antiguos evidencian la existencia de otros pavimentos en fases anteriores pero no coetáneas. No hay restos de pintura mural, ni tampoco de estatuaria asociada a esta vivienda.

Pars urbana

Tan sólo el área que integra las estructuras domésticas conocidas supone una extensión de al menos 3.613 m², que seguramente sería mayor dadas las evidencias estructurales en todo el solar documentadas por las prospecciones que se realizaron, y que se complementaría con un área productiva no lo suficientemente bien conocida para saber su extensión.

Las estructuras conocidas de la *pars urbana* pueden agruparse en función de tres usos: por una parte, una zona de clara funcionalidad termal; por otra, estancias de un carácter semipúblico y que funcionarían como salas de recepción; y finalmente habitaciones domésticas pero de uso concreto indeterminado.

En primer lugar las habitaciones identificadas con uso termal son dos piscinas no coetáneas en su construcción pero sí en su uso, de 4,80 x 3,70 m. la mayor y 3,90 x 2,60 m. la más pequeña –y más antigua-, y con una profundidad conservada de menos de un metro, y dispuestas en torno a un eje E-O la primera y N-S la segunda. Están construidas en mampostería y recubiertas en su interior con *opus signinum*, que junto a la moldura de media caña dispuesta en las enjutas evidencian sin lugar a dudas su uso como recipiente de agua (Pérez y Toro 1989, 228). Asociado cronológicamente a la segunda y mayor de estas piscinas y situado a su mismo nivel superior de circulación se hallaron una serie de estancias pavimentadas en *opus figlinum*, de dudosa función por su escaso material, que por encontrarse cercanas a dichas piscinas pertenecerían probablemente a la zona termal.

En el grupo de habitaciones domésticas de uso no determinado se distinguen estancias de dos fases distintas de ocupación. Entre las pertenecientes a la fase más antigua, correspondiente al momento de construcción de la *villa*, se han identificado dos habitaciones pavimentadas ambas con mosaico de teselas vítreas y molduras de mármol pero que aparecen bastante arrasadas a nivel estructural dado que fueron amortizadas en una fase posterior por la ampliación de la zona termal. Las habitaciones de fase posterior, construidas sobre las citadas anteriormente, están construidas con potentes muros de mampostería y enlucidas con estuco. Aunque no se encuentra gran cantidad de material en ellas, aparte del derrumbe de *tegulae*, por su cercanía a las piscinas y su coetaneidad cronológica con las mismas se han interpretado como parte del complejo de *balnea* privado (Pérez y Toro 1989, 232). En estas habitaciones se ha localizado el nivel de circulación así como la fosa de cimentación de la vivienda, que se mantuvo sin serias modificaciones hasta su abandono y colapso.

Por último, las estancias identificadas como ámbitos semipúblicos o de recepción son dos habitaciones rectangulares rematadas en ábside y pavimentadas con mosaicos; construidas con aparejo mixto de piedra y ladrillo, y con atisbos de cierta pobreza material, estarían anexas a otras estructuras incipientes que no llegaron a ser excavadas (Fresneda, Toro, *et al.* 1991). La presencia del ábside y la decoración musiva ha llevado a pensar que se tratase de habitaciones triclinares, o en todo caso *oeci*, lugares destinados a la recepción de invitados (Fresneda, Toro, *et al.* 1991; Marín 2011, 177). No obstante, hay que tener en cuenta que ambos elementos son muy frecuentes en la arquitectura doméstica

tardorromana, y que no se vinculan en exclusiva a las áreas de comensalidad, las cuales, además, no son fácilmente identificables cuando no se conserva ningún elemento que las defina como tales (Dunbabin 1991, 123; Fernández Vega 1999, 151). En esta línea, otros investigadores han asociado las citadas estructuras como parte del complejo termal (González y Morales 2008, 260). En nuestra opinión, y a falta de una excavación que contextualice estas habitaciones en el conjunto doméstico completo, deben interpretarse como habitaciones de carácter semipúblico, sin llegar a saber claramente la función para la que fueron concebidas.

Pars rustica / fructuaria

De la *pars rustica* son bastante pocas las estructuras localizadas y su mal estado de conservación impide su identificación funcional así como una datación fiable de las mismas. Se han hallado, en primer lugar, una construcción de forma circular y uso indeterminado; un espacio asociado a actividades de combustión (Pérez y Toro, 1989: 230), y finalmente un pavimento de *opus signinum* con claro uso productivo y que aparece amortizando las estructuras balnearias de la casa en claro abandono de las mismas en una época, ya tardía, en la que el área productiva parece aumentar y ocupa parte de los espacios anteriormente destinados a residencia.

Otras estructuras

Se han documentado cuatro sepulturas, tres ubicadas sobre la zona termal, y una directamente practicada sobre una de las salas absidiadas y pavimentadas con mosaico (sala 1), todas ellas inhumaciones en fosa con reutilización de elementos arquitectónicos de la *villa* para su construcción (Pérez y Toro 1989, 228; Fresneda, Toro, *et al.* 1991, 155). Se ha documentado la presencia de al menos siete individuos, aunque sólo cuatro están en posición primaria y uno de ellos presenta un estado de conservación bastante malo. Todos se encuentran en posición decúbito supino y con los brazos extendidos sobre la cadera (Pérez y Toro 1989, 228; Fresneda 1991, 155).

Otros vestigios como la práctica de hoyos sobre los pavimentos musivos son reflejo de la existencia de estructuras de carácter efímero que no han permanecido hasta la actualidad y que pertenecen a una fase de última ocupación de la *villa*, previa a su abandono.

- Cerámica

Aunque nunca se realizó un estudio de materiales cerámicos, los que se han podido encontrar en el Museo Arqueológico se corresponden con un conjunto relativamente grande de materiales muy rodados y que pertenecen mayoritariamente al grupo de cerámicas finas, principalmente *Terra Sigillata Hispanica*. Al margen de los contenedores, los vestigios cerámicos de uso constructivo son los que mayor información han proporcionado: una gran cantidad de *tubuli* de abovedamiento contextualizados en derrumbes de ambas salas (Fresneda 1991, 151) evidencian el sistema de techumbre abovedado que tenía que cerrar dichas habitaciones.

- Fases de ocupación

Tanto la relación estratigráfica como los materiales hallados nos permiten establecer a priori una sucesión de fases en la vida de la vivienda, si bien con dificultad de relación entre las estructuras de la primera campaña (área termal y rústica) y de la segunda (zona de recepción).

- Fase inicial o de fundación (siglo I d.C.): la *villa* fue concebida desde su construcción con sus dos partes –la *pars fructuaria* y la *pars urbana*– estando especialmente desarrollada la zona residencial. Se documenta desde su construcción la presencia de habitaciones decoradas con pavimento de mosaicos polícromos (realizados en buena parte con teselado de pasta vítrea), lo que indica una monumentalización temprana de la vivienda, así como una piscina que podría estar indicando la presencia de *balnea* desde esta primera etapa. De esta fase se ha localizado, además, el nivel de circulación así como la fosa de cimentación de la casa.

- Reestructuración del área residencial (siglos II-III d.C.): a este momento pertenece la amortización de las estancias ricamente decoradas de la primera fase, que tras un cambio de función se utilizan para la ampliación del *balneum* privado, contando a partir de este momento con una piscina más, y alguna otra habitación pavimentada en *opus figlinum*.

- Nuevo periodo de reformas y última monumentalización (siglo IV d.C.): Un nuevo periodo monumental de la *villa* se caracteriza por la construcción de las estancias rectangulares rematadas en ábside, pavimentadas en *opus tessellatum*, y situadas a poco más de 30 metros del complejo termal. Esta sería la última gran obra de renovación de la *pars urbana* de la *villa*.

- Decadencia material, nuevos inquilinos y cambios de concepto habitacional (mediados del siglo V d.C.): Un posible cambio de inquilinos, esta vez probablemente gentes venidas con las invasiones, explicaría la presencia de estructuras circulares de poca entidad y de fosas alineadas sobre los propios mosaicos de la sala triclinar¹, así como las remodelaciones que afectaron a la propia organización espacial de la vivienda.

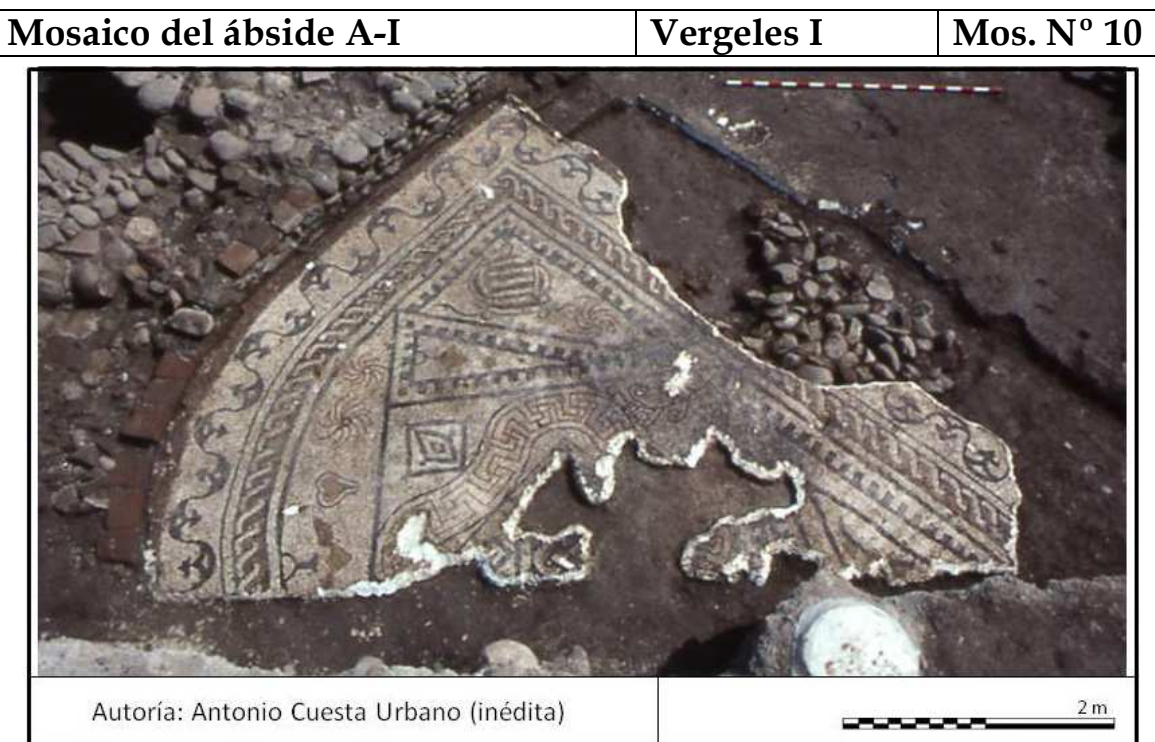
- Abandono de la *villa* y uso como necrópolis (finales siglo V d.C.): tras el cese de las funciones de la *villa* se utiliza el espacio como cementerio, tal y como queda atestiguado por las sepulturas tardorromanas que salpican toda el área del yacimiento.

- Continuidad de presencia antrópica durante la Edad Media: la presencia de cerámica vidriada y estampillas de época nazarí (Fresneda, Toro, *et al.* 1991, 152) nos hacen pensar en una presencia habitacional en el lugar durante época musulmana, si bien no existe información suficiente para determinar qué grado de permanencia u ocupación hubo durante este periodo.

¹ Los llamados “hoyos de poste” mencionados por Brogiolo y Chavarría (2008, 195)

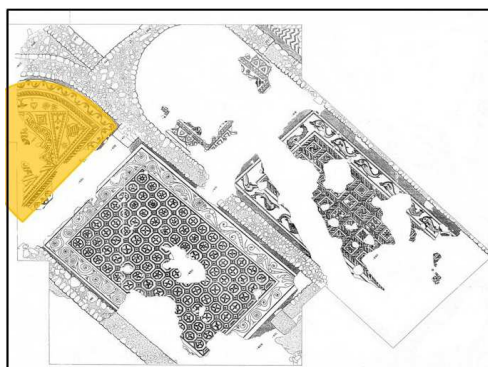
5.5.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

La *villa* de los Vergeles cuenta, hasta la fecha, con cinco pavimentos musivos documentados, cuatro de ellos extraídos y depositados en el Museo Arqueológico de Granada y el quinto *in situ* debido a que no se excavó en su totalidad. Todos ellos son pavimentos de *opus tessellatum*, polícromos, y de temática exclusivamente geométrica. Su depósito en el Museo Arqueológico de Granada ha facilitado su estudio directo, aunque al estar cubiertos por la gasa encolada de su extracción resulta imposible fotografiarlos.



Descubrimiento 1991, esquina C/Primavera con C/Bruselas (Granada)

Ubicación en el yacimiento



Ábside de salón triclinar, estancia A1

Depósito actual Museo Arqueológico de Granada²

² Depósito Torre sede Casa de Castril

Dimensiones de la estancia	Luz del ábside 3,80 m y 4,70 m de ancho en su base.
Superficie de pavimento conservado	17,86 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Blanco, rojo, negro y ocre Materiales: Caliza y cerámica Dimensiones: 2-3 cm ³ (bordes periféricos) y 1-1'5 cm ³ (interior diseño) Densidad: 40 teselas /dm ²
Procesos postdeposicionales	Lagunas y deterioro generalizado del teselado fruto del intenso laboreo agrícola que ha tenido lugar en la zona hasta época contemporánea.
Estado de conservación	Presenta una laguna en el centro de la composición así como un importante desgaste en el teselado, muy afectado por los líquenes y las sales producto de las filtraciones de aguas freáticas. Parte de la cabecera no llegó a excavarse por encontrarse bajo el nivel de circulación actual, y en el momento de su arranque quedó mutilado por esta zona. En la actualidad permanece troceado esperando ser restaurado.
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Fresneda, Toro, <i>et al.</i> (1991); Marín (2011)

Descripción

Orla de enmarque: se emplean dos motivos lineales diferentes: el exterior está formado por una hilera de peltas con las puntas rematadas en triángulos, haciendo medias ondas sinusoidales; en segundo lugar, un sogueado de dos cabos conforma la orla interna.

Campo: en el interior del semicírculo se inscribe una plantilla romboidal -donde se ubica el motivo principal- calzada por parejas de triángulos que se agrupan a uno y otro lado del rombo con su propia banda, para cuyo motivo se eligió el filete denticulado. Los ángulos inferiores que deja el esquema romboidal los ocupan dos triángulos rectángulos superpuestos que albergan respectivamente una cratera con un motivo solar o estrellado en la esquina inferior, y crucetas, dobles husos, y símbolos con forma de flor de lis invertida en el triángulo superior. La arcada que queda libre en los ángulos superiores de la composición (y coincidiendo con la curvatura del ábside) se suceden sin conexión una serie de motivos entre los que se repiten los estrellados, las flores de lis, y también destaca la presencia de *hederae* horizontales no contiguas con volutas. En la parte inferior central arranca un ramo de tallos vegetales sobre el que se ubica el motivo principal, muy mal conservado, del que se aprecia una forma oblonga con entalle en el centro, bordeado por

una cenefa con base de esvásticas entrelazadas. El diseño del interior de este motivo está completamente arrasado y se desconoce su aspecto.

Análisis del material

Entre los objetivos de la excavación de 1991, en la que aparecieron los mosaicos, constaba la recogida de muestras de teselas y morteros para la realización de “un estudio petrológico de microscopía óptica, difracción de rayos x y estudio de los componentes minerales” (Fresneda *et al.* 1991, 153), pero no llegaron a realizarse nunca.

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 3 muestras de teselas pétreas. El análisis seleccionado ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero pues no se conservó dado el sistema utilizado de extracción por gasa encolada.

· Piedra

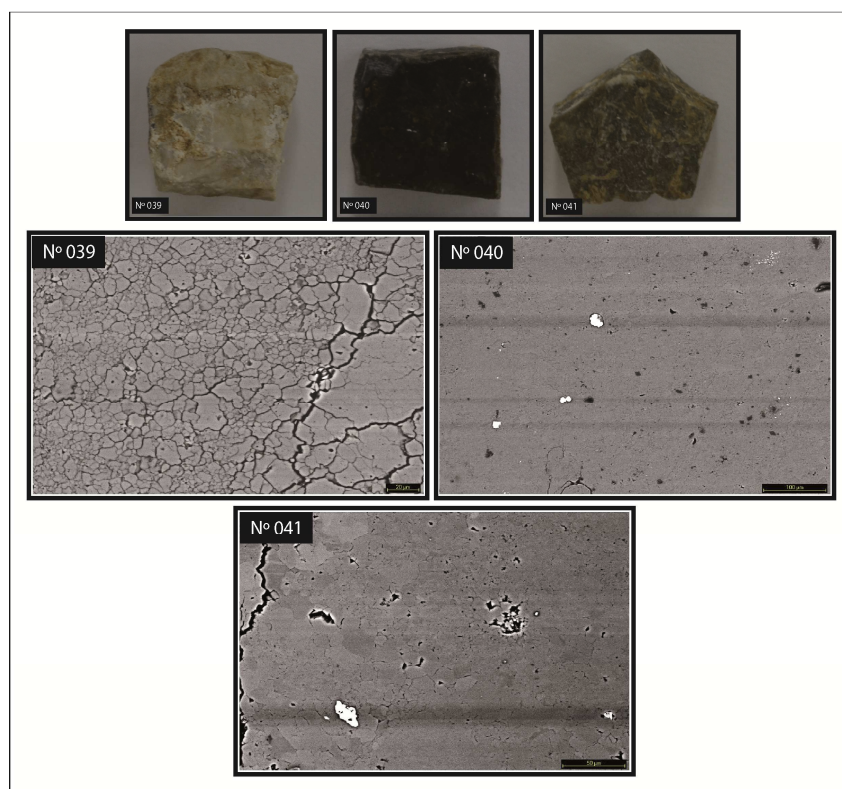


Fig. 26. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

M. 039- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz homogénea de carbonato cálcico sin inclusiones de ninguna otra naturaleza. Se trata de un mármol blanco.

M. 040- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato de calcio y magnesio, con pequeñas inclusiones de pirita. Se trata de una dolomita.

M. 041- Gris. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico e inclusiones de óxido de hierro. Es un tipo de caliza.

- Análisis tecnológico

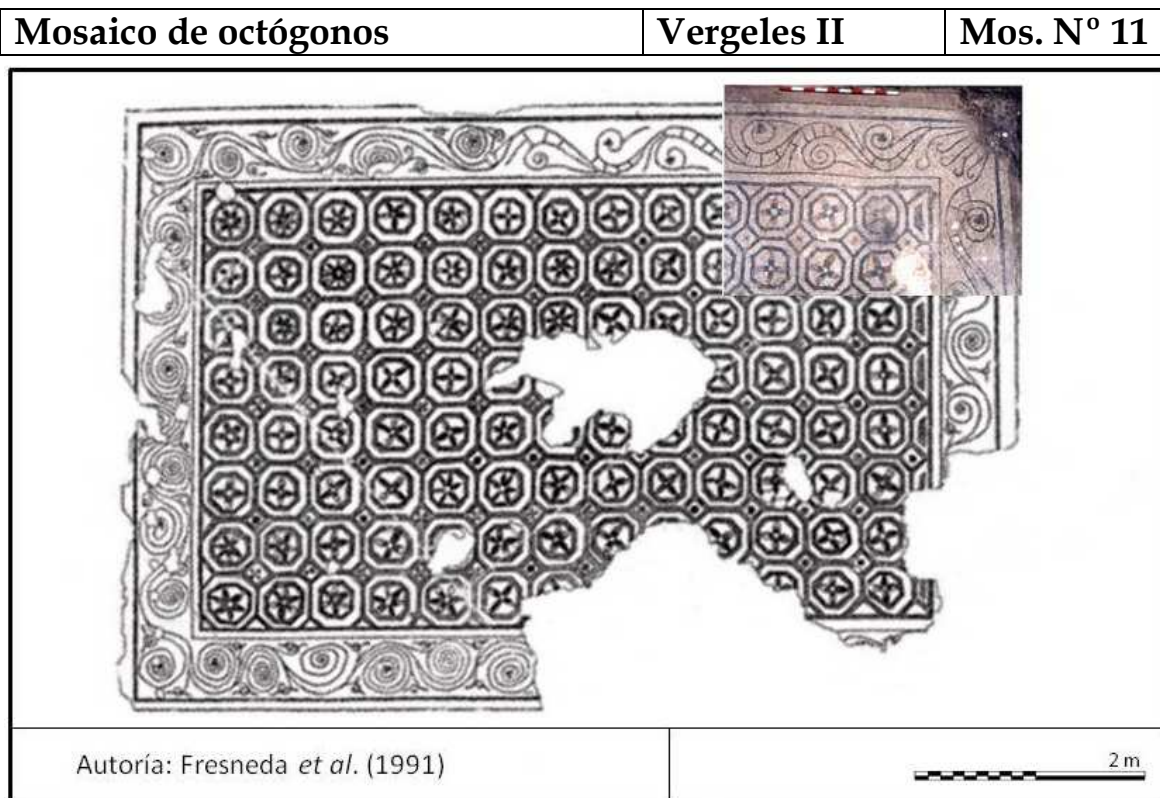
El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 10 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

En ninguna de las teselas observadas se han encontrado trazas de herramientas de ningún tipo, en gran parte debido a lo concretionado que se encuentra el mortero en todas las caras en él incrustadas de la tesela; en todos los casos tienen un tamaño homogéneo y el corte poliédrico es bastante regular, sin pulimento o tratamiento en la cara exterior de la tesela que se conserve.

Cronología

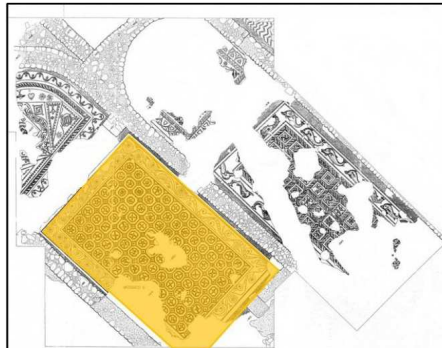
La composición, muy similar a las desarrolladas en los mosaicos de la meseta castellana, el uso de la tipología arquitectónica del ábside, así como el material cerámico, dan una cronología para éste y todos los mosaicos de la *villa* de hacia la segunda mitad del siglo IV d.C.



Descubrimiento

1991, esquina C/Primavera con C/Bruselas (Granada)

Ubicación en el yacimiento



Salón triclinar, estancia A2

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada³

Dimensiones de la estancia

4,7 x 6,8 m

Superficie de pavimento conservado

31,9 m²

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Negro, ocre y rosáceo

³ Depósito Torre sede Casa de Castril

Materiales: Caliza y cerámica
Dimensiones: 2-3 cm³ (bordes periféricos) y 1-1'5 cm³ (interior diseño)
Densidad: 43 teselas /dm²

Procesos postdeposicionales Se dan estructuras circulares de poca entidad, quizás para soporte de la cubierta, fruto de reestructuraciones tardías. De época tardorromana pero en un momento en que la villa ya ha sido abandonada, es la sepultura que rompe el mosaico en uno de sus lados, reflejo de la amortización del lugar como necrópolis. La fosa practicada sobre el pavimento, con cerámica vidriada y alguna estampillada nazarí, indica la presencia antrópica en la zona durante la época musulmana (Fresneda, Toro, *et al.* 1991, 152). Finalmente, el deterioro generalizado de las teselas se debe al intenso laboreo agrícola en la zona hasta época contemporánea.

Estado de conservación Presenta lagunas de poca entidad, fundamentalmente por la afección de la sepultura y la fosa medieval; las teselas están bastante desgastadas, especialmente las de naturaleza cerámica, y existe una fuerte presencia de carbonataciones en superficie por la filtración de sales. En la actualidad permanece troceado esperando ser restaurado.

Restauraciones No constan

Bibliografía Fresneda, Toro, *et al.* (1991); Marín (2011); Marín y Dorado (2014)

Descripción

Orla de enmarque: la compone una orla de roleos filiformes de volutas complejas y la inserción de hojas de hiedra rematando las espirales.

Campo: lo completa una composición llamada alfombra. El motivo central repite una retícula de octógonos delineado por un doble filete y en el que se inscriben flores de cuatro pétalos. La junta de los octógonos deja espacios cuadrados en cuyo interior se reproducen sencillas crucetas dentelladas.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 3 muestras de teselas pétreas, no pudiéndose recoger una por cada color representado por criterios de conservación, y 6 muestras de teselas cerámicas, todas procedentes de la orla perimetral. El análisis seleccionado ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y

metalizada para las primeras y la difracción de rayos X (DRX) para las segundas. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero pues no se conservó, dado el sistema utilizado de extracción por gasa encolada.

· Piedra

M. 042- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con picos altos en magnesio y bario, y algunos aluminosilicatos.

M. 043- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica, posiblemente con presencia bioclástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con presencia de cristales de flúor y otros carbonatos de calcio de origen y estructura diversa a la que presenta la matriz, hecho que se comprueba con la brillantez variante de estos cristales con respecto a la aportada por la matriz ante el estímulo de los haces de electrones, siendo probablemente de origen animal, fósiles o conchas.

M. 044- Gris. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico salpicada de pequeñas inclusiones de cuarzos y presencia poco representativa de óxidos de hierro.

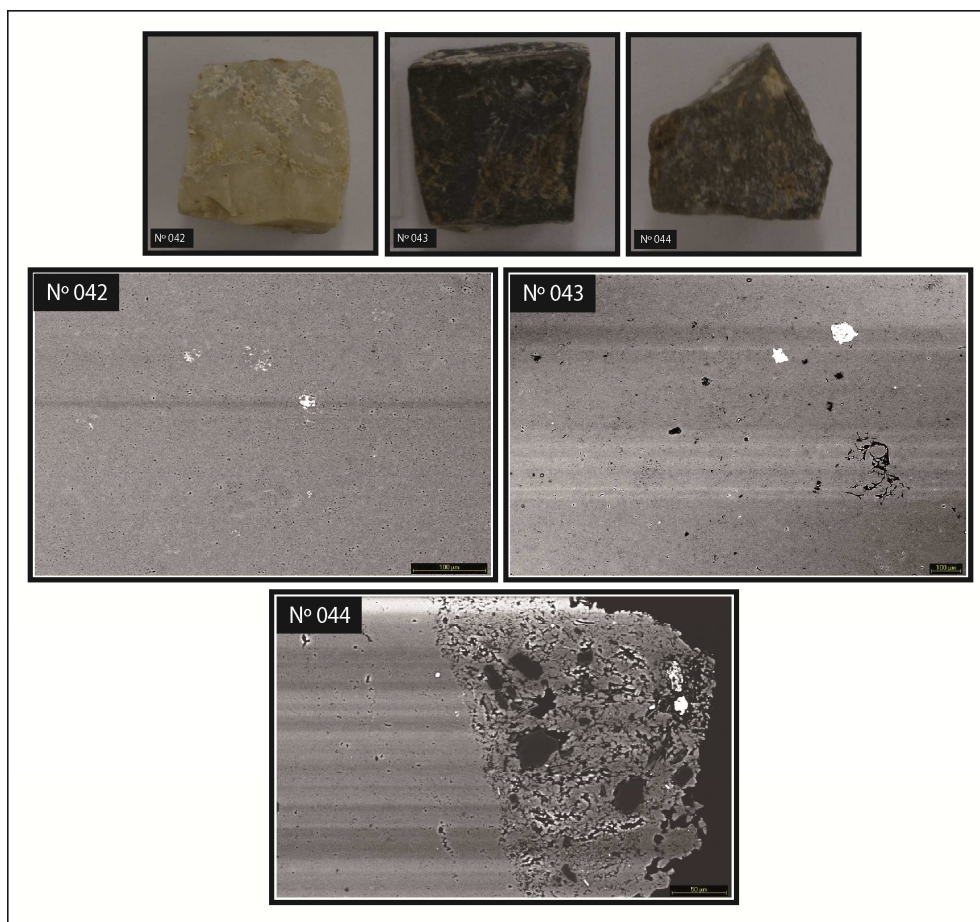


Fig. 27. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

· Cerámica

M. 103- De cocción oxidante. Abundantes desgrasantes de cuarzo, calcita, feldespato, mica, anfíboles y esquisto, las mínimas variaciones en la estructura de los filosilicatos y la ausencia de neofases indican una cocción en torno a los 750/800° C.

M. 104- Cocida en ambiente oxidante. Dominan el cuarzo, calcita, feldespato, mica, anfíboles y esquisto como desgrasantes, y la escasa destrucción de filosilicatos muestra una temperatura de cocción por debajo de los 800° C.

M. 106- Cocción oxidante. Alta formación de piroxenos, hematites y gehlenita, lo que sitúa la temperatura de cocción en los 850/900° C.

M. 108- Cocida en ambiente oxidante. Presencia abundante de hematites, diópsido e indicios de destrucción de filosilicatos, lo que significa una temperatura de cocción en torno a los 850/900° C.

M. 110- Cocida en ambiente oxidante. Alto porcentaje de hematites, diópsido y alto nivel de destrucción de filosilicatos, lo que significa una temperatura de cocción en torno a los 850/900° C.

M. 111- Cocida en atmósfera oxidante, a una temperatura muy baja como se ha observado por su fragilidad y por los abundantes desgrasantes de cuarzo, calcita, feldespato potásico y anfíboles que no presencian cambios estructurales de ningún tipo debidos a la cocción.

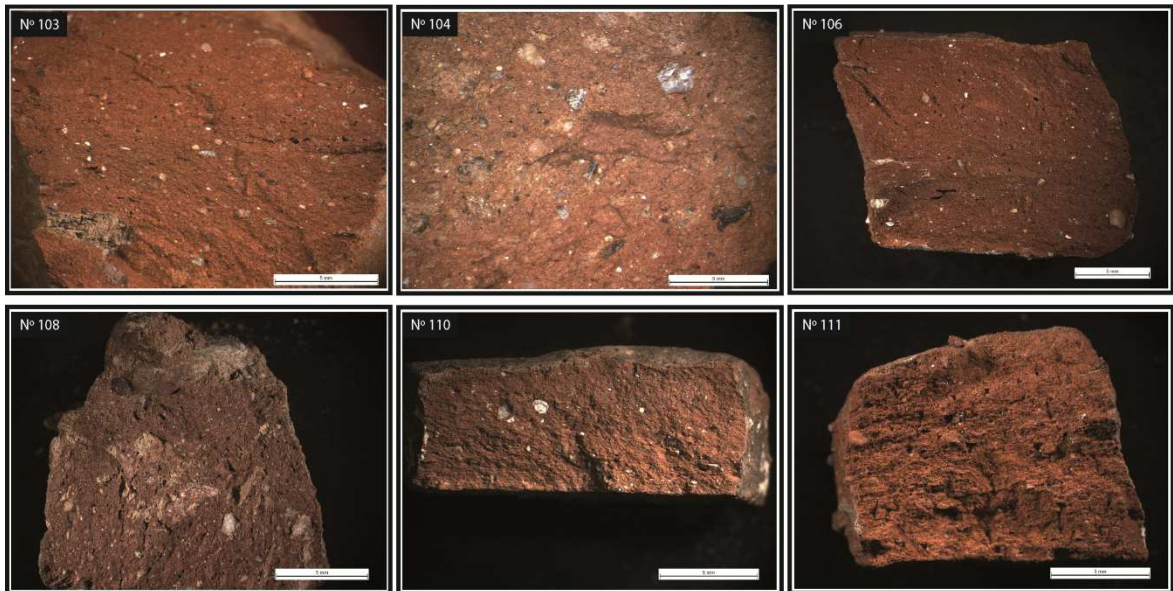


Fig. 28. Fotografía con lupa binocular de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 13 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

En ninguna de las teselas observadas se han encontrado trazas de herramientas, en gran parte debido a lo concrecionado que se encuentra el mortero en todas las caras en él incrustadas de la tesela, que impide su observación. Su tamaño es homogéneo, siendo mayores las de la banda externa y más pequeñas y de mejor calidad las del campo interior; la forma cúbica es bastante regular en prácticamente todos los casos, sin trazas de pulimento o tratamiento en la cara exterior de la tesela, si bien podría haberse borrado del propio uso.

· Cerámica

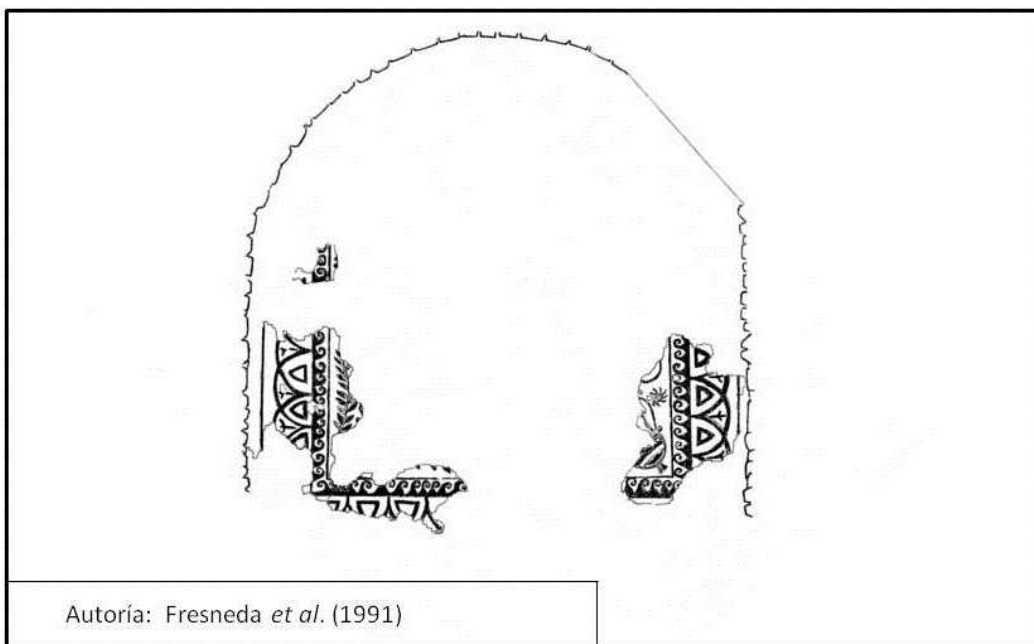
Se observa una clara diferencia en las cocciones, la composición y compactación de las arcillas, así como en la calidad del aspecto final como tesela, partiendo de la base de que en todos los casos muestreados se trata de materiales reutilizados. Hemos diferenciado dos grupos tecnológicos: el primero (60%) caracterizado por una disposición horizontal de las capas arcillosas propia de materiales latericios, un depurado muy pobre –presencia de grandes cantidades de desgrasantes-, y una baja temperatura de cocción. El segundo grupo (40%) presenta mayor depuración de las pastas y una cocción a mayor temperatura y de mayor calidad, lo que indica que se trata de vajilla o vasos contenedores reciclados como teselas, todos ellos de cerámica común. Algunas de estas teselas conservan restos que muestran su clara procedencia de un vaso contenedor, como las improntas propias de la producción a torno o el pellizco resultante de la retirada de la arcilla en la producción de un fondo de vasija.

Las marcas de herramientas están presentes en algunas de ellas (H. 044), correspondiéndose siempre con la impronta del corte directo mediante una herramienta serrada.

Cronología

Aunque analizado por separado del mosaico 12, consideramos que ambos pertenecen al mismo ámbito arquitectónico y por tanto son contemporáneos; en definitiva, su construcción se fecha hacia la segunda mitad del siglo IV d.C.

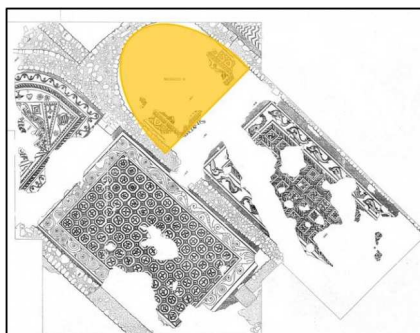
Mosaico del ábside B-I	Vergeles III	Mos. N° 12
-------------------------------	---------------------	-------------------



Descubrimiento

1991, esquina C/Primavera con C/Bruselas (Granada)

Ubicación en el yacimiento



Ábside de salón triclinar, estancia B1

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada⁴

Dimensiones de la estancia

Luz del ábside 4,40 m y anchura en la base 3,90 m

Superficie de pavimento conservado

13,2 m²

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Blanco, negro, rojo y ocre
Materiales: caliza y cerámica
Dimensiones: 2-3 cm³ (bordes periféricos) y 1-1'5 cm³ (interior diseño)

⁴⁴ Depósito Torre sede Casa de Castril

Densidad: 41 teselas /dm²

Procesos postdeposicionales Rehundimientos, disgregación de teselas y destrucción del teselado en grandes lagunas por el impacto de grandes derrumbes de *tegulae* y *tubuli* cerámicos pertenecientes a la cubierta documentan la fase de colapso de la *villa* y su destrucción. De época contemporánea es la tubería de la red de saneamiento construida en los años 70 del siglo XX, que atraviesa diagonalmente el mosaico, rompiéndolo.

Estado de conservación Muy deteriorado, apenas se conservan tres fragmentos de la zona de la base del ábside, habiéndose perdido por completo todo el emblema interior y el área superior de la arcada.

Restauraciones No constan

Bibliografía Fresneda, Toro, *et al.* (1991); Marín (2011)

Descripción

Orla de enmarque: está formada por dos hileras decorativas diferentes: la principal y más externa es una arquería compleja a dos hileras que se entrelazan que en línea con el horror vacui de todo el conjunto tiene insertos motivos triangulares y palmetas en los huecos que la arquería deja libres. El segundo marco, contiguo al anterior, es una línea de postas simple y de pequeño tamaño.

Campo: el motivo central está prácticamente perdido. Conservada queda en la esquina inferior derecha el trazo de una cratera equivalente a las situadas en las esquinas del mosaico nº 10 y que presumiblemente tendría su réplica paralela al otro lado del pavimento, en la esquina inferior izquierda. Junto a la cratera se repite la presencia del motivo estrellado, si bien al otro lado éste se sustituye por largas ramas vegetales, similares a palmas o tallos de mijo.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 2 muestras de teselas pétreas, no pudiéndose recoger una por cada color representado por criterios de conservación. El análisis seleccionado ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada. No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero pues no se conservó dado el sistema utilizado de extracción por gasa encolada.

· Piedra

M. 045- Ocre. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico muy homogénea y sólo

esporádicamente los picos más intensos de silicio reflejan la presencia de cuarzos integrados.

M. 046- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato de calcio y magnesio (dolomía) con inclusiones frecuentes de cuarzo y pirita, y un clasto de óxido de calcio (cal) originario de la formación sedimentaria de la roca.

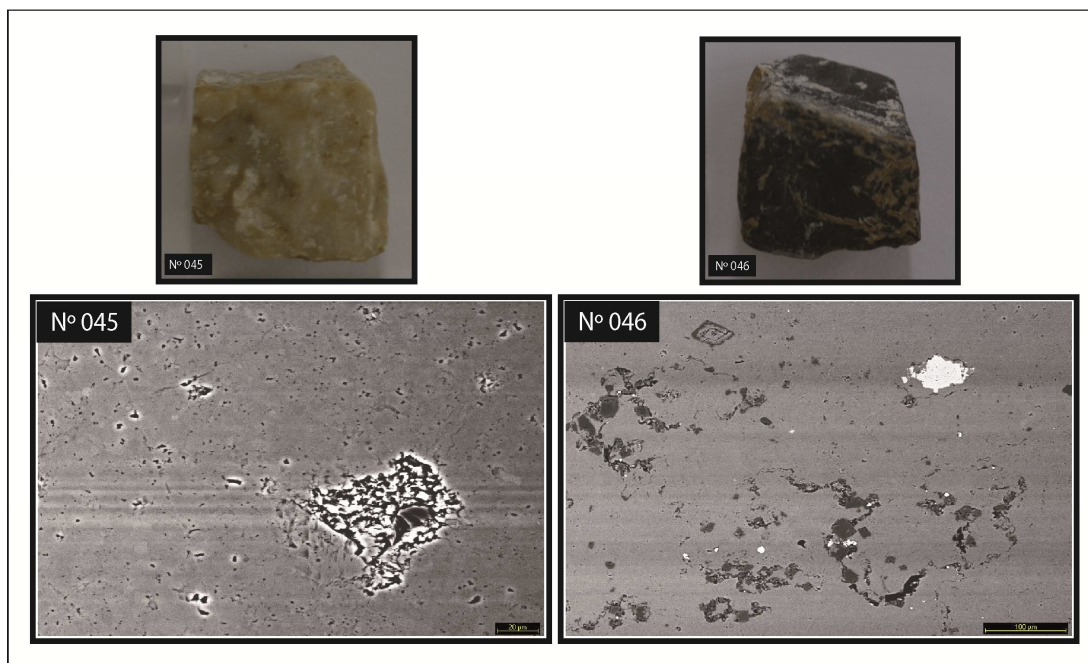


Fig. 29. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 11 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

En ninguna de las teselas observadas se han encontrado trazas de herramientas de ningún tipo, en gran parte debido a lo concretionado que se encuentra el mortero en todas las caras en él incrustadas de la tesela. Talladas de forma y tamaño homogéneos, no se aprecian trazas de pulimento o tratamiento en la cara exterior de la tesela, si bien podría haberse borrado del propio uso teniendo en cuenta el alto grado de deterioro que presenta el mosaico.

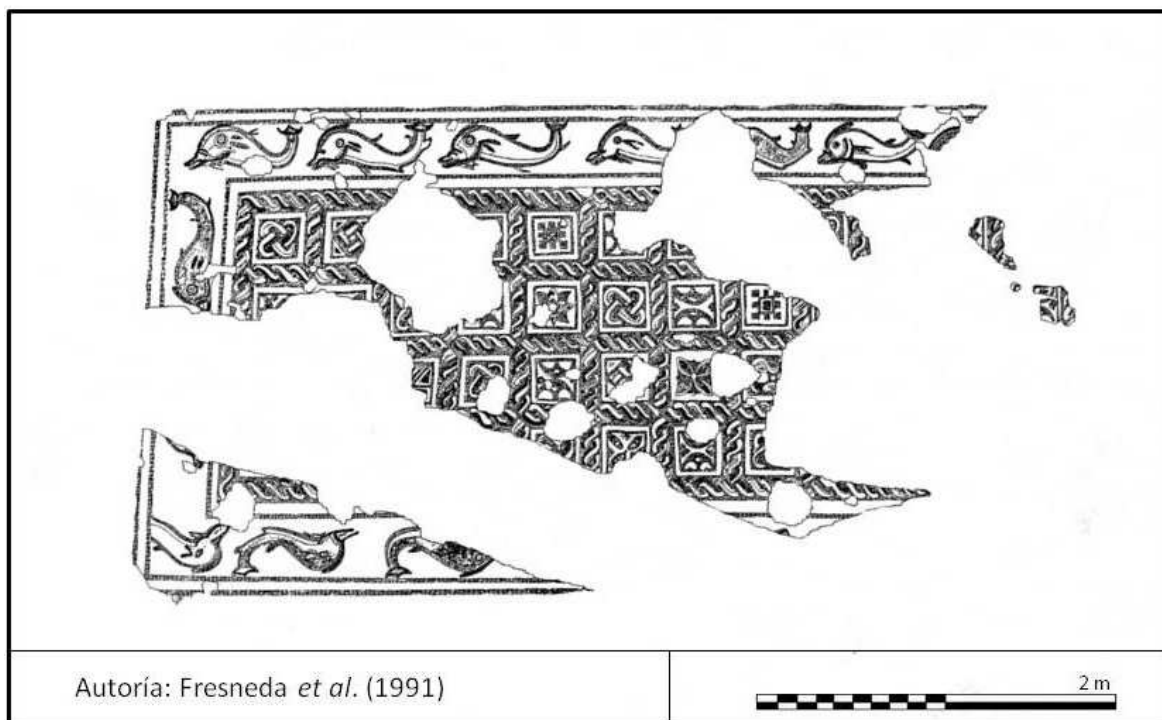
Cronología

La composición y disposición de los elementos decorativos, el uso de la tipología arquitectónica del ábside, así como el material cerámico, dan una cronología para éste y todos los mosaicos de la *villa* de hacia la segunda mitad del siglo IV d.C.

Mosaico de los delfines

Vergeles IV

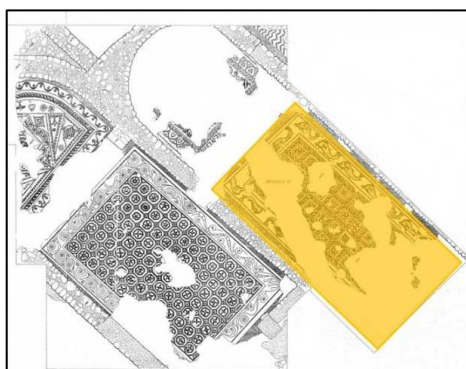
Mos. N° 13



Descubrimiento

1991, esquina C/Primavera con C/Bruselas (Granada)

Ubicación en el yacimiento



Salón triclinar, estancia B2

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada⁵

Dimensiones de la estancia

Anchura total de 3,90 m; al estar desaparecida la parte inferior no es posible calcular la longitud total

Superficie de pavimento conservado

32,37 m²

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Blanco, negro, ocre, rojo, bermellón, amarillo y

⁵ Depósito Torre sede Casa de Castril

azul.

Materiales: caliza y cerámica

Dimensiones: 2'5-3 cm³ (bordes periféricos) y 1-1'2 cm (interior diseño)

Densidad: 50 teselas /dm²

Procesos postdeposicionales	Pequeños hoyos de poste que rompen el mosaico de manera aleatoria atestiguan la presencia de estructuras efímeras realizadas en la <i>villa</i> durante el siglo V d.C. El rompimiento del mosaico por una tubería es producto de la construcción de la red de saneamiento en la zona durante los años 70 del siglo XX.
Estado de conservación	Desaparecido el límite meridional. El resto del pavimento afectado por el paso de una tubería moderna y otras lagunas, pero el teselado se encontró en buen estado general de conservación. En la actualidad permanece troceado esperando ser restaurado y en grave riesgo de desaparición por una mala gestión conservadora.
Restauraciones	Únicamente se ha restaurado la esquina superior derecha de la orla, con motivo de la exposición <i>Granada en época romana: Florentia Iliberritana</i> (Granada, 2007).
Bibliografía	Fresneda, Toro, <i>et al.</i> (1991); Marín (2011); Marín y Dorado (2014)

Descripción

Orla de enmarque: es la más llamativa del conjunto por constituir el único tema figurativo animal de los mosaicos de esta *villa*: un friso bordeado por filetes dobles alberga una hilera de delfines que se suceden en la misma dirección y con cierta libertad compositiva permitiendo a las figuras no ceñirse a un estricto esquema simétrico. Entre uno y otro no existe relación pues no pertenecen a una escena figurada ni a un pasaje mitológico sino que son objetos testimoniales sin ninguna carga narrativa.

Campo: consiste en una retícula de cuadrados, cuatro cuadrados a lo ancho de la composición y como mínimo nueve a lo largo de ésta, aunque por los fragmentos conservados más a los pies de la sala, podría decirse que se suceden al menos 13 casetones en el perfil longitudinal del mosaico. El interior de los casetones contiene motivos muy variados y dispuestos siguiendo cierto orden lógico de sucesión: nudos de salomón, rombos acasetonados con cuadrados inscritos formando esvásticas, cuadros de perfil denticulado, flores de cuatro pétalos insertas en un cuadrado, y parejas de peltas opuestas.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 11 muestras de teselas, de las cuales 3 son pétreas y 8 cerámicas, no pudiéndose recoger una por cada color representado por criterios de conservación. El análisis seleccionado ha sido, para las primeras la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada, y para las segundas la difracción de rayos X (DRX). No se ha podido recuperar ninguna muestra de mortero pues no se conservó dado el sistema utilizado de extracción por gasa encolada.

· Piedra

M. 047- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico en la que el metamorfismo ha generado cristales de fosfato cálcico.

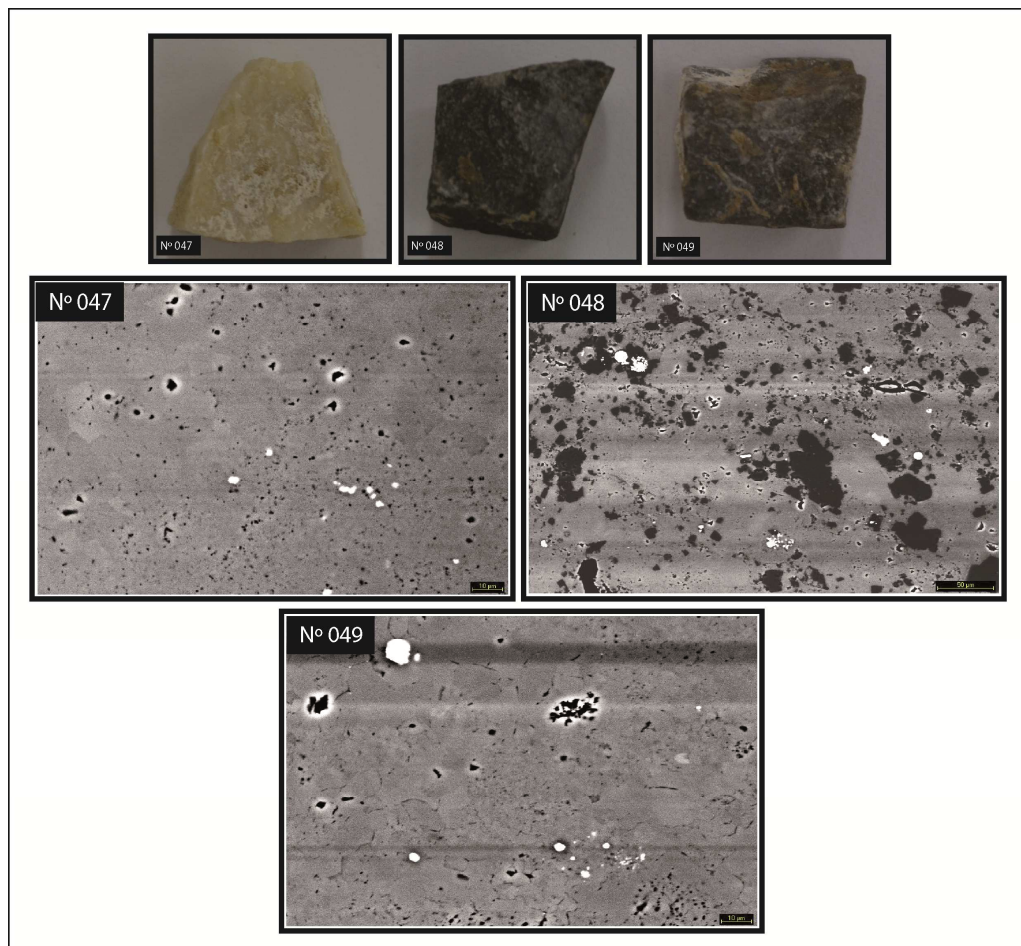


Fig. 30. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

M. 048- Negro. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico y grandes inclusiones homogéneas de óxido de hierro y cuarzos.

M. 049- Gris. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico muy homogénea, sólo acompañada de algunos nódulos de óxido de hierro.

· Cerámica

M. 119- Cocción oxidante. Desgrasantes comunes, a base de feldespatos, micas, cuarzos, esquistos y carbonato cálcico. La ausencia de neofases, muestra de una cocción no superior a los 750/800° C.

M. 120- Cocción oxidante. Abundan los desgrasantes de cuarzo, calcita, feldespato potásico y esquisto, sin que se presencie una destrucción representativa de filosilicatos ni la aparición de neofases, lo que indica una temperatura de cocción en torno a los 750/800° C.



Fig. 31. Fotografía con lupa binocular de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 14 teselas procedentes del mismo mosaico.

· Piedra

En ninguna de las teselas observadas se han encontrado trazas de herramientas de ningún tipo, en gran parte debido a lo concrecionado que se encuentra el mortero en todas las caras en él incrustadas de la tesela, impidiendo su observación detallada. Talladas de forma y tamaño homogéneos, no se aprecian trazas de pulimento o tratamiento en la cara exterior de la tesela, si bien podría haberse borrado del propio uso teniendo en cuenta el alto grado de deterioro que presenta el mosaico.

· Cerámica

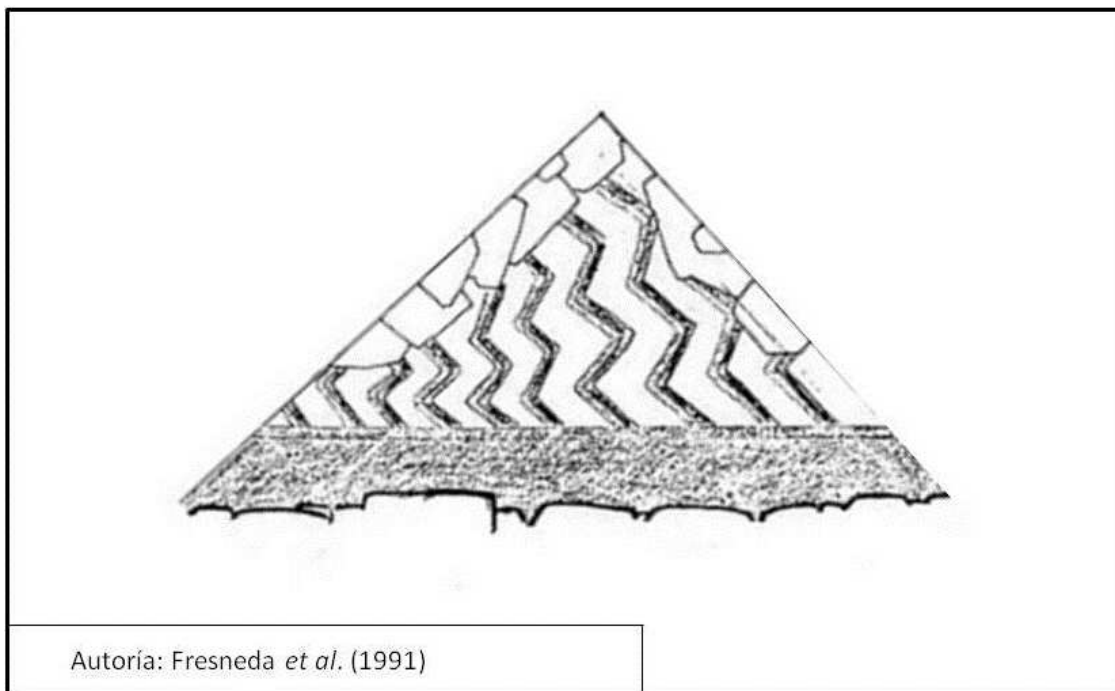
Ante la observación macroscópica y los resultados del DRX se pueden establecer dos grupos tecnológicos bien definidos: el primero caracterizado por una arcilla muy poco depurada, con grandes inclusiones, algunas incluso con grandes vacuolas y negativos de improntas vegetales, una disposición horizontal de las capas arcillosas, y una baja temperatura de cocción con respecto al otro grupo, todo ello propio de materiales constructivos. El segundo grupo presenta mayor depuración de las pastas y una cocción a mayor temperatura y de mayor calidad, lo que indica que se trata de vajilla o vasos contenedores reciclados como teselas. La división de estos grupos tecnológicos no se asocia, sin embargo, con las teselas procedentes del borde o del interior del campo respectivamente. De la misma forma que en el mosaico anterior las teselas cerámicas del borde –por tanto las más grandes y menos necesitadas de precisión técnica- procedían indistintamente de material latericio y de contenedores sin distinción, en este mosaico en las teselas utilizadas para el diseño del campo también se reutilizan ambos elementos, aunque predominan las recicladas a partir de vajilla por ser de menor tamaño y más fáciles de romper en las dimensiones requeridas para esta zona del mosaico.

No se han observado marcas de herramientas presentes en ninguna de las teselas muestreadas, debido probablemente al alto grado de erosión de la superficie de todas ellas.

Cronología

Igual que en el caso de las estancias A-I y A-II, el presente mosaico forma parte de la misma sala que el mosaico 14, siendo por tanto contemporáneos. Como datación indirecta, la ejecución de los delfines confirma sin duda una fecha tardía, no tanto por la calidad como por la esquematización de sus rasgos y de su posición en el mosaico. Su ejecución corresponde, como el resto de mosaicos de la *villa*, a la segunda mitad del siglo IV d.C.

Mosaico del zigzag	Vergeles V	Mos. N° 14
---------------------------	-------------------	-------------------



Autoría: Fresneda *et al.* (1991)

Descubrimiento	1991, esquina C/Primavera con C/Bruselas (Granada)
Ubicación en el yacimiento	Habitación desconocida, aún por excavar
Depósito actual	<i>In situ</i>
Dimensiones de la estancia	Desconocidas, a falta de una excavación completa
Superficie de pavimento conservado	3,45 m ² (superficie excavada, la conservada es mayor, pero desconocida)
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Blanco y negro Materiales: piedra Dimensiones: - Densidad: -
Procesos postdeposicionales	El área de pavimento excavada hasta el momento no es lo suficientemente grande para que consten sus evidencias postdeposicionales.
Estado de conservación	Durante la intervención solo se excavó una pequeña parte del mosaico, y desconocemos sus dimensiones conservadas totales. En su momento no fue extraído junto al resto de los pavimentos, y hoy permanece tapado e <i>in situ</i> (Fresneda, Toro, <i>et al.</i> 1991, 150).

Restauraciones No constan

Bibliografía Fresneda, Toro, *et al.* (1991); González y Morales (2008); Marín (2011)

Descripción

Orla de enmarque: no llegó a excavarse esta zona y se desconoce por el momento su diseño.

Campo: la única parte visible en el momento de la excavación representa un motivo bícromo de bandas diagonales en zigzag.

Análisis del material

El estado actual del mosaico, tapado y no excavado, ha impedido el muestreo de teselas o mortero, de cara a la identificación de la materia prima así como el estudio tecnológico.

Restitución e interpretación del conjunto

No es posible, por el momento, realizar hipótesis sobre la reconstrucción del pavimento debido a las pequeñas dimensiones de la parte descubierta y el desconocimiento de los límites y morfología de la habitación en la que estaba integrado.

Cronología

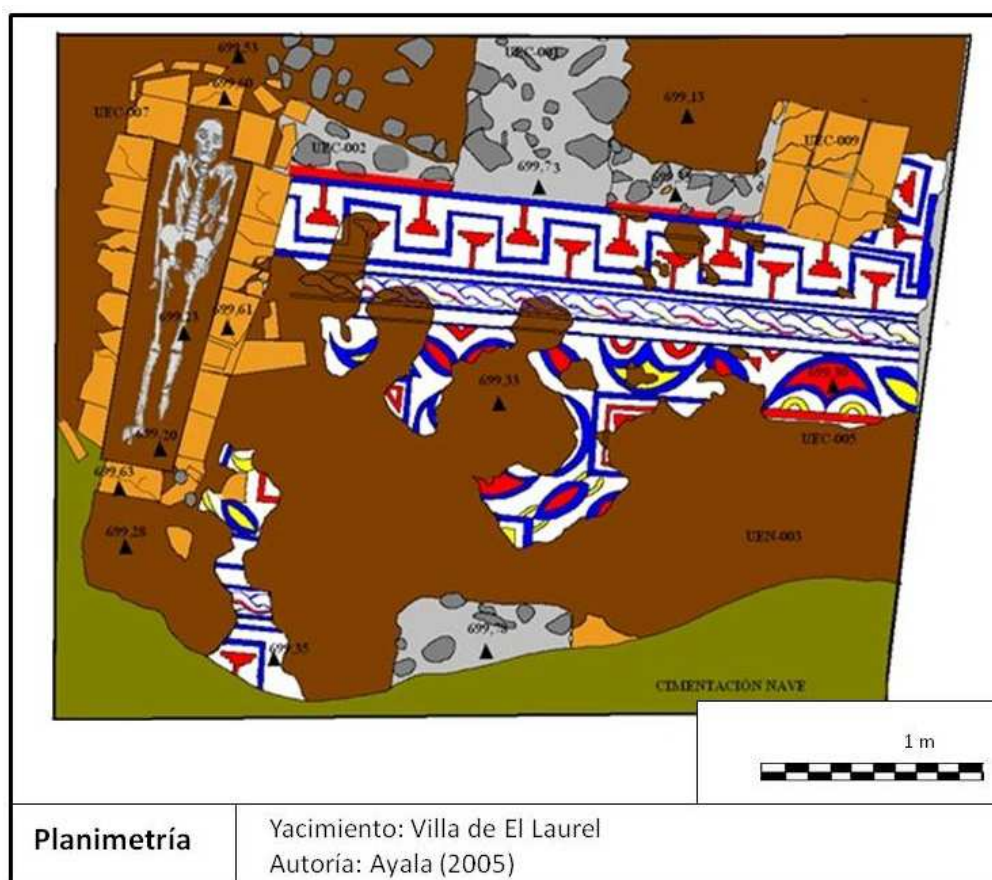
A falta de nuevas excavaciones que puedan arrojar más luz al tema, consideramos *a priori* que se trata de un mosaico fabricado en el mismo momento que los cuatro anteriormente descritos, esto es, en la segunda mitad del siglo IV d.C.

5.6. VILLA DEL LAUREL

5.6.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Los restos documentados en este yacimiento son lo suficientemente característicos como para poder interpretar el edificio sin lugar a dudas, pese a la brevedad de la intervención y a lo limitado del área donde debía realizarse, como una *villa rustica romana*, de fases de ocupación muy bien definidas.



Pudieron documentarse restos de construcción pertenecientes tanto a la *pars urbana* – concretamente la zona de *balnea*, y únicamente de la época altoimperial- como a la *pars rustica*, junto a otras estructuras tardías cuyo fuerte impacto postdeposicional ha permitido en este caso observar con relativa facilidad la secuencia cronológica del edificio. A nivel decorativo únicamente se localizó un mosaico, sin resto alguno de pintura mural o estatuaria que se haya conservado.

Pars Urbana

A nivel cronológico se han encontrado mayoritariamente estructuras domésticas de época altoimperial, aunque las evidencias de estructuras habitacionales de fases posteriores han

quedado sin excavar. Corresponden a un conjunto de habitaciones de uso termal que se encuentra directamente construido sobre el terreno natural, y del que únicamente se han identificado el *hypocaustum*, parte de un recinto con piscina, y una tercera estancia termal de uso concreto desconocido.

El *hypocaustum*, al que se le calculan unas dimensiones aproximadas de 1,80 x 2,40 m¹, es la estancia encontrada en mejor estado de conservación del *balneum*. La potencia de sus muros conserva entre 0'20 m. y 0'40 m. y pueden contarse hasta 15 de las columnas de ladrillo del *praefurnium* (Ayala 2008, 20). En el interior, lejos de las expectativas que cabría tener en un edificio de esta función, apenas se encontraron carbones y restos de *tubuli*, hecho que se ha explicado con una posible función como sala de vapor caliente (Ayala 2008, 21) donde se habrían utilizado huesos de aceituna como combustible a juzgar por el buen número de ellos que se encontraron aquí. Mientras el *hypocaustum* se encontró en relativamente buen estado de conservación, las otras dos estancias termales se hallaron desmanteladas por una intensiva amortización en fases de ocupación posteriores.

En la misma parcela que la estancia anterior se encuentra un recinto pavimentado con *opus signinum* en cuyo centro se dispone una oquedad cuadrangular de unos 1,30 x 1,30 m de lado; por su ubicación cercana al *hypocaustum* y el material del pavimento se ha interpretado como el suelo de una piscina, y por ello podría tratarse de la sala de *frigidarium*, aunque la inexistencia de derrumbe del techo ha llevado a pensar que pudiera tratarse también de una sala de exterior (Ayala 2008, 22). Bajo nuestro criterio, la ausencia de material de derrumbe procedente de la cubierta no es un factor decisivo para determinar la inexistencia de dicha cubierta, especialmente teniendo en cuenta el elevado nivel de arrasamiento de esta zona, tanto por la intensiva actividad agrícola como por la instalación de una tubería de hormigón contemporánea que rompía todas las estructuras ya anterior al momento de la excavación (Ayala 2008, 23).

Un tercer conjunto de estructuras incompletas forman un mismo conjunto habitacional de uso desconocido, de la que únicamente el muro oriental conserva potencia, apenas 20 cm; está construido en cantos de piedra unidos con mortero de cal y arena y aparecía revestido por una capa de *opus caementicium*. Fue en esta tercera estancia sin identificar donde se encontró el único mosaico documentado del edificio, que con sus 3x2 m. representa sin embargo un tercio de las dimensiones totales de la estancia. En la zona sur del mosaico se ha localizado una elevación que parece cubrir un pilar de ladrillo, que posiblemente se trate de un escalón. Igual que las estancias anteriores, pertenece a la vivienda altoimperial de la *villa* (Ayala 2008, 19).

Otras estructuras localizadas al Norte en la misma parcela y trazados inconexos de muros podrían corresponderse con modificaciones tardías (siglo IV d.C.) en la *pars urbana*, que a juzgar por el material cerámico continuarían siendo estancias de uso doméstico. Entre ellas, destacan tres muros de 4,5 m. de longitud y una potencia de 30 cm., dos de ellos que discurren en paralelo con una distancia intermedia de 1 m. entre sí. Presentan la misma

¹ Dimensiones no definitivas, teniendo en cuenta que el límite sur de la sala no ha sido localizado.

técnica constructiva, con una primera hilada de fragmentos de tégulas y ladrillos dispuestos de perfil y que se desarrolla a continuación con un paramento de cantos rodados (Ayala 2008, 26).

Pars rustica/fructuaria

Los únicos restos pertenecientes a la *pars rustica* de la *villa* localizados corresponden al periodo tardío. En general presentan un buen estado de conservación en cuanto a su definición en planta, si bien la potencia de los muros se encuentra prácticamente al nivel de cimentación debido a su arrasamiento. La mayoría de estos muros se apoyan directamente sobre nivel geológico, pero en la parcela 10 un muro se apoya sobre el derrumbe de la cubierta de la sala termal donde se ubica el mosaico. Aparte una gran cantidad de muros de función imprecisa, el conjunto más representativo de la zona productiva lo constituye una almazara donde se han documentado con facilidad el área de prensado, las piletas de decantación, y una posible sala de deshuesado o almacenaje de las aceitunas.

La estancia mejor conservada de la almazara es una piletta de gran tamaño (1,70 x 1,30 m), revestida en su interior de *opus signinum* y con anchos tabiques de cantos rodados; la piletta aparecía colmatada con fragmentos de grandes vasos contenedores, lo que confirmaría su función productiva (Ayala 2008, 25), si bien no se ha localizado ningún tipo de canalización pues probablemente quedó arrasado por procesos postdeposicionales posteriores.

Junto a la piletta se ha localizado una estancia también vinculada a la almazara, con seguridad una sala de prensado, en la que se ubica una gran piedra en el centro que se ha interpretado como piedra de contrapeso para la prensa de aceite (Ayala 2008, 25; Fornell 2012, 47)).

Otras estructuras

Dada la intensa antropización del lugar desde época romana hasta nuestros días, resulta frecuente la aparición de estructuras ajenas a la *villa*.

La primera de ellas es un enterramiento que amortiza y destruye parte de la habitación termal del mosaico, anteriormente descrita, en una fase posterior al abandono de la *villa* (época visigoda). Es una tumba de planta antropomorfa, construida en ladrillo sobre el terreno natural y tapada con tres –tal vez cuatro– grandes losas de caliza y sellada por gran cantidad de restos arquitectónicos de desecho, como ladrillos y tégulas. Está orientada en dirección NO-SE, y dado que no han aparecido restos ni de madera ni de clavos se descarta la presencia de una caja de madera como recipiente para el cadáver, teoría que también confirma el hecho de que el cadáver, de grandes dimensiones, aparece encajado muy ajustado en las esquinas de ladrillo del enterramiento (Ayala 2008, 28-29).

Finalmente, los restos de época contemporánea son bastante numerosos en toda la parcela excavada. El solar ha sido utilizado como lugar de vertidos ilegales de escombros, como vivienda, se han practicado pozos y lo ha atravesado un camino y una gran cantidad de tuberías soterradas. En resumen, los restos de PVC y hormigón salpican todo el yacimiento

rompiendo en muchas ocasiones los restos arqueológicos de mayor interés (Ayala 2008, 30-32).

- Cerámica

Los restos de cerámica encontrados son, en proporción a la extensión del yacimiento y la numerosa estratigrafía, bastante pobres y muy localizados en tres sectores: el interior de la pileta de aceite –con restos de grandes contenedores tipo *dolia* y alguna olla de cerámica común- en la zona colindante al *hipocaustum* –con restos de platos y cuencos de *Terra Sigillata* Hispánica, muy rodada y sin decoración alguna-, y el área del mosaico –con otros fragmentos similares de TSH, cerámica de cocina, y un pequeño fragmento de lucerna de pasta amarillenta, muy mal conservada de la que apenas queda el asa-.

En el resto de la parcela no aparecen contenedores, siendo los únicos restos cerámicos los pertenecientes a elementos constructivos como ladrillos, tégulas, y sobre todo, gran cantidad de pilares esféricos pertenecientes a la zona del *hipocaustum* pero que por el efecto de remoción están presentes en todos los sondeos (Ayala 2008, 34).

- Hueso

Destaca el hallazgo de un *calculus*, una ficha de juego contextualizada en el paquete tardío que yacía directamente sobre el mosaico. La ficha está trabajada en material óseo pulimentado, tiene forma circular con un diámetro de 2,5 cm y 2 g de peso, y presenta decoración de círculos concéntricos incisos en la sección plana, con un pulimento final de buena factura (Ayala 2008, 23). Podría fecharse de finales del siglo III d.C. y todo el siglo IV d.C.

- Monedas y metales

Existe una sola moneda encontrada en este yacimiento sobre uno de los muros de función desconocida construidos durante la fase tardo-antigua de la *pars urbana*. La moneda, de bronce, es de pequeño formato, de 1,5 cm de diámetro y 1 g de peso, de modo que podría tratarse de un Cuadrante de as, fechada en una época de crisis económica, probablemente a finales del siglo III d.C. o incluso en el IV d.C. (Ayala 2008, 26-27).

- Vidrio

En el contexto de la zona termal se encontraron los restos de un plato de cristal amarillo muy fino, que presenta un estado de conservación muy malo debido al escaso grosor del mismo y a la descomposición del cristal, deshecho en capas. Junto a él apareció un pequeño fragmento de pasta vítrea sin forma definida, que más que pertenecer a un objeto manufacturado parece los restos de una escoria vítrea (Ayala 2008, 35).

- Fases de ocupación

Como ya se ha podido destacar, las fases cronológicas del yacimiento están muy bien definidas en la estratigrafía, resultando las siguientes:

- No existen niveles de ocupación anteriores a época romana, ya que éstos se cimientan directamente sobre roca madre.
- Etapa alto-imperial (siglos II-III d.C.): se configura la primera fase constructiva de la *villa* romana, construida desde el principio con unas termas privadas –la única zona de la *pars urbana* documentada de este periodo-. Hacia la segunda mitad del siglo III d.C. las estructuras termales abandonan su función, quedando sepultadas por su propia ruina y derrumbe.
- Nivel bajo-imperial de la *villa*, siglos IV-V d.C.: tras el abandono de la zona termal se produce, por una parte, la reestructuración en el área doméstica de la *villa* con la nueva construcción de habitaciones, y por otra, la recesión territorial de la misma, documentándose la pérdida de espacios anteriormente dedicados a vivienda ante el crecimiento tajante del área productiva, que ampliaría sus instalaciones en este momento construyendo una nueva almazara sobre las ruinas de las antiguas termas. La *villa* se abandonaría, según el material, a comienzos del siglo V d.C., aunque desconocemos las causas de dicho abandono, pues no se documentan huellas de incendio o expolio.
- Durante la Antigüedad Tardía (siglos VI-VII d.C.) la zona se convierte en necrópolis visigoda. La única tumba localizada hasta el momento destruye y amortiza las áreas productivas de la segunda fase y las domésticas de la primera. Este hecho se inscribe en una tendencia bastante generalizada en los procesos tardo-antiguos de las *villae*, y del mismo modo en las *villae* granadinas donde el fenómeno se repite con asiduidad.
- Fase contemporánea (siglo XX): Aparte la aparición de materiales contemporáneos pertenecientes a la construcción de la nave industrial (las zapatas de cimentación, escombros, y rellenos de nivelación del terreno), numerosas estructuras de otra naturaleza indican una fuerte antropización de la parcela durante el último siglo, que ha funcionado como vertedero de coches y electrodomésticos, luego como vivienda –cuyos cimientos se demolieron para la construcción de la nave- y finalmente como nave.

5.7.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

En este yacimiento se ha recuperado únicamente un mosaico, y en un estado bastante arrasado. Ello nos impide cerrar la composición por los laterales menores así como calcular las dimensiones totales que pudiera tener el pavimento. A su vez, tampoco existen dibujos ni apenas fotografías con escala, de modo que no disponemos de la medida exacta de la mayoría de los motivos. No se encontraron restos ni de estucos decorados ni de esculturas en la estancia.

Mosaico de peltas	El Laurel I	Mos. N° 15
--------------------------	--------------------	-------------------



Descubrimiento	2008, La Zubia
Ubicación en el yacimiento	Estancia termal
Depósito actual	<i>In situ</i>
Dimensiones de la estancia	No se conservan las dimensiones completas, dimensiones parciales: 2,81 x 2,09 m
Superficie de pavimento conservado	10 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Blanco, Negro azulado, Ocre y Rojo Materiales: Caliza y cerámica

Dimensiones: 1 cm³
Densidad: 67 teselas / dm²

Procesos postdeposicionales El muro romano que corta el mosaico habla de remodelaciones en las habitaciones de esta *villa* con posterioridad al siglo II d.C. Tras el abandono de la *villa*, una sepultura tardorromana es excavada directamente sobre el pavimento, perteneciente seguramente a una necrópolis de mayor tamaño.

Estado de conservación En el momento de su hallazgo el pavimento estaba completamente perdido en la mitad Sur. Parcialmente excavado, al término de la excavación fue tapado y vuelto a enterrar. Actualmente invisible, yace bajo los cimientos de un centro comercial.

Restauraciones Tratamiento de limpieza de sales solubles, consolidación de las lagunas, y protección del mosaico previa a su enterramiento. Realizado por Manuel Fernández Magán.

Bibliografía Ayala Romero (2008); Fornell Muñoz (2012)

Descripción

Orla de enmarque: está compuesta por dos hiladas sencillas: la banda más externa es un meandro de codos cuadrados en cuyos intervalos se disponen espinas rectilíneas largas en sucesión alterna hacia arriba y hacia abajo. La segunda banda consiste en un sogueado de dos cabos. Finalmente un doble filete bicromo delimita la orla del campo central del mosaico.

Campo: consiste en una primera línea circundante de peltas alternas en su dirección (arriba y abajo); ésta acoge una composición en tapiz en la que se alternan ordenadamente cojines de peltas y cuadrados en cuyo interior habría algún tipo de decoración hoy desaparecida, quizás flores cuádrupétalas. En las enjutas de las peltas se colocan husos en diagonal que une los cojines con los cuadrados, reforzando el efecto de retícula.

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está tapado y en el momento de su excavación no se recogió ni conservó ningún resto material perteneciente al mismo.

Restitución e interpretación del conjunto

El cambio de dirección que toma uno de los extremos de lo que se conserva de mosaico nos hace pensar que se trate de un pasillo perimetral en torno a un *atrium* o peristilo, y no una habitación en sí misma. La composición se repetiría longitudinalmente con las peltas

alternas acantonando diagonalmente una seriación de cuadrados, o tal vez un rectángulo corrido, que centraría la composición del pasillo.

Cronología

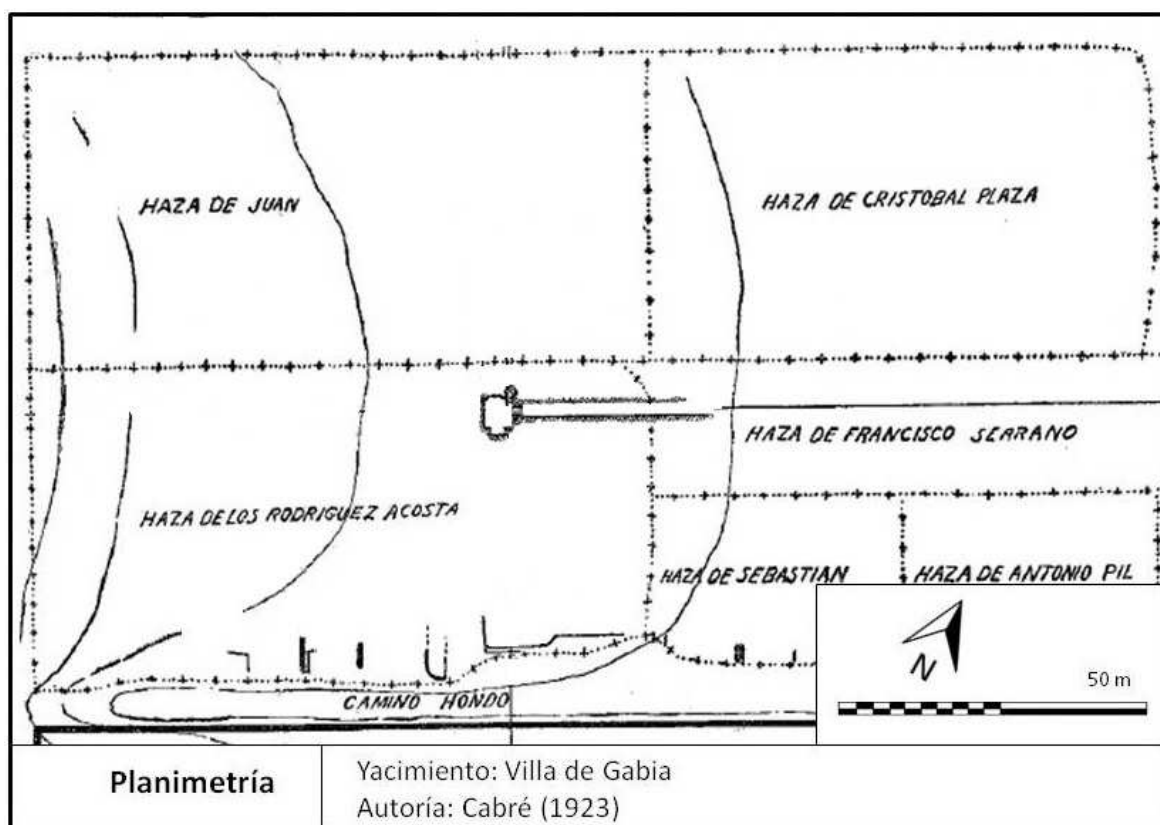
El contexto arqueológico ubica este mosaico en la fase alto-imperial de la vivienda, en el momento de funcionamiento de las termas, de modo que se le puede dar una cronología máxima del siglo III d.C., momento en que éstas se abandonan. Los motivos representados son bastante frecuentes en el ámbito de la Bética durante los siglos II y III d.C., lo que confirmaría esta fecha.

5.7. VILLA DE GABIA LA GRANDE

5.7.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

La *villa* romana de Gabia conforma un edificio de complejo análisis por la amplia dispersión de los restos arquitectónicos localizados y por las dificultades interpretativas de la estratigrafía, derivadas de intervenciones antiguas. En ella se han documentado áreas tanto de la *pars urbana* como de la *pars fructuaria*, y su programa decorativo consta de dos mosaicos en *opus tessellatum*, un revestimiento parietal de *opus sectile*, y algunos fragmentos de estuco pintado.



Pars urbana

El número total de estancias localizadas hasta el momento es bastante impreciso debido a que muchas estructuras solo fueron exploradas muy superficialmente y no se han podido individualizar los diversos ambientes. Las habitaciones conocidas pertenecientes a la *pars urbana* pueden focalizarse en torno a tres áreas principales: zona del criptoportico, el Camino Hondo, y la vertiente Este del Cerro de Villanueva.

La estancia subterránea es sin duda la mejor conocida, la más monumental y la única visitable a día de hoy. Consiste en un conjunto en mampostería de arenisca soterrado

formado por una sala rectangular de 30,50 m de longitud, 2,10 m de anchura y 2,80 m de altura total conservada que desemboca en una habitación cuadrada de 4,10 m con una apertura lateral rectangular rematada con ábside a un lado, y una escalera de caracol de arenisca al lado opuesto. A lo largo del muro Este de la galería se disponen a 1 m de altura al menos siete vanos –que se hayan conservado- de sección inclinada funcionando a modo de tragaluz (Cabré 1923, 4-5). Dicha galería soterrada se techaba con una bóveda de medio cañón ejecutada con el mismo sistema de mampuesto de arenisca que los muros, construyéndose en su arranque por aproximación de hiladas y el remate mediante cimbras de madera según se aprecia en la propia disposición de los mechinales creados para su montaje (Utrero 2006, 442). Una puerta de doble hoja¹ comunicaría esta galería con una estancia cuadrangular, en cuyo centro existió una fuente octogonal de mármol de la que en el momento del hallazgo aún se conservaba un fragmento *in situ*, y que se abastecía por un sistema de tuberías que descendía por la bóveda desde el piso superior (Cabré 1923, 4). Este ambiente fue el más ricamente decorado y fue donde se localizaron los restos de *opus sectile* y de *tessellatum* vidriado.

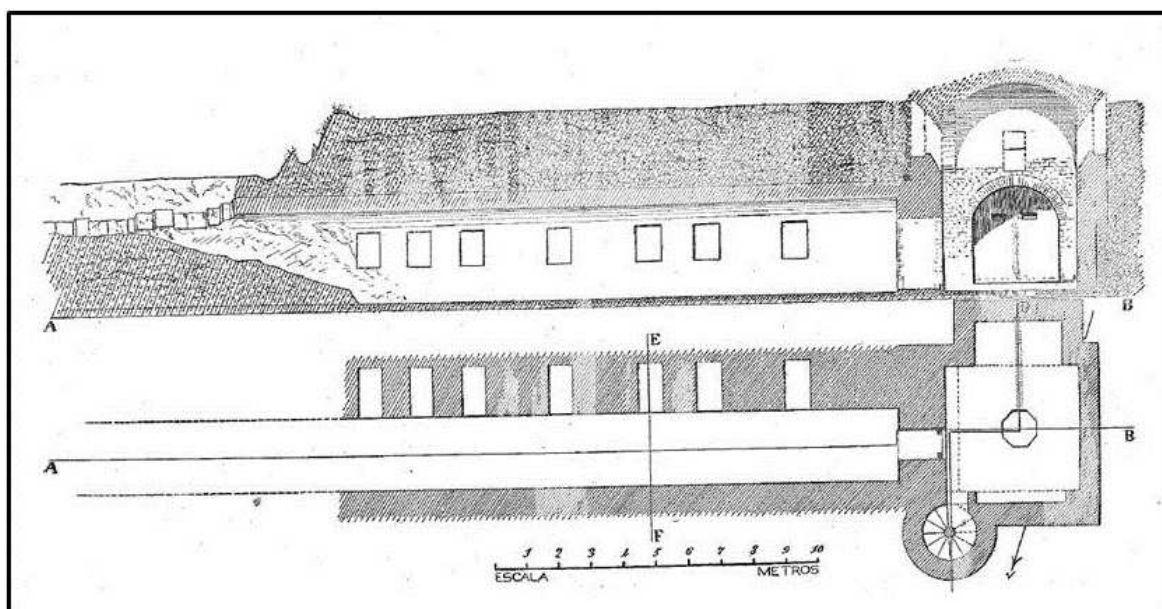


Fig. 32. Detalle del criptopórtico, alzado y planta realizados por Juan Cabré (1923).

Desde su descubrimiento, la estancia subterránea fue sometida a diversas interpretaciones, considerándose en un principio como un recinto árabe de carácter defensivo (Sotomayor y Pareja 1979, 429), y únicamente tras el informe de Cabré se confirmó su datación tardorromana. Entonces fue interpretado como un baptisterio paleocristiano o incluso bizantino, una tradición largamente difundida, y sólo más tarde pudo ser redefinido, ya con más acierto, como un criptopórtico perteneciente a un ámbito doméstico (Schlunk 1945, 184) ya que “entre los restos ninguno acusa el menor rasgo cristiano [...] quedando excluida la posibilidad de fechar esta construcción en la época bizantina” (Schlunk 1945,

¹ A juzgar por los huecos de anclaje de la misma que persisten en ambas jambas del umbral (Cabré 1923, 5)

185-186). En su misma línea, D. Manuel Gómez-Moreno apoya que bien pudiera tratarse de un hipogeo de una *villa* romana o quizás un conjunto religioso (Gómez-Moreno 1949, 389), aunque aún en los años 60 este yacimiento sería incluido en el listado de baptisterios paleocristianos que publicó Khatchatrian (1962, 89), y en el que elabora Palol (1967, 157-160), si bien ambos con reservas, pensando este último que también pudiera tratarse de un complejo termal. Esa misma idea fue recogida en los 80 al ser incluido en un artículo sobre termas romanas en Hispania (Mora 1981, 73, nº 236) basándose en la presencia de espacios hidráulicos y una bien conservada red de cañerías. Con el tiempo la teoría del baptisterio ha quedado obsoleta y bien refutada por carecer el conjunto de la más mínima referencia al culto cristiano. En cuanto a su posible función religiosa el debate de las últimas décadas ha incluido también la posibilidad de que fuese un mitreo (Pérez 1994, 601) por el carácter subterráneo del edificio, la presencia de una fuente de agua, y algunos elementos aparecidos en el *opus sectile* parietal, tradicionalmente muy presentes en los lugares de culto mitraico (Adan 1997, 261). Este debate se cerró definitivamente con los nuevos hallazgos de áreas productivas que habrían de tener lugar en los 90 (Rodríguez-Ariza, Fernández, *et al.* 1994) y que definieron el conjunto como una *villa* romana en el que esta construcción es parte de su área de vivienda.

Ahora bien, dentro de su función residencial se trataría de una zona privada de descanso estival protegida de las inclemencias del tiempo, un criptopórtico –del griego *Kryptós* (escondido) y del latín *Porticus* (pórtico)- definido por sus características bien estandarizadas en todo el mundo romano (Basso 1993, 71). Aunque son estructuras frecuentes en edificios públicos, el uso mayoritario que se desprende tanto de la arqueología como de las propias fuentes escritas² que lo definen es como sala de estar recreativa en *villae* privadas; el criptopórtico de Gabia reproduce una tipología existente en todo el territorio imperial, respetando el frecuente esquema de galería de un solo brazo rectilíneo a la que se accede a través de una pequeña escalera. Si bien los ejemplos más antiguos los encontramos en Pompeya, los criptopórticos privados se siguen construyendo hasta bien avanzado el Bajo Imperio³ (Basso y Ghedini 2003). Existe la hipótesis de que el edificio de Gabia fuera totalmente exento (Utrero 2006, 116), comportándose tal vez como plataforma que elevaría el resto del edificio sobre el nivel de tierra. Aunque no es descartable, en nuestra opinión podría tratarse más bien de un criptopórtico semisubterráneo, cuya cara Este de la galería quedaría al exterior, pues es donde se ubican todas las ventanas, y el lado Oeste bajo tierra, salvando transversalmente la pendiente del terreno, función ésta también muy usual de los criptopórticos.

A escasos 40 metros del criptopórtico se encontró otro grupo de habitaciones bien conservadas y a distintos niveles de altura, junto al conocido Camino Hondo, antigua Haza de los Rodríguez-Acosta. Debido a que no llegaron a excavar nunca se desconoce su

² La primera referencia a estas estructuras se encuentra en Plinio el joven cuando describe su *villa* en Campania, y aún este mismo término lo emplea Sidonio Apollinar en el siglo V d.C.

³ El criptopórtico de Reims, aunque construido durante el siglo III d.C., tiene un uso continuado hasta inicios del V d.C.

número así como su morfología arquitectónica y materiales, y apenas se documentó la presencia de muros de arenisca decorados con pintura mural, nunca recogida, pavimentos de *opus signinum* (Sotomayor y Pareja 1979, 436) y *tessellatum* (el mosaico nº 16 del catálogo), que afloraron en las obras de trazado de este camino así como años más tarde en una obra de desmonte de la parcela vecina.

El área del Cerro de Villanueva también ha dado información sobre estructuras de la *pars urbana* de la *villa*; casi a ras de su cimentación se localizaron los muros de un conjunto de habitaciones, cuyo número, planta y dimensiones es también impreciso (Sotomayor y Pareja 1979, 436). En los muros con mayor potencia conservada quedaban *in situ* algunos restos de pintura mural (nº 03) y los suelos estaban hechos en *opus signinum*. La presencia de pintura mural *in situ*, así como las noticias de los paisanos que encontraron en la zona grandes cantidades de cerámica, vidrio y un candelabro metálico (Cabré 1923, 12) nos lleva a pensar que se trata de una zona doméstica, pero sin más conocimiento de su relación estructural con los otros dos grupos habitacionales.

Pars rustica / fructuaria

En la zona sobreelevada del Cerro de Villanueva hay documentadas algunas estructuras de uso productivo, pertenecientes a la *pars rustica/fructuaria* de la *villa*, y que se corresponden, por un lado con áreas de almacenaje y viviendas, y por otro, con estructuras relacionadas directamente con la producción.

En primer lugar, un bloque de al menos cinco habitaciones configura un reticulado cuadrangular orientado en dirección Noroeste-Sudeste, que por el registro arqueológico se ha interpretado como espacio destinado a almacenaje, talleres y *cellae* que funcionarían como viviendas de los trabajadores de la *villa* (Rodríguez-Ariza y Montes 2010, 88).

En segundo lugar, un amplio conjunto estructural bastante bien conservado consiste en al menos otros seis ambientes dispuestos en tres terrazas y que por sus características se han identificado fácilmente con las estructuras de una almazara: en la terraza superior dos salas con abundantes restos de huesos funcionarían como área de prensado; la terraza intermedia se compone de dos piletas rectangulares de grandes dimensiones (4 metros de longitud por 1,80 metros de anchura) donde se llevaría a cabo la decantación, y finalmente en la tercera terraza el elevado número de restos de *dolia* indica una función como lugar de almacenamiento (Rodríguez-Ariza y Montes 2010, 88-89). Estas estructuras se utilizaron no solo como almazara, dado que la presencia de gran cantidad de pedicelos de uva evidencian también un uso, alterno y más o menos esporádico, para la producción de vino (Sánchez, Orfila, *et al.* 2013). La construcción de dichas estructuras se data de mediados del siglo I d.C., con un uso continuado de aproximadamente un siglo (Rodríguez-Ariza y Montes 2010, 88).

- Cerámica

Los contenedores cerámicos de este yacimiento han sido bien estudiados y su análisis ha sido determinante en el establecimiento de las fases de ocupación de la *villa*. Todos los

materiales estudiados proceden de prospecciones recientes, realizadas desde los años 80 (Rodríguez-Ariza 1985; Ruiz, Fernández, *et al.* 2010).

La principal clase documentada para vajilla fina es la *terra sigillata*, con alguna representación escasa de sudgálica para los inicios de ocupación de la *villa* y africanas C y D importadas para la fase tardoantigua; pero sin duda son predominantes las producciones Hispánicas (Rodríguez-Ariza 1985), mayoritariamente provenientes de alfares locales (Cartuja y Carmen de la Muralla) desde época altoimperial hasta el predominio de las TSHTM (Orfila 2007) durante el siglo IV d.C., aunque se documenten también importaciones de los centros de Andújar y Tricio durante el siglo I d.C. (Ruiz, Fernández, *et al.* 2010, 125). De manera casi anecdótica se localiza también algún fragmento de Paredes Finas.

El grueso del material cerámico lo compone el grupo de comunes, todas ellas de procedencia local, entre las que se encuentran algunas engobadas de producción Cartuja (Ruiz, Fernández, *et al.* 2010, 128). Ollas, cuencos, platos de borde bífido y tapaderas constituyen el principal repertorio de formas de las comunes encontradas en Gabis (Rodríguez-Ariza 1985). Otros materiales menos representados son las Cocinas oxidantes, con predominancia de tapaderas y ollas, así como fragmentos de ánfora procedentes de los talleres costeros de la provincia y un fragmento de Lucente (Ruiz, Fernández, *et al.* 2010, 125-128).

Finalmente, se han localizado en el Museo Arqueológico de Granada procedentes de la excavación de 1920 restos cerámicos de uso constructivo. Se trata de *tegulae* muy fragmentadas, procedentes seguramente de derrumbe pero cuyo contexto exacto en el yacimiento nos es desconocido, y *tubuli* latericios, que según Cabré fueron encontrados “en la cercanía [del criptopórtico]” (Cabré 1923,13), siendo efectivamente falsa la afirmación de Gómez-Moreno (1966, 106) que los sitúa dentro del edificio subterráneo, con la también errónea suposición de que perteneciera al sistema de techumbre del mismo.

- Monedas

Se guardan en el Museo Arqueológico de Granada tres monedas procedentes de las prospecciones superficiales realizadas en los años 70 (Sotomayor y Pareja 1979) en este yacimiento. El pésimo estado de conservación de dos de ellas y su poca limpieza impiden identificarlas; la tercera es una moneda de cronología árabe. Dada su procedencia descontextualizada únicamente sirven para atestiguar la presencia antrópica en la zona durante este periodo.

- Vidrio

Se recogieron también sin contexto definido algunos fragmentos de vidrio, pertenecientes a pequeños recipientes sin que se haya definido, por el momento, ningún vidrio de uso arquitectónico.

- Otros materiales ornamentales

Existe un capitel de tradición tardía procedente de este yacimiento y de contexto exacto desconocido; la técnica empleada en su decoración, denominada de *champlevé*, que lo fecha entre la segunda mitad del siglo IV y comienzos del V d.C. (Domingo 2011, 44), es decir en paralelo a la decoración del criptopórtico, integrando todo ello la última fase de monumentalización de la *villa*.

Fragmentos de molduras de mármol han llegado a nuestros días muy fragmentadas; su perfil esquinado y los orificios realizados para ubicar las grapas de unión entre una pieza y otra nos permiten identificar su uso como cornisa corrida localizada en la junta de dos paredes, bien en la zona superior, bien funcionando como marco de un vano.

- Fases de ocupación

Condicionados por las lagunas en la estratigrafía de la *pars urbana* del yacimiento, el estudio de otros materiales proporciona las fases cronológicas de ocupación:

- Fase prerromana: se documentan materiales anteriores a la E. del Bronce y de fases protoibéricas e ibéricas (Rodríguez-Ariza y Montes 2010, 88).

- De época altoimperial, y a juzgar por el material cerámico, consideramos que es el siglo I d.C. el periodo en que se construye la *villa*. Existen cambios en el ritmo económico de la *villa* durante el siglo II d.C. tanto por el abandono de –al menos parte- de la zona productiva, como por el cese de las importaciones cerámicas, sustituidas ahora por producciones locales.

- El final del siglo IV y la primera mitad del siglo V d.C. es el periodo de mayor esplendor decorativo, pues a él pertenece el *opus sectile* con que se decora el criptopórtico, y probablemente los mosaicos encontrados junto al Camino Hondo, en una última fase de monumentalización antes de la destrucción definitiva de la *villa*.

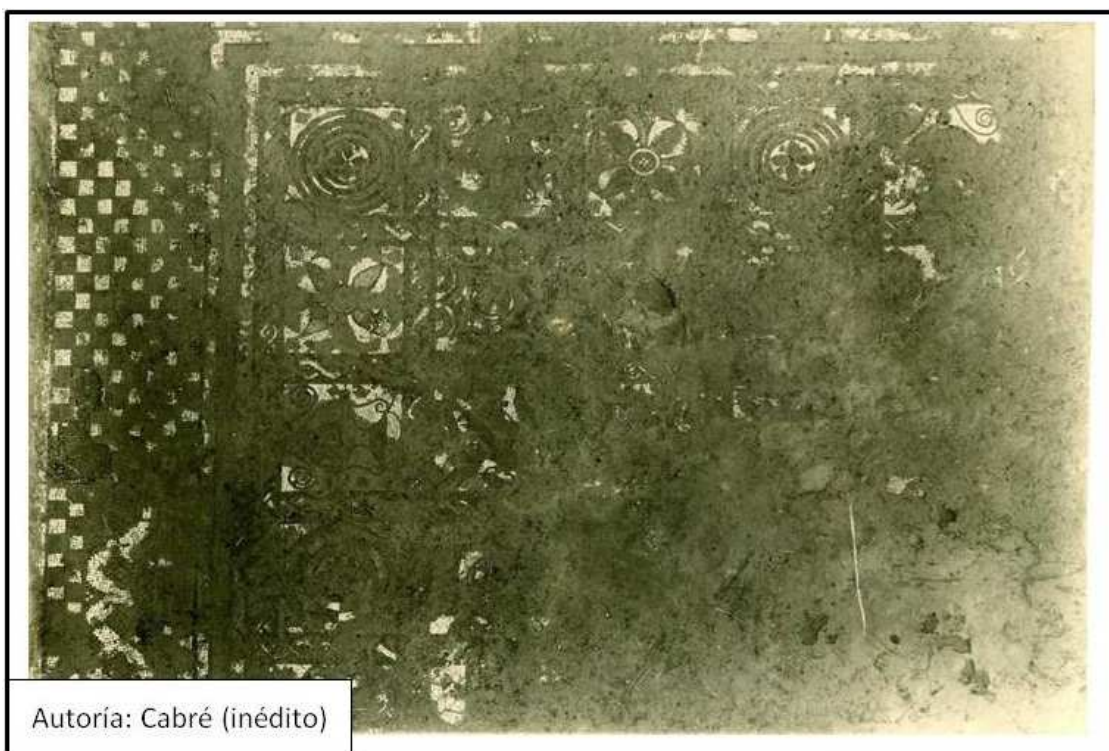
- El abandono completo de la *villa* puede situarse a fines del siglo V d.C. aunque algunas zonas habían sido abandonadas con anterioridad, como es el caso de la almazara. La secuencia estratigráfica evidencia que el orden de los sucesos fue en primer lugar un abandono de la vivienda (o al menos del uso del criptopórtico), seguido de una fase de expolio, y la posterior declaración de un incendio que acabó arruinando estructuralmente el edificio.

- Fase post-romana: a raíz de la puntualización anterior, Palol (1977-78) sugiere que ya a mediados del siglo V d.C. el núcleo de la *villa* pertenece a un gran *vicus*, lo que supondría el germen de lo que fuera la alquería árabe de *Gaviar* y que es en la actualidad el municipio de Gabia.

5.7.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

En este yacimiento se ha documentado un número impreciso de mosaicos, tanto en *opus tessellatum* como en *opus sectile*, y los conservados a día de hoy en un estado bastante fragmentario. Dada la complejidad manifiesta del edificio y la escasez de referencias escritas al conjunto decorativo, únicamente se estudiarán aquellos de los que o bien se conserva algún resto o bien hay documentación gráfica suficientemente clara para su análisis.

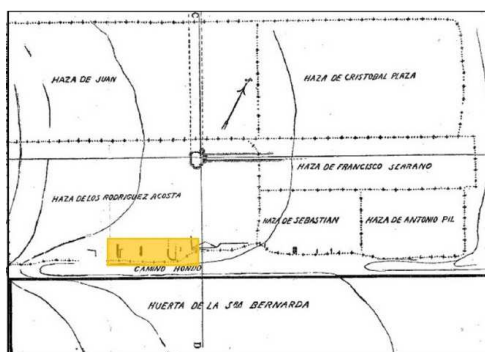
Mosaico del Camino Hondo	Gabia I	Mos. N° 16
---------------------------------	----------------	-------------------



Descubrimiento

1920, Gabia la Grande

Ubicación en el yacimiento



Estancias junto al Camino Hondo

Depósito actual	<i>In situ</i>
Dimensiones de la estancia	Desconocidas. Carecemos de imágenes del pavimento en toda su dimensión, e incluso es probable que no se encontraran todos los límites estructurales de la habitación que decoraba.
Superficie de pavimento conservado	Desconocidas.
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Desconocido Materiales: Desconocido Dimensiones: Desconocido Densidad: Desconocido
Procesos postdeposicionales	No constan
Estado de conservación	Presentó buen estado de conservación en el momento de su hallazgo. Nunca llegó a excavar en su totalidad y su conocimiento, fruto de un hallazgo fortuito, es limitado. Fue vuelto a enterrar y en la actualidad permanece tapado e invisible en paradero desconocido, probablemente destruido.
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Cabré (1923); Gómez-Moreno (1949); Sotomayor y Pareja (1979)

Descripción

Orla de enmarque: la forma un sencillo ajedrezado bícromo de 8 líneas de cuadrados en al menos uno de los laterales, y que se separa del campo central por un marco de tres filetes simples. En las fotografías testimoniales del mosaico se aprecia centrando la orla de uno de los laterales una figura que rompe la composición del ajedrezado y que es muy difícil de identificar debido a que la tierra no está completamente retirada en esa zona. Únicamente se vislumbra un fondo blanco homogéneo sobre el que se dispondrían algunas figuras en negro sin identificar, quizás a modo de umbral o de cuadro decorativo colocado en un lugar central o preeminente.

Campo: compuesto por una retícula de casetones cuadrados delimitados a base de un sogueado de dos cabos, en cuyo interior se desarrolla una variedad relativamente reducida de motivos, dispuestos siguiendo un orden lógico de alternancia. De ellos podemos distinguir un motivo de círculos concéntricos que alberga una flor cuadrípétala, flores cuadrifolias de mayor tamaño acantonadas por peltas en cada una de sus enjutas, y cráteras sobre roleos de las que salen tallos de *hederae*. También se aprecian en menor medida

octógonos de perfil curvo centrados por pequeños círculos en damero y alguna variante del motivo del círculo concéntrico en que éstos están delineados con una banda ajedrezada en lugar del filete simple.

Análisis del material

No existe material alguno que pueda ser muestreable en relación a este mosaico, dado que está desaparecido. Tanto la identificación de la materia prima como el estudio tecnológico de teselas y mortero resultan, por tanto, imposibles.

Restitución e interpretación del conjunto

El motivo del campo se desarrolla en al menos cinco filas de casetones en cada lado, con un total de 25, si bien podrían ser incluso el doble en uno de sus lados, teniendo en cuenta que la posición centrada del motivo citado anteriormente en la orla de enmarque deja a un lado esos cinco casetones visibles y presumiblemente al otro habría otros cinco.

Cronología

La falta de contexto arqueológico para este mosaico y la imposibilidad de estudiarlo directamente dificulta su adscripción a un periodo cronológico. No obstante, en consonancia con la cronología tardoantigua proporcionada por el resto de los sistemas decorativos encontrados en la *villa*, así como por el motivo decorativo del tapiz de cuadrícula a base de sogueado de dos cabos, dado con mucha frecuencia en otros ejemplos de la musivaria granadina del siglo IV d.C., nos lleva a hipotetizar que su construcción debió tener lugar en esa misma centuria.

Mosaico fragmentado

Gabia II

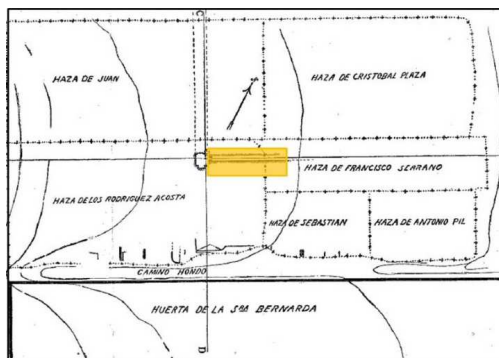
Mos. N° 17



Descubrimiento

1920, Gabia la Grande

Ubicación en el yacimiento



Obtenidos del derrumbe del pasillo del Criptoportico (Cabré 1923, 7-8). D. Manuel Gómez-Moreno los identificó como pertenecientes al pavimento del edificio (Gómez-Moreno 1949, 387), diferenciándolos de otros fragmentos de mosaico parietal ubicados en el mismo ambiente.

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada⁴, donación de D. Manuel Gómez-Moreno Martínez en 1946.

Dimensiones de la estancia

4,10 m. de longitud

Superficie de pavimento conservado

298 cm²

Técnica

Opus tessellatum

⁴ Catálogo Sistemático del Museo: Caja n° 3148. Referencia del Depósito: CO5MO2ET6 y CO5MO3ET1.

Teselas	Color: Blanco y gris Materiales: Caliza Dimensiones: 1 cm ³ Densidad: 43 teselas por dm ²
Procesos postdeposicionales	Está tan fragmentado que es imposible determinar los procesos de su destrucción.
Estado de conservación	Sólo existen fragmentos sueltos e inconexos entre sí. La superficie de teselas presenta algunos problemas de sales, manchas y líquenes.
Número de fragmentos	2 fragmentos no correlativos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Cabré (1923); Gómez-Moreno (1949); Sotomayor y Pareja (1979)

Descripción

Fragmento 18.1: mide 12,3 x 9 cm y lo compone un fondo de teselas blancas atravesado por una franja negra grisácea de dos teselas formando, lo que debió ser un motivo de filete simple. Ello ubicaría este fragmento con bastante seguridad en la línea perimetral de la orla del mosaico.

Fragmento 18.2: es de mayores dimensiones (18 x 16 cm) y reproduce un diseño idéntico al anterior de filete simple negro sobre un fondo blanco.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 2 muestras de teselas pétreas, una de cada tonalidad representativa, a las que se le ha aplicado análisis de microscopía electrónica de barrido (SEM). También se ha muestreado el mortero preparatorio, del que se han conservado en algunos puntos hasta cuatro capas, el cual ha sido estudiado a través de lupa binocular.

- Piedra

M. 037- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz bastante homogénea de carbonato cálcico, con una importante presencia de cristales de cuarzo, y una ramificación de nódulos de hierro. Del grupo de las calizas.

M. 038- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz predominante de carbonato cálcico, con inclusiones poco significativas de feldespato potásico y cuarzo. Del grupo de las calizas.

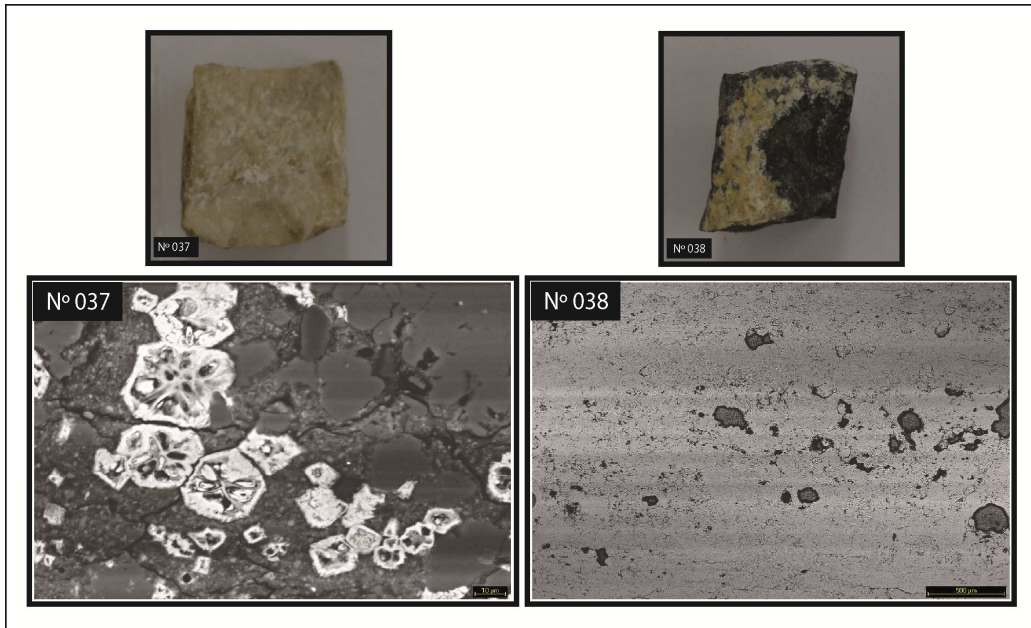


Fig. 33. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

· Mortero

M. 144- Se conservan dos capas preparatorias, la última incompleta. La 1ª capa es un *nucleus* muy delgado pero de fraguado compacto a base de cal y pequeñas inclusiones de piedra triturada. La 2ª capa, de la que quedan hasta 3 cm de grosor en algunos puntos, forma parte de un *rudus* muy homogéneo y bastante pesado, lo que nos hace pensar que estos fragmentos pertenecieran a un pavimento y no a la decoración desprendida de opus tessellatum que había en paredes y techo. Esta capa es un mortero de matriz arenosa fraguada con cal, con numerosos fragmentos de cerámica muy rodada incrustados en la matriz para compactarla y permitir el buen drenaje.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 4 teselas procedentes del mismo mosaico y de todas las capas conservadas de mortero preparatorio.

· Piedra

El estado excesivamente fragmentario del mosaico no ha impedido sin embargo que algunos de sus materiales pétreos aporten información sobre su proceso tecnológico. Concretamente se ha documentado la marca de herramientas de corte en una tesela (H. 042), consistente en un corte por percusión indirecta realizada desde la esquina del cubo y que tiene un desarrollo de sección cuadrangular. En la acanaladura se distinguen dos

partes, fruto de dos golpes, y fue realizado por un cincel de punta plana de pequeño tamaño, tipo ñeeta. En general, se trata de teselas bien cortadas y homogéneas en tamaño y forma.

· Mortero

Algunos de los fragmentos recuperados donde se habían desgajado las teselas se ha podido observar la previa pigmentación de las zonas donde irían colocadas las de color negro, una práctica que consideramos como sinopia y que es reflejo de una buena organización en el trabajo previo a la aplicación de las teselas.

Restitución e interpretación del conjunto

A falta de más fragmentos del mismo mosaico resulta aventurado elaborar una hipótesis de reconstrucción; no obstante, basándonos en analogías⁵ de pavimentos presentes en espacios arquitectónicos de semejantes características, consideramos que podría tratarse de un mosaico en blanco únicamente bordeado por el filete negro, a modo de *scendiletto*, término éste utilizado para definir en un mosaico la banda o línea de separación que marca los espacios de circulación (Westgate 2000), y que dan nombre a los pavimentos de grandes dimensiones empleados en zonas de tránsito.

Cronología

Dado que se trata de un mosaico muy fragmentado y que el motivo que representa es muy corriente en todas las épocas desde el origen del *opus tessellatum*, nos basamos en la fecha tardía de construcción y uso del criptopórtico que pavimenta para darle una cronología de finales del siglo IV d.C. o principios del V d.C.

⁵ Un caso similar encontramos en el criptopórtico de la Domus de Tiberio, en el Palatino (Roma)

Opus sectile del criptopórtico	Gabia III	Mos. N° 18
---------------------------------------	------------------	-------------------



Descubrimiento	1920, Gabia la Grande
Ubicación en el yacimiento	Estancia cuadrada a la cabeza del criptopórtico. Fijo a la pared, a más de un metro de altura, aparece <i>in situ</i> únicamente un fragmento de <i>opus tessellatum</i> , combinado a bandas con el <i>opus sectile</i> (Gómez-Moreno 1949, 387).
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada ⁶
Dimensiones de la estancia	4,10 m. de lado. Desconocemos su altura original
Superficie de revestimiento conservado	No es posible calcularlo
Técnica	<i>Opus sectile</i> combinado con <i>opus tessellatum</i> en algunas zonas
Piezas	Color: Blanco, verde, granate, ocre, azul Materiales: vidrio, piedra

⁶ Catálogo Sistemático del Museo: Cajas n° 783, 784, 785. Referencia del Depósito: CO5MO2ET6, CO5MO3ET1 y Sala de exposición IV, vitrina Gabias.

Procesos postdeposicionales	Como consecuencia del abandono de la <i>villa</i> y posterior expolio en el periodo Tardío se ha perdido un altísimo porcentaje de las piezas. El incendio que siguió no afectó a los materiales que allí quedaron caídos, si bien la intervención arqueológica de los años 20 del siglo XX supuso un nuevo expolio, y muchas piezas, incluso algunas documentadas gráficamente, han desaparecido por manos privadas en nuestros días.
Estado de conservación	Muy fragmentario. Una buena parte de las piezas ha desaparecido, lo cual impide su restitución completa
Número de fragmentos	1993, conservados 1659 (696 piezas del <i>opus sectile</i> ; 963 de pasta vítrea)
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Cabré (1923); Gómez-Moreno (1949); Sotomayor y Pareja (1979); Pérez Olmedo (1994)

Descripción

Piezas de temática vegetal o floral: constituye el grupo más numeroso (entorno al 40% de las piezas), siendo la principal temática de la decoración del *sectile*. A este grupo pertenecen piezas de flores multipétalas enteras o partes de ellas, como pétalos de diversas formas (trilobulares, lanceolados, abulbados, apeltados, fusiformes, acorazonados y forma de capullo), cálices florales, y pistilos de varios tamaños. Igualmente abundantes son los tallos vegetales, la mayoría de acantos, con la definición de las hojas esgrafiada, que forman roleos a juzgar por la disposición curva de los fragmentos. A estos roleos deben pertenecer también las piezas de lado curvo, de perfil triangular, y de forma de pelta de lado largo, como tallos menores. Finalmente, la decoración vegetal se desarrolla también en las placas de mármol blanco talladas en bajorrelieve que decoran los zócalos de la habitación, donde una sucesión de cálices de acanto albergan los pistilos y filamentos de una flor. Las piezas más pequeñas son de caliza, combinadas con mármol blanco veteado para las hojas de acanto más grandes.

Piezas de temática animal: se han conservado fragmentos de partes de animales de difícil identificación; concretamente 6 cuerpos, decorados bien con círculos, bien con una especie de escamado, así como fragmentos de cuartos traseros y patas felinas. Aunque a día de hoy no se conservan, la documentación fotográfica proporcionada por Cabré indica que se localizaron algunas cabezas animales, dos pertenecientes a caballos, otra a un animal acuático (posiblemente un delfín), alas de pájaros, y tres de mamíferos de identificación incierta. Todas las piezas conservadas de las aquí descritas son de mármol veteado en gris, a excepción de las cabezas de equinos, que según su excavador estaban hechas en un mármol de color ocre (Cabré 1923, 7).

Piezas de figuración humana: son escasas y a día de hoy todas han desaparecido. Se trata de un rostro humano, probablemente masculino, del que existió otro paralelo pero que se perdió en la misma excavación antes de poder ser fotografiado; lo completan dos fragmentos de pies, uno desnudo y otro calzado. Según la información proporcionada por Cabré (1923, 7), el rostro estaba hecho en mármol blanco mientras que los pies eran de mármoles rosados y rojos.

Piezas epigráficas: muchas de las piezas encontradas formaban parte de letras, algunas aún enteras en el momento de su hallazgo. Predominaban las A, C, P y R, todas mayúsculas y todas del alfabeto latino, a pesar de la creencia de sus excavadores que lo publicaron como letras del alfabeto griego. Fabricadas en piedra caliza, hoy no se conserva ninguna de las piezas completas, pero sí existen aún muchos pequeños listones que por la terminación rectilínea en sus extremos pertenecieron claramente a otras letras; es imposible restituir el texto, del mismo modo que no podemos considerar la longitud del texto ya que incluso muchas de las piezas consideradas por Cabré como letras podrían ser realmente partes de la decoración vegetal. De naturaleza distinta pero igualmente epigráfica, incluimos en este grupo una pieza triangular, en mármol ocre, con una omega y una I latina en cursiva grabadas, sin aparente relación entre ambas.

Piezas a modo de pequeñas incrustaciones: existen varios apliques de formas diversas, la mayoría en pasta vítrea pero también en mármoles de diversos colores, que se utilizan a modo de incrustaciones dentro de la decoración del *sectile*. Los más frecuentes son anillos de caliza rellenos de botones de pasta vítrea.

Zonas lisas o fondos de bandas: otro grupo numeroso es el de las placas marmóreas que constituyen bandas lisas sin decoración o que se ubican en el fondo de las hiladas decorativas formadas por las pequeñas piezas descritas anteriormente. La variedad de tipos de piedras utilizadas es bastante amplia, así como la policromía resultante: placas de mármol rojo oscuro con vetas blancas, placas de pizarra, placas de mármol blanco veteado en gris, placas de mármol ocre ligeramente veteado, placas de *lapis lacedemonius*, placas de serpentina imitación del pórfido verde de Larissa, y pequeñas lascas de mármol rosado. Todas ellas estarían ubicadas en grandes placas ocupando espacios lisos más amplios. Únicamente el mármol ocre, el *lapis lacedemonius*, y en menor medida la serpentina, se utilizan para el fondo de la decoración figurada, dado que presentan en algunos fragmentos recortes de formas redondeadas en negativo, fruto del ensamble de las *crustae*.

Piezas de transición o listones separatorios: son abundantes los listones tanto de caliza como marmóreas en colores ocre y verde serpentina que servirían para delimitar cuadros decorativos así como bandas horizontales.

Fragmento en *opus tessellatum*: con unas dimensiones de 11 x 7 cm. y compuesto por teselas vítreas mayoritariamente grisáceas con alguna de color ocre, pero sin formar aparentemente ningún motivo visible. Estaría ubicado en la pared de la cámara combinando con la decoración en *sectile*, y su alto nivel de arrasamiento se aprecia en la gran cantidad de teselas vítreas desprendidas de la pared. Únicamente conserva dos capas del mortero, el *nucleus* y el *supranucleus*.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 20 muestras, de las cuales 12 son piezas pétreas, una de cada tonalidad y tipo de mármol representados, y 8 teselas de pasta vítrea; se les ha aplicado análisis de microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada a las primeras, y fluorescencia de rayos X (FRX) a las segundas. No quedó ningún resto de mortero ni fue recogido durante su excavación, de modo que ha sido imposible su análisis.

· Piedra

M. 001- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz bastante homogénea de carbonato cálcico (CaCO₃), con algunos cristales de óxido de hierro, abundando especialmente los granos de cuarzo y la presencia de filosilicatos (micas). Del grupo de las calizas.

M. 002- Verde oscuro con vetas verde claro. Geometría: roca ígnea de textura vítrea. Composición química y mineralógica: matriz verde oscuro consistente en aluminosilicatos ricos en magnesio y potasio. Otras inclusiones son granos de sílice (cuarzos), carbones, alguna plagioclasia y vetas de carbonato cálcico. Se trata de una andesita, del tipo denominado por los romanos como *lapis lacedemonius* o *porfido verde antico*.

M. 003- Verde oscuro con vetas y manchas verdes y blancas. Geometría: roca metamórfica de textura lepidoblástica. Composición química y mineralógica: matriz verde oscura con inclusiones de olivino, caracterizado por sus cristales en verde más claro⁷, de geometría acicular y formado por elementos de la categoría de los nesosilicatos. Es una serpentina característica de las que abundan en la zona de Sierra Nevada.

M. 004- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica con tendencia a cataclástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico rica en inclusiones de aluminosilicatos y feldespatos potásicos, así como alguna titanita. Es un mármol blanco de bastantes impurezas.

M. 005- Blanco vetado de gris. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica, y morfología muy homogénea a base de grandes cristales. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico que contiene algunas inclusiones de cuarzos, filosilicatos y feldespatos potásicos.

M. 006- Blanco vetado de gris. Geometría: roca metamórfica de textura cataclástica, y morfología muy homogénea a partir de grandes cristales. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con algunas inclusiones de micas, filosilicatos e impurezas de óxido de hierro, así como pequeñas cantidades de fosfatos cálcicos, identificados como apatitos. Se trata de un mármol blanco.

⁷ Causado por los bajos niveles de hierro.

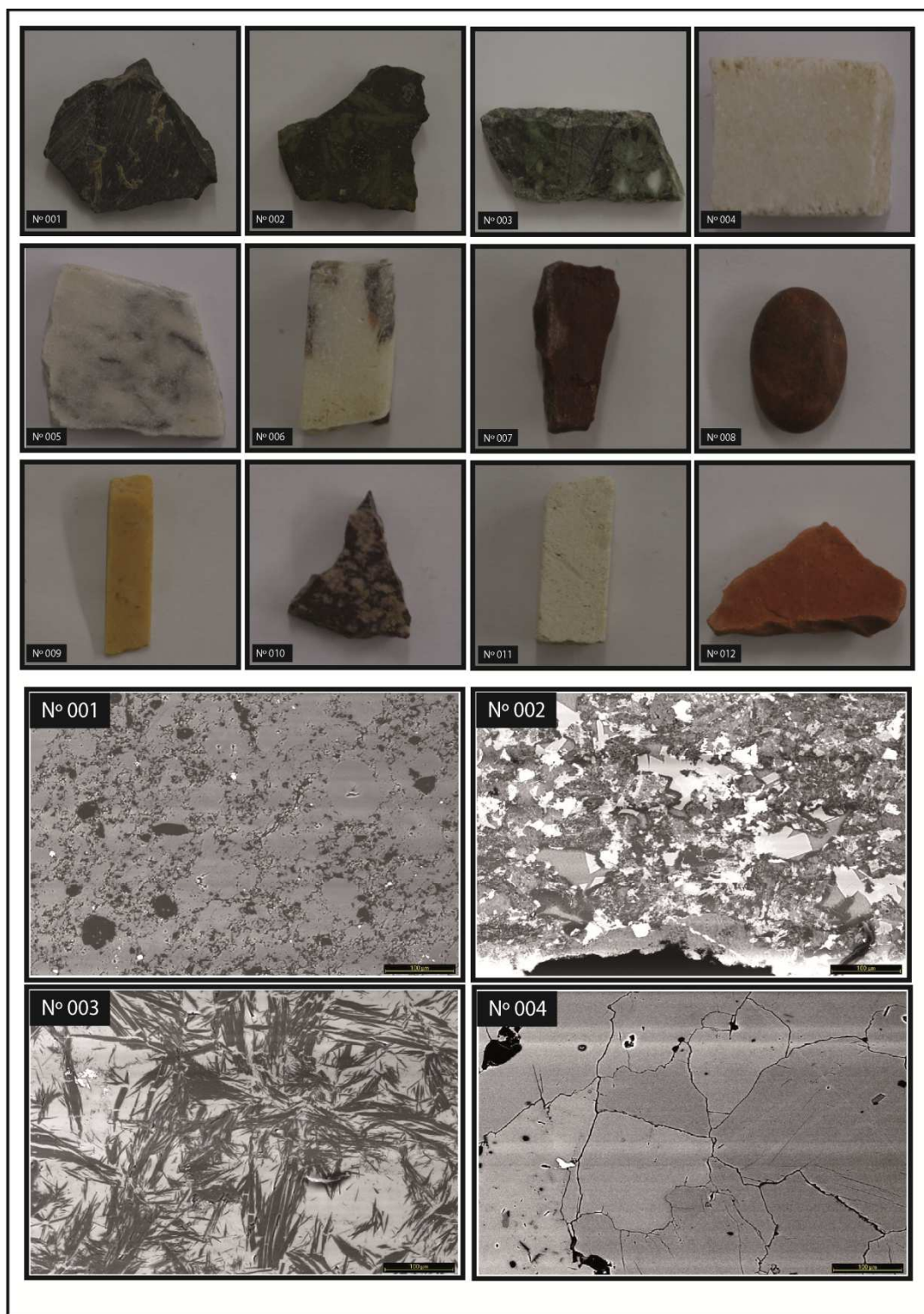


Fig. 34A. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las *crustae* muestreadas.

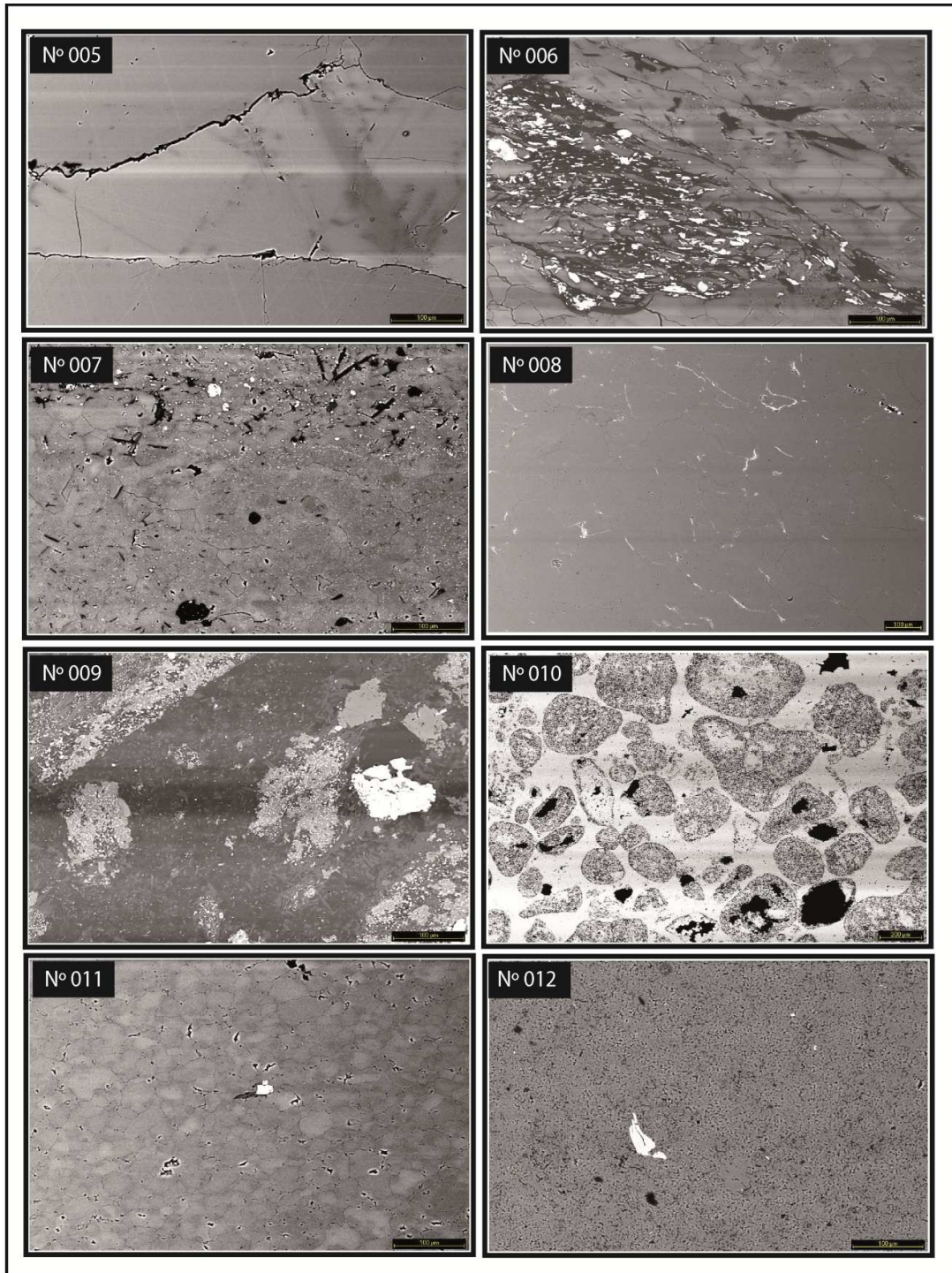


Fig. 34B. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las *crustae* muestreadas.

M. 007- Granate. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato y fosfato cálcico, están muy presentes las inclusiones de óxido de hierro y las plagioclasias sódicas, y en menor medida los pirosenos.

M. 008- Granate. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz muy homogénea de predominancia silícea, se trata de un cuarzo con

pequeñas inclusiones de micas con óxido de hierro, algún feldespato potásico (ortoclasas) y óxido de titanio (rutilo).

M. 009- Ocre. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz porosa con alto contenido en silicio, rica en titanita mezclada con óxido de hierro. Se trata de un cuarzo amarillento.

M. 010- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura bioclástica, y morfología muy irregular. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con inclusiones de manchas circulares que se corresponden con restos fósiles. Se trata de una caliza oncolítica u oolítica, formadas en las playas del Jurásico por algas rodadas con la piedra. Este tipo de calizas se encuentran en Sierra Elvira y en La Malá.

M. 011- Granate veteadado de blanco. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con escasas inclusiones de fosfatos.

M. 012- Rojo. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz muy porosa de carbonato cálcico, contiene algunas impurezas altas en fósforo e inclusiones de feldespato potásico. Del grupo de las calizas.

· Vidrio

M. 121- Turquesa. De apariencia opaca, matriz homogénea y de baja densidad de burbujas, junto a la base silícea propia del vidrio aparece un porcentaje de en torno al 19% de sodio, valor incluido en los parámetros normales de los vidrios de época romana, fundamentalmente sódicos. La cantidad de potasio es ligeramente más elevada de lo habitual, indicando una cronología más tardía, y los elementos detectados para la coloración de la pieza son el tradicional óxido de cobre propio de la tonalidad turquesa, así como trazas de plomo.

M. 123- Celeste. De apariencia traslúcida, matriz muy desvitrificada y de densidad media de burbujas, los niveles de sílice y sodio mantienen una proporción estándar de la habitual en la producción de vidrio romano. La coloración del cristal se obtiene con grandes cantidades de hierro y alúmina, elemento que, no obstante, puede ser una inclusión no deliberada.

M. 126- Azul oscuro. Apariencia opaca, matriz muy homogénea y sin vacuolas, destaca la presencia de manganeso y azufre como elementos minoritarios utilizados en la coloración, junto a unas proporciones como las de las muestras anteriores de los elementos principales en la elaboración del vidrio: el silicio y el sodio.

M. 127- Amarillo. Apariencia opaca, matriz de homogeneidad media y alta densidad de vacuolas, no ha sido detectado estaño, elemento siempre presente en los vidrios de esta tonalidad; en su lugar, la base de sílice aparece acompañada de grandes cantidades de plomo y hierro, además de pequeñas cantidades de numerosos componentes que pueden ser producto de constantes fases de reciclado.

M. 128- Verde oliva. De apariencia traslúcida, matriz muy desvitrificada y con una densidad media de burbujas, destaca una cantidad ligeramente más alta de lo normal de azufre y manganeso, así como la detección de magnesio en una cantidad suficiente que indica el uso de minerales dolomíticos. Los porcentajes de silicio y sodio se mantienen equitativos al de las piezas anteriores.

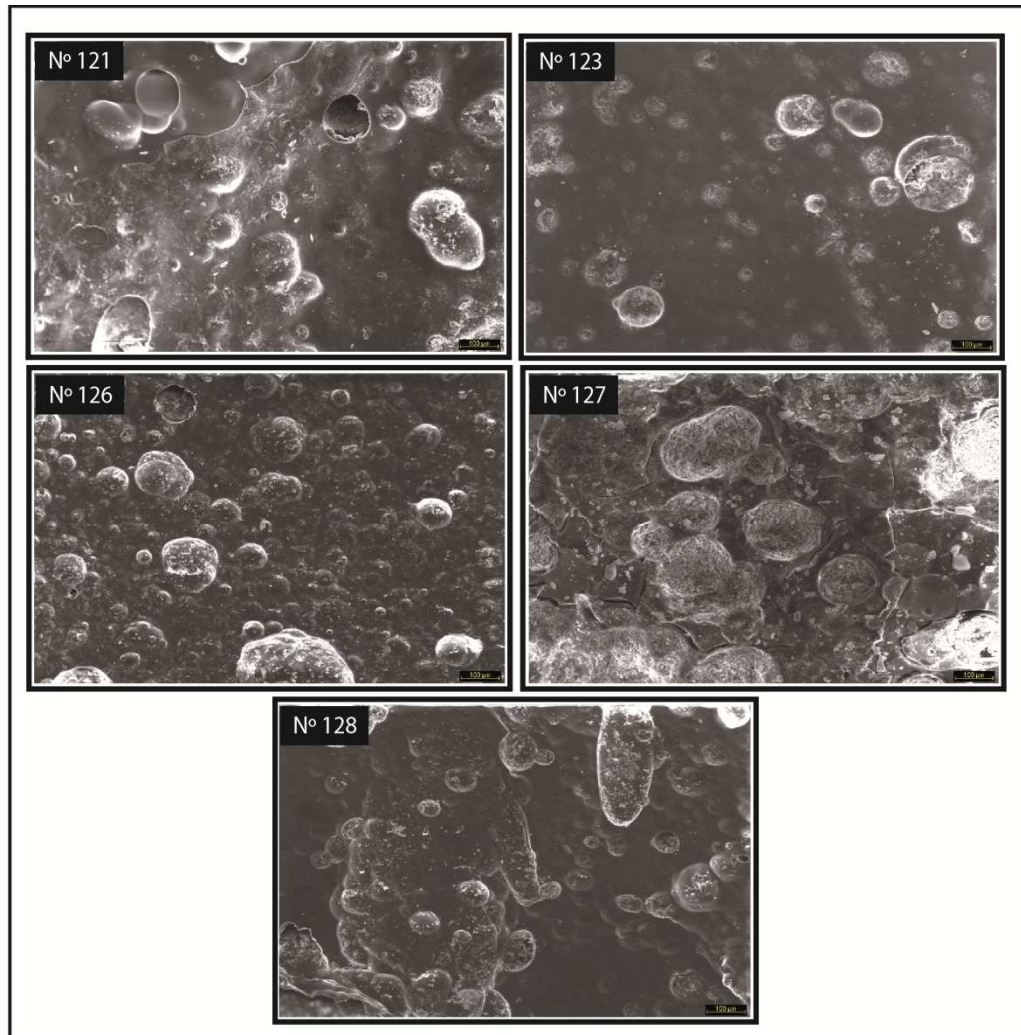


Fig. 35. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

El análisis tecnológico se ha realizado mediante la observación de una selección de 31 piezas y teselas procedentes del mismo *sectile*.

· Piedra

Las piezas pétreas del *sectile* parietal que aquí presentamos constituyen el conjunto más relevante en cuanto al conocimiento de las marcas de herramientas se refiere. En su práctica totalidad las piezas revelan marcas de al menos una de las fases de su fabricación, siendo más numerosas en las piezas de caliza talladas con formas vegetales o animales, y

algo más limitadas aunque también muy evidentes en las placas marmóreas lisas y los listones que enmarcan los paneles.

Las marcas relativas al corte inicial son escasas, debido al intenso pulimento y los retoques posteriores que las camuflan; no obstante se dan en al menos dos piezas muestradas (H. 008 y H. 009), en ambas a base de percusión indirecta con puntero como se deduce de los cortes triangulares que se desarrollan en perpendicular a lo largo de todo el lateral de las piezas. Una vez que la pieza está recortada *grosso modo* según la forma requerida un pulido más fino con escofina permite redondear aristas y dar la forma deseada definitiva. Esta marca se documenta en todas las piezas del *opus sectile* muestradas independientemente de su forma y material, y se muestra con una serie de líneas paralelas en diagonal, con mayor o menor profundidad de incisión según la dureza de la piedra –son más profundas en las piezas de caliza, llegando a formar verdaderas acanaladuras, y casi imperceptibles en mármol y cuarzo-. En algunos casos se aprecia la superposición de líneas, lo que podría corresponder a varias pasadas de la escofina en varias direcciones. Superpuestas a estas marcas encontramos en algunas de las piezas (H. 003; H. 004; H. 005; H. 007; H. 010 y H. 011) otro tipo de huella, siempre ubicada en los laterales no visibles de la pieza, y que consiste en cortes a modo de “bocados” realizados con cinceles de diversa forma que percuten desde la cara opuesta a la visible con la intención de rebajar ligeramente los laterales y que sea más fácil el encajado de la pieza, teniendo en cuenta que esta es una necesidad que surge con mayor probabilidad en un *sectile* que en un *tessellatum*, donde el encajado de las piezas no ha de ser milimétrico. Con este tipo de segundo recortado se consigue una pieza de sección ligeramente trapezoidal para su mejor encaje con la parte más estrecha. Finalmente se han documentado también huellas de los procesos de retoque finales, como son los pulidos más finos en la capa superficial, realizados mediante abrasivos, y las decoraciones incisas, muchas de ellas hechas con punteros (H. 004 y H. 006), y en un caso concreto (H. 010) con un perforador tipo barrena o trépano con los que se obtuvieron las decoraciones a base de círculos en los cuerpos de los animales.

Finalmente, un buen número de piezas han conservado en su reverso restos de pigmentación roja, no visible en cambio ni en los laterales ni en la superficie, lo que nos lleva a pensar que probablemente hubo sobre el mortero algún tipo de sinopia realizado en este color que indicaba dónde debía ir cada pieza, quedando así éstas impregnadas del pigmento.

· Vidrio

Son teselas muy irregulares de forma, aunque de tamaño homogéneo, algunas de ellas con perfiles curvos propios de la reutilización de vajilla u otros utensilios en desuso. La calidad de la matriz es variada, si bien la mayoría presentan burbujas internas, fruto de una temperatura de fusión insuficiente, y que es muy frecuente en los vidrios, tanto opacos como cristalinos de época tardoantigua (Castelo, Gutiérrez, *et al.* 2011-2012, 691). Ello explica que se trate de material reciclado.

Restitución e interpretación del conjunto

Junto a las numerosas piezas conservadas y los paralelos italianos que en otras ocasiones se han utilizado como base para la reconstrucción hipotética del *sectile* de Gabia (Pérez 1994b), resulta crucial el testimonio del excavador del criptopórtico, en tanto que en el momento de su hallazgo muchas de las piezas se encontraban in situ aunque esa documentación se perdió a los pocos años por el arranque, expolio y desprendimiento de las mismas. Según Cabré (1923, 7), el criptopórtico entero, pasillo y cámara, estaba decorado con placas marmóreas. A los lados del pasillo, un zócalo de mármol blanco corrido de 30 cm de alto continuaba con algo menos de altura en la cámara poligonal del fondo, donde se concentraba la mayor parte de la decoración (Cabré 1923, 7). Sobre este zócalo, que permanecía prácticamente intacto, se conservaban también listones sucesivos de 4 cm de anchura cada uno en mármoles variados, la mayoría de serpentina y *lapis lacedemonius*, y que en la cámara central eran el punto de arranque a una zona central decorada con placas marmóreas de gran tamaño a juzgar por los potentes orificios que se veían practicados en la pared a la altura de 1,60 m (Cabré 1923, 8). *In situ* también se encontraron las repisas de mármol que revestían los vanos laterales; el resto de las piezas, entre ellas todas las de los motivos figurados, aparecieron desprendidas y nada se sabe de su posible ubicación, si bien el propio Cabré interpreta que las figuras humanas podrían estar ubicadas en la zona media del testero central de la cámara, y que formarían una composición conjunta con los animales y las letras a modo de leyenda de una escena, por lo demás de temática concreta desconocida. No obstante, es tan sólo la suposición -sin base arqueológica- del que fuera su excavador, y aunque puede encontrarse una estructura muy similar en el *opus sectile* de *Iunius Bassus*, debemos tomar con cautela dicha hipótesis. En línea con las composiciones italianas, la decoración vegetal estaría centrada por un roleo de acantos del que brotarían otro tipo de flores y hojas, e incluso es posible que los pájaros que se mencionan en la memoria de excavación, piezas que desaparecieron al poco tiempo de haber sido encontradas. Desconocemos si el roleo se desarrollaría en horizontal o en vertical y qué posición ocuparía en la pared.

Cronología

A falta de contextos arqueológicos fiables, en este caso la datación indirecta mediante analogías resulta muy útil. Los más cercanos paralelos itálicos, como son la *Villa* de Toscolano (Lago de Garda, Verona), el edificio *fuori* Porta Marina (Ostia) o la Basílica de Junio Basso (Roma) se fechan en torno al siglo IV, primeros años del siglo V d.C. como fecha más tardía (Pérez 1994b, 600). Pero además, a pleno siglo IV d.C. pertenecen también casi todos los ejemplos similares documentados en Hispania; ante estas referencias podemos fechar el revestimiento de *sectile* en la segunda mitad del siglo IV d.C.

5.7.3. EL PROGRAMA DECORATIVO: LAS PINTURAS

Son muy escasos los restos pictóricos conservados, apenas ocho fragmentos documentados, de difícil reconstrucción y datación. Pertenecen todos ellos a una de las habitaciones del Cerro de Villanueva, y por tanto, conocemos un solo ambiente pictórico, del que fueron recogidos únicamente los fragmentos desprendidos de la pared. Existen, no obstante, noticias de que en las habitaciones junto al Camino Hondo se localizaron pinturas *in situ* que no pudieron ser excavadas.

Pintura del Cerro de Villanueva	Gabia IV	Pint. N° 03
--	-----------------	--------------------



Descubrimiento	1979, Gabia la Grande
Ubicación en el yacimiento	Estancia junto al Cerro de Villanueva, pared sin identificar
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada ⁸ . Algunos quedaron <i>in situ</i> en los propios muros de la habitación.
Dimensiones de la estancia	Dimensiones completas desconocidas por no excavarse completa. Tiene al menos 2,9 x 3,20 m.
Superficie de panel	145 cm ²

⁸ Catálogo Sistemático del Museo: Caja n° 783. Referencia del Depósito: CO5MO2ET6

conservado

Colores empleados	Rojo, blanco y verde
Procesos postdeposicionales	El derrumbe del muro provocó la ruina del panel pictórico.
Estado de conservación	Muy fragmentario. La superficie del pigmento está en muy mal estado debido a una capa preparatoria deficiente y de mala calidad; el pigmento blanco casi se ha perdido por la descamación.
Número de fragmentos	5 conservados, noticias gráficas de otros 3.
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Sotomayor y Pareja (1979)

Descripción

Procedencia desconocida, probablemente Zona media:

- Paneles lisos con banda de separación: 5 fragmentos informes y de pequeñas dimensiones. Todos presentan un fondo en color rojo, atravesado por un doble filete blanco, de aproximadamente 1,5 cm. de grosor, visible únicamente en tres de los fragmentos.
- Decoración vegetal: 3 fragmentos informes y de pequeñas dimensiones. Sobre fondo blanco se desarrollan bandas circulares en rojo y verde con hojas, a modo de posible guirnalda.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 2 muestras, 1 de pigmentos y 1 de mortero preparatorio. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) para las primeras, y la identificación y caracterización por observación macroscópica de lupa binocular para la segunda.

· Pigmentos

M. 085- Rojo. El elevado índice de aluminosilicatos y el óxido férrico implican el uso de hematites para la obtención de este pigmento.

· Morteros

M. 137- Se conservan cuatro capas preparatorias, todas ellas de grosor muy irregular. La 1ª capa, de hasta 8 mm de grosor máximo, es un yeso de mucha dureza, con clastos inorgánicos y una gran cantidad de vacuolas en su matriz, fruto de la entrada de aire en un mal fraguado. La capa inmediatamente inferior a ella consiste en un conglomerado de piedras de pequeño tamaño y esfericidad heterogénea unidas por mortero de cal con una base muy porosa y mezclada con briznas vegetales que le restan peso. La 3ª capa (5 mm) es apenas perceptible en algunos puntos, donde la 2ª y la 4ª llegan a unirse; está realizada con tierra mezclada con arcilla. De la última capa se han conservado hasta 6 cm de grosor aunque podría ser mayor, y es una argamasa terrosa de cantos rodados y piedras sin tratar previamente, de tamaño mediano a grande, alcanzando algunas los 5 cm de longitud.

- Análisis tecnológico

· Pigmentos

Los pigmentos se encuentran en un estado muy malo de conservación, debido en gran medida a la mala calidad de los mismos, sin distinción entre colores, así como de la capa preparatoria que los sostiene. En todos los casos la capa es muy fina y se apoya directamente sobre un preparado rudo y mal alisado, haciendo que sobresalgan las inclusiones de arena y piedras pequeñas por la superficie pintada. Pueden advertirse las líneas horizontales del pincel, especialmente en la aplicación de las líneas y bandas blancas, si bien no son demasiado útiles en tanto que apenas se aprecian en el fondo rojo, siendo así más difícil la orientación de los fragmentos. No se aprecian líneas de sinopia o boceto previo, ni tampoco piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

El avanzado deterioro de la capa pictórica de todas las muestras así como la escasez de las mismas no hacía idóneo el muestreo para la Cromatografía de gases; los altos picos de carbonato cálcico hallados en los pigmentos con el SEM podría ser, no obstante, la prueba del uso de la técnica del fresco, predominante en todas las pinturas romanas de la Vega.

· Morteros

Las capas de mortero conservadas presentan rudeza y mala calidad de componentes y ejecución. La primera y más fina contiene muchos clastos de gran tamaño que irrumpen y sobresalen en la capa de pigmento, y la cuarta está formada por cantos de río apenas unidos por una base de tierra humedecida. En esta capa se aprecian vacuolas y huecos lineales que conforman una traza de material orgánico, utilizado en este caso para facilitar la homogeneidad del mortero y aligerar su peso. Una de las inclusiones no geológicas encontradas en esta capa ha sido un fragmento muy pequeño de pintura mural, de color rojo, incrustado en el fraguado del mortero, lo que indica una reutilización de material de cascajo procedente del derrumbe, destrucción deliberada, o ruina de una pintura anterior.

Restitución e interpretación del conjunto

Realizar una reconstrucción con tan poco material y sin una exhaustiva recogida estratigráfica de los fragmentos es imposible. No obstante, y a modo de hipótesis, podemos pensar que en la zona media existirían interpaneles de predominante color rojo, encuadrándose los marcos divisorios con un doble filete blanco. Creemos que el tema de roleos sobre fondo blanco debería desarrollarse a modo de cenefa horizontal. Desconocemos las zonas de rodapié y zócalo por ausencia de descripciones, a pesar de que en el momento de su excavación se conservaba un buen fragmento *in situ* de al menos las dos primeras hiladas del muro (Sotomayor y Pareja 1979, 436).

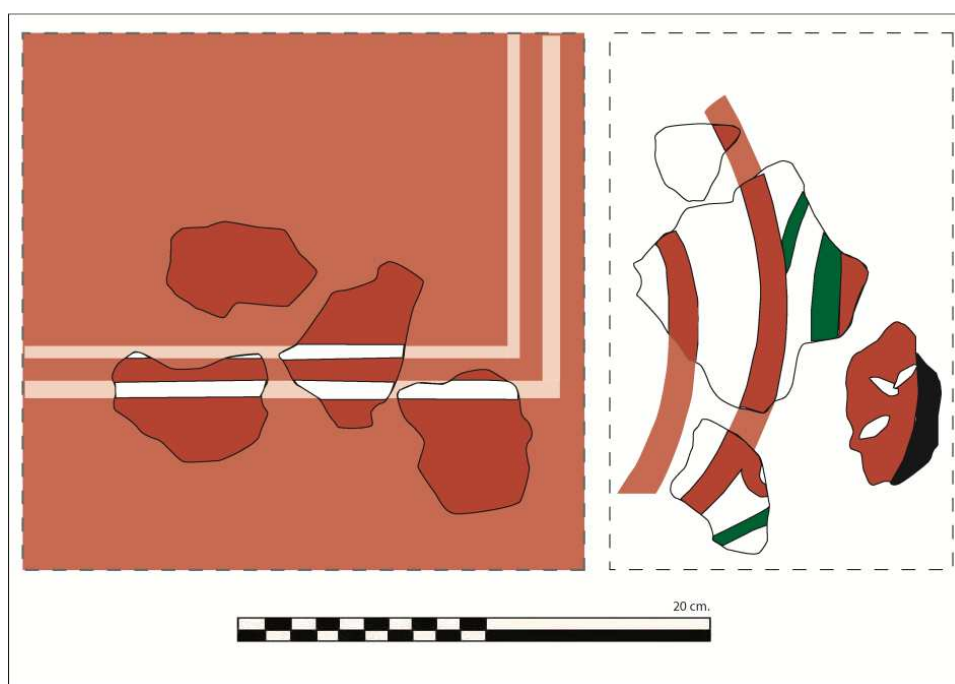


Fig. 36. Restitución hipotética de las pinturas de Gabia

Cronología

Los motivos representados, por otra parte altamente fragmentarios, no son ni mucho menos exclusivos de un periodo concreto y por tanto no resultan determinantes en la datación del panel. Tampoco el contexto, ni arquitectónico ni arqueológico, ha dado información suficiente a este respecto, a excepción de la escueta alusión a “cerámica tardía” localizada en el entorno (Cabré, 1923, 12). Sin embargo, la presencia de fragmentos de pintura –de mejor calidad- reutilizados en el mortero de ésta indica que corresponde al menos a una segunda fase de monumentalización de la zona, que por la dinámica general del resto del yacimiento hemos establecido en torno al siglo IV d.C., aunque con ciertas reservas para esta pintura por la ausencia de datos arqueológicos.

5.8. VILLA DE HUÉTOR VEGA

5.8.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Es muy somera la información disponible del yacimiento, tanto a nivel estructural como de las circunstancias de su hallazgo. Según Gómez-Moreno, se trataría de un edificio con mosaicos del que se localizaron varias habitaciones contiguas (Gómez-Moreno 1949, 375). Referencias posteriores (Fornell 2005, 437; Moreno 2008, 85) interpretan el yacimiento como una *villa*, probablemente de carácter suburbano debido a la cercanía al núcleo iliberritano, del que dista unos escasos 4 km. En todo caso, se trataría de una *villa* con una *pars urbana* reconocida y de un marcado carácter señorial, a juzgar por las dichas habitaciones pavimentadas de mosaico, y la escultura de imitación helénica de una ménade o bacante, presumiblemente procedente del mismo yacimiento. Igualmente, la *villa* contaría con un área productiva teniendo en cuenta su ubicación en un entorno de vega regada por el río Monachil, en una zona de tradicional uso agrícola aún en los tiempos de su hallazgo. En la actualidad está totalmente urbanizado, correspondiéndose con el barrio de los Corteses (Águila 2003, 84).

- Restos muebles

Se desconocen por completo restos muebles de cualquier naturaleza que pudieran encontrarse en este yacimiento, pues no se encuentran materiales ni en Museos públicos ni en las colecciones privadas que han podido rastrearse¹, entendiéndose que muy probablemente no llegaron a recogerse, lo cual nos incapacita para contextualizar mejor los restos musivos.

- Otros materiales ornamentales

La pieza más conocida de este yacimiento es una escultura de figura femenina y acéfala, que conserva unas medidas de 114 cm. de altura (Pijoan y Gómez 1912, 16), y que en su totalidad no alcanzaría el metro y medio (Moreno 2008, 85). Todos los estudiosos están de acuerdo en clasificarla como una obra tardía de tendencia arcaizante que imita los modelos helénicos del siglo VI a.C., fabricada en un mármol de gran calidad y con una factura de excepcional finura, datada por algunos en época de Augusto (Museo Arqueológico Nacional 1940, 32), y por otros de época de Adriano (García y Bellido 1949, 161, nº 172; Moreno 2008, 85).

Las interpretaciones sobre su identificación han sido, no obstante, más variadas, considerándose desde los primeros años tras su descubrimiento una Hora, Carpo, o

¹ Se han buscado tanto en el Museo Arqueológico de Granada, lugar de depósito de los restos musivos, y en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, sede expositiva de la escultura, como en la Colección Gómez-Moreno de Granada.

preferiblemente, la diosa Deméter por la presencia de frutas (Pijoan y Gómez 1912, 17), hipótesis ésta última que mantuvo Gómez-Moreno (1949, 375) en clara alusión a la fecundidad; actualmente se considera una figura relacionada con el *thiasos* báquico (Moreno 2008, 85), probablemente de bacante o ménade, hipótesis ya barajada por Gómez Moreno y Pijoan pero que había sido rechazada por la identificación de la vestimenta².

Estuvo depositada en la Colección Góngora, desde la cual fue cedida al Museo Arqueológico Nacional, donde se expone actualmente.

² Puede suponerse que representase una sacerdotisa de Baco, una Tíade o Bacante, bajo aspecto hierático; mas ni resultan verosímiles tales imágenes, ni la piel es de pantera o cabra, sino de una especie de gato, con largas y picudas orejas y hocico fino, siendo ajeno así ello al culto dionisiaco (Pijoan y Gómez 1912, 16).

5.8.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

En esta *villa* se localizó un conjunto de varios mosaicos, de los que sólo se recuperaron los fragmentos de uno de ellos, polícromo y de temática geométrica, y conservados a día de hoy gracias a que fueron depositados en el Museo Arqueológico de Granada. Sin embargo “allí quedaron sin reconocer en absoluto otros mosaicos en habitaciones contiguas” (Gómez-Moreno 1949, 375). Actualmente desconocemos el número de mosaicos que se hallaron ni el total de los que habría en el edificio, así como tampoco ha quedado constancia de su descripción.

Mosaico de husos	Huétor I	Mos. N° 19
-------------------------	-----------------	-------------------



Descubrimiento	1901, Huétor Vega
Ubicación en el yacimiento	Habitación sin identificar de la <i>Pars urbana</i>
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada ³
Dimensiones de la estancia	Desconocidas
Superficie de pavimento conservado	91,716 cm ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>

³ Sede central, nº de localización de compacto CO8MO4ET4.

Teselas	Color: Blanco, negro, granate, ocre, gris verdoso Materiales: piedra Dimensiones: 0,7-1,5 cm ³ Densidad: 62 teselas por dm ²
Procesos postdeposicionales	Desconocemos por su estado y por las condiciones de su recogida las huellas postdeposicionales que pudieran quedar en el pavimento completo.
Estado de conservación	Muy fragmentario. Las teselas están bastante afectadas por concreciones calcáreas y por líquenes que han atacado la superficie.
Número de fragmentos	6 fragmentos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Gómez (1907); Gómez-Moreno (1949); Blázquez (1982); Oliva (1985)

Descripción

Fragmentos que contienen un fondo de teselas blanco: 20.6 (7,3 x 5,9 cm.)

Fragmentos que contienen un filete sencillo negro sobre fondo blanco: 20.5 (12 x 8,2 cm.)

Fragmentos que contienen un huso trazado en negro y relleno granate sobre fondo blanco: 20.2 (22,3 x 17,4 cm.), 20.3 (10,4 x 8,8 cm.), 20.4 (9,3 x 6,9 cm.). Pertenece al campo, siendo parte de un tapiz de círculos secantes y tangentes.

Fragmentos que contienen un nudo entre varias líneas: 20.1 (14,5 x 16 cm.). Realizado con policromía más variada, usándose para su trazado el ocre y el verde además del negro y granate sobre el fondo blanco.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

El estado altamente fragmentario del mosaico ha impedido muestrear tanto las teselas como el mortero del mismo para evitar el riesgo a destruirlo, y el uso de fuertes productos químicos utilizados en la limpieza y restauración llevada a cabo en los años 80 descartan su análisis a través de otras técnicas no destructivas, pues sería necesario en todo caso analizar el interior de las teselas, donde el material no ha sido adulterado por dichos productos. De este modo, la identificación de la materia prima ha sido imposible de realizar.

- Análisis tecnológico

La observación macroscópica a través de lupa binocular sí ha sido suficiente, en cambio, para evaluar ciertos aspectos tecnológicos de los materiales sin necesidad de extraerlos.

· Piedra

Ha sido posible observar la presencia de trazas de herramientas en dos teselas, una del fragmento 20.1, y la otra disgregada del fragmento 20.6. La primera (H. 001) presenta huellas de un rebajado mediante uñeta desde el borde de uno de los lados para igualar la superficie en la cara externa de la tesela. Igualmente, en su cara externa, muestra la segunda tesela (H. 002) la huella de un golpe de cincel en rematado punta por percusión indirecta en una de sus esquinas. Al haberse observado teselas que están in situ desconocemos si existen marcas en los laterales, así como la calidad del acabado de su corte; no obstante, por su cara exterior se puede decir que las caracteriza la homogeneidad de fábrica.

· Mortero

Del mortero preparatorio se conserva el *supranucleus*, la última capa de *nucleus* que mantiene el teselado unido y restos escasos de una especie de *rudus*. El *supranucleus* no contiene trazas de sinopia, incisiones orientativas, o señales coloreadas del lugar donde deban ir las teselas. El *nucleus* por su parte es una capa bastante bien cohesionada de cal muy depurada y bien manufacturada, a pesar de su escasa anchura (0,9 cm). Los restos de *rudus* presentan también una mezcla de arena, mortero de cal y pequeños esquistos de buena factura, lo que indica una producción preparatoria de calidad.

Restitución e interpretación del conjunto

Interpretamos aquí que el motivo desarrollado en la orla externa consistiría en una banda perimetral monocroma identificada con el fragmento 9.6, que daría paso a la orla de enmarque a través de un filete simple como elemento de transición (fragmento 9.5); dicha orla estaría formada por una cenefa identificada a partir del diseño del fragmento 9.1, y que con seguridad se trata de un sogueado, en este caso de tres cabos, por la existencia de dos centros de nudos. Es probable que como parte de la orla se desarrollara una arquería a juzgar por la somera descripción de Gómez-Moreno “diseñando el consabido enlace de círculos y cenefa con arquillos” (Gómez-Moreno 1949, 375), aunque no queda en ningún fragmento restos de dicha decoración que lo confirme.

El campo interior estaría formado por una composición de círculos secantes pero no completamente tangentes, en los que se generan husos, como los identificados en los fragmentos 9.2, 9.3, y 9.4, un motivo muy frecuente en los musivaria de la zona. La interpretación de los círculos secantes se ajustan perfectamente a la citada descripción de Gómez-Moreno.

Cronología

Resulta arriesgado establecer una cronología acertada al mosaico dada la ausencia de contexto arqueológico, lo fragmentado del pavimento, y lo comunes que son los motivos en él representados a lo largo de toda la historia de la musivaria romana hispana, y en especial en la granadina. No obstante, nos inclinamos hacia unas fechas mínimas de segunda mitad del siglo II d.C. a comienzos del siglo III d.C. por el uso de la policromía, y que vendría a contextualizarse en la época adrianea / postadrianea en la que también se habría fabricado la escultura de la bacante, como un mismo proyecto decorativo. No obstante, podría ser incluso más tardío, como apuntan algunos autores, tratándose de “mosaicos sencillos de la decadencia romana” (Pijoan y Gómez 1912, 15).

5.9. VILLA DE LECRÍN

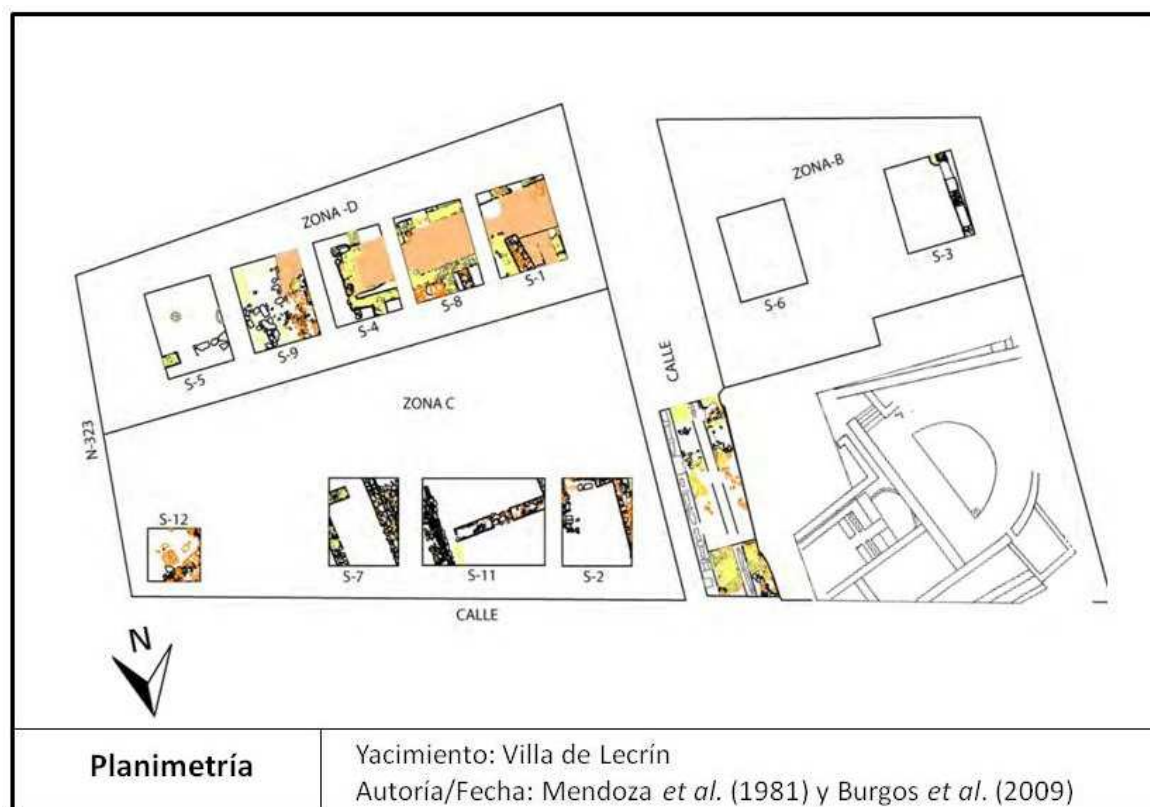
5.9.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Introducción

El yacimiento romano sito en Lecrín es conocido bajo la designación de Termas mayores, debido a que fueron estructuras de *balneum* las primeras localizadas en él, si bien desde la primera campaña de excavación se ha admitido su pertenencia a la *pars urbana* de una *villa* por la amplia dispersión de estructuras domésticas en los alrededores (González y Morales 2008, 263). La ubicación de los restos en el centro urbano del municipio de Talará impide conocer en toda su extensión el yacimiento, y el solar excavado ha dado únicamente restos pertenecientes al ámbito señorial.

Con respecto al programa decorativo se han documentado hasta el momento cinco mosaicos, de los cuales sólo dos fueron trasladados al Museo Arqueológico, y un buen número de fragmentos dispersos de pintura mural.



Pars urbana

Existen serios problemas de interpretación estructural del yacimiento que parten fundamentalmente de la ausencia de una excavación en extensión del yacimiento con la

que establecer la relación entre las distintas estancias aparecidas parcialmente en los sondeos dispersos que se han excavado hasta la actualidad. A ello se suma una planimetría poco precisa y en la que es imposible encajar y combinar con exactitud los restos de las dos intervenciones realizadas. Así las cosas, podemos distinguir un conjunto residencial donde se han documentado, por un lado, el complejo termal, y por otro un conjunto de habitaciones de uso doméstico, estructuras excavadas en las campañas de 1983 y 2004 respectivamente.

Del complejo termal se han localizado estancias de agua fría y agua cálida, orientadas en dirección EO. Las estructuras más al oeste del yacimiento se asocian a la zona cálida, donde se han localizado un grupo de *hypocausta* perteneciente a la primera fase datada a mediados del s. I d.C. (Mendoza, Salvatierra, *et al.* 1985), siendo el mejor documentado de planta absidal y *suspensurae* circulares, mostrando una complejidad estructural que no es propia de este periodo, en el que los diseños suelen ser más sencillos y con tendencia a las estancias cuadrangulares (García-Entero 2007-08, 258-261). Este sistema altoimperial es amortizado en una segunda fase de uso de las termas, en época tardía, cuando se construye un *caldarium* de planta rectangular y cuyo *hypocaustum* conecta con el anterior a través de un *praefurnium* y pasillo soterrado. A ambos lados se disponen dos estancias rectangulares con idéntica orientación, una de ellas pavimentada con mosaico (nº 21), de las que desconocemos su uso; algunas interpretaciones las marcan como posible *laconicum* o sala de vapor, dado que si bien no se ha localizado el *labrum*, estaría conectada a una segunda habitación con *suspensurae* que funcionaría como *sudatorium*, constituyendo ambas el área de sudoración de las termas (Marín y Gener 1985, 10).

Las estancias destinadas a *frigidarium* conforman el conjunto más monumental y más característico del yacimiento. Una exedra, de 11 metros de anchura en el punto más amplio, encabeza el sector frío de las termas, con una piscina semicircular de mampostería y revocada de *opus signinum* de 3,50 m de radio y 1,20 m de profundidad máxima, un *alveus* o *descensio* a la que se accede a través de una pequeña escalera conservada en la esquina Sur (Mendoza, Salvatierra, *et al.* 1985). Alrededor de la piscina discurre una *schola* con pavimento de mosaico (nº 20), en cuyos flancos se hallan otras dos estancias de difícil interpretación por estar parcialmente excavadas, una de ellas con restos de pintura mural *in situ* (nº 04), y que podría estar relacionada con las funciones del *frigidarium*. A la complejidad estructural y decorativa de esta zona fría, hay que añadir la presencia de elementos escultóricos (dos torsos, la parte inferior de una estatua, un elemento sustentante, y varios fragmentos de extremidades) y arquitectónicos (fragmentos de una columna y un capitel) hallados en el interior de la piscina, los cuales fueron asociados por sus excavadores a la decoración del muro perimetral de la sala (Mendoza, Salvatierra, *et al.* 1985, 898). Es destacable el desequilibrio entre el *frigidarium*, mucho más monumentalizado y con un desarrollo mayor de estructuras, y el *caldarium*, área más reducida, diferencias que no obstante caracterizan a los *balnea* privados a partir de finales del siglo III y IV d.C. (García-Entero 2005, 2007-08).

Las habitaciones localizadas al sur del yacimiento, todas ellas fruto de la excavación de 2004, se han documentado parcialmente por la distribución en sondeos dispersos de la

intervención que se llevó a cabo (Burgos, Puerta, *et al.* 2009, 1571). No obstante, los restos permiten identificar al menos 6 habitaciones, una mayor y de cierta monumentalización, y otras cinco sin restos decorativos y mayor pobreza constructiva. La estancia mayor (ocupa los sondeos 1, 8 y 4) tiene un uso claramente residencial y sin relación funcional directa con el área termal, a una distancia considerable de ésta. En ella se localizaron un mosaico (nº 22), amortizado por estructuras posteriores, y restos de pintura mural (nº 05). El resto de habitaciones, excavadas de manera muy parcial, se disponen orientadas del mismo modo que las estancias termales y de forma unitaria en sus distintas fases, al igual que el sistema constructivo de los muros, integrados por piedras de pequeño y mediano tamaño alternas con material latericio (Burgos, Puerta, *et al.* 2009). Las citadas habitaciones pueden ponerse en relación con las actividades de mantenimiento y servicio de la vivienda así como de su complejo termal, existiendo una continuidad estructural de estancias termales y habitacionales, lo que plantea la posibilidad de que el *balneum* estuviera integrado en el cuerpo de la *domus*, y no configurado como un bloque independiente de la misma.

- Cerámica

El material cerámico obtenido en este yacimiento fue estudiado por Mercedes Roca Roumens con ánimo de datar las fases de fundación y diversas remodelaciones de la *villa*. No obstante, el estudio no ha sido publicado, y las cronologías, dadas para el siglo I d.C. como fecha de construcción y el IV d.C. como siglo de abandono, se ciñen únicamente al marco otorgado por la *Terra Sigillata* (Marín y Gener 1985; Mendoza, Salvatierra, *et al.* 1985; Burgos, Puerta, *et al.* 2009). Además, se trata de una cronología general, sin que existan referencias publicadas a estudios de material cerámico específico de determinadas estancias o estructuras, lo cual dificulta establecer una secuencia.

- Otros materiales ornamentales

En el fondo de la piscina del *frigidarium* aparecieron fragmentos de tres esculturas de pequeño formato que completan el conjunto decorativo de la *villa* junto a mosaicos y pinturas. A falta de un estudio especializado, no podemos precisar si se trata de un programa escultórico como tal, si bien algunas de las representaciones son muy frecuentes en complejos termales o presentan una relación simbólica directa con las aguas, dato que confirmaría su ubicación original en el entorno de la piscina y por tanto que se trata de un contexto primario. La primera escultura consiste en un pequeño torso femenino (0,27 m de altura) posiblemente atribuible a una estatua exenta de mediano formato de Venus, una divinidad constatada con facilidad en ambientes termales y, en general, domésticos en las *villae* Béticas; ejemplos cercanos los encontramos en la zona de la Vega de Granada, en la *villa* del Salar (González y El Amrani 2013), o en la vecina región del Altiplano granadino con el ejemplo de la *villa* de Paulenca (Santero 1975).

La segunda pieza conserva únicamente la parte inferior de una estatua de dimensiones también pequeñas (0,57 m de longitud) identificada con una ninfa recostada, o durmiente, y comparada tipológica y estilísticamente con un ejemplar de Sevilla, asociado a unas termas públicas (Loza 1993, 99). Es altamente probable, tal como se sugiere en el caso

sevillano, la atribución de la estatua al tipo “*Virinum*”, empleadas como estatua-fuente mediante la adición de una conducción que desemboca en el cántaro sobre el que se apoya al recostarse¹.

Por último, un fragmento de apenas 7,5 cm de alto, representa parte de una pierna masculina a la altura del muslo, apoyada en posible contraposto en un tronco sobre el que cae un paño.

- Fases de ocupación

A pesar de las imprecisiones cronológicas ya descritas por el estudio cerámico, sí que es fácil identificar *grosso modo* a través de las estructuras termales diversas fases de ocupación:

- Fase inicial o de fundación (siglo I d.C.): es el momento de construcción de la *villa*, que cuenta desde el comienzo con una potente estructura balnearia; en este periodo se construye el complejo de *caldarium* compuesto por los cuatro *hypocausta* de *suspensurae*, el complejo del *frigidarium* con su aparato decorativo (mosaicos nº 20 y 21), y se documenta también vestigios de la primera decoración de la *villa* en la gran habitación residencial en el sector 1.

- Fase de remodelación (finales siglo II-IV d.C.): el conjunto del *caldarium* es el que sufre más cambios en esta fase, en que las estructuras existentes son amortizadas y sustituidas por un único *hipocaustum* mayor con *praefurnium*. El *frigidarium*, no obstante, no parece sufrir cambios en este periodo, o en todo caso se amplían sus dependencias, manteniendo su preponderancia estructural y decorativa sobre el área cálida. En el área residencial las paredes pasan por una su decoración pictórica (nº 05), y la habitación se pavimenta con un mosaico, esta vez polícromo (nº 22).

- Fase de amortización y abandono (finales siglo IV d.C.): no está muy clara la fase de abandono y colapso de la *villa*, pero se observan signos de dejadez en el área residencial con la existencia de muros construidos sobre el mosaico de la fase anterior (nº 22) que hablan de una pérdida de función en esta zona doméstica.

¹ Agradecemos a Santiago Moreno Pérez la orientación en la clasificación escultórica de este yacimiento.

5.9.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

En este yacimiento se ha documentado a lo largo de las diversas intervenciones la presencia de un total de cuatro mosaicos, de los cuales sólo se han recuperado, bien físicamente, bien identificados a través de la documentación fotográfica, tres de ellos. El hecho de que dos de los mosaicos conservados estén depositados en el Museo Arqueológico de Granada ha facilitado su estudio directo, a pesar de no preservarse en un estado óptimo; para el tercero de ellos el estudio se ha basado fundamentalmente en la información proporcionada por la memoria de su excavación.

Mosaico de la piscina

Lecrín I

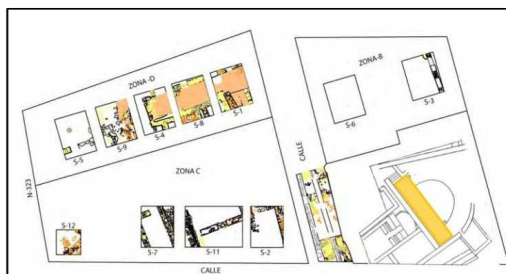
Mos. N° 20



Descubrimiento

1983, Pago del Fiche (Mondújar-Talará)

Ubicación en el yacimiento



Pasillo circundante de piscina del *frigidarium*

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada, depósito en Nuevos Museos de la Alhambra²

² Referencia ubicación ED3PL1Z2ES25MO1ET1-MO2ET2

Dimensiones de la estancia	10 m. de longitud x 2,1 m. de anchura
Superficie de pavimento conservado	19,3 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: blanco, negro y granate Materiales: Piedra Dimensiones: 1,5-2 cm ³ Densidad: 27 teselas /dm ²
Procesos postdeposicionales	La construcción de las zapatas de una futura vivienda proyectada en el solar durante los años 80 no ha afectado apenas a la conservación del pavimento.
Estado de conservación	Bueno en el momento de su hallazgo, con escasas lagunas. El mortero bien consolidado y la superficie del teselado presenta manchas y líquenes. Tras su excavación fue levantado para su depósito en el Museo, y actualmente permanece fragmentado e incrustado en placas homogéneas de cemento.
Restauraciones	Pequeñas restituciones de época salpican el teselado sustituyendo algunas lagunas sin tratar de reproducir el diseño original allí donde se producen dichas restauraciones.
Bibliografía	Mendoza, Salvatierra, <i>et al.</i> (1985); Marín y Gener (1985); Burgos, Puerta, <i>et al.</i> (2009)

Descripción

Orla de enmarque. Consta de un filete simple, de alternancia bícroma.

Campo. Retícula de cuadrados, a base de filete simple negro en las tiradas con dirección NS, combinando en las hiladas de dirección EO con un triple filete en alternancia bícroma. El interior de los cuadrados contiene a su vez otros cuadrados negros de menor tamaño sin decoración alguna, y donde algunas teselas negras son sustituidas por teselas de color granate sin orden ni sentido decorativo.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 2 muestras de teselas pétreas, una de cada color representativo, y el análisis seleccionado ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada. No se ha podido recuperar ninguna

muestra de mortero por el sistema de arranque del mosaico utilizado y su posterior integración en placas de cemento.

· Piedra

M. 032- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica. Composición química y mineralógica: matriz muy homogénea de carbonato cálcico. Se trata de un mármol blanco de bastante pureza.

M. 033- Negro. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica. Composición química y mineralógica: matriz homogénea de carbonato cálcico con inclusiones importantes de cuarzos y sulfuro de hierro (pirita).

- Análisis tecnológico

· Piedra

Las concreciones de mortero han dificultado la labor de observar la posible presencia de marcas de producción en las teselas, si bien mantienen una forma relativamente irregular dado que el diseño del mosaico no requiere un gran esfuerzo en el recorte de las teselas. La cara superficial de las teselas presenta un perfil desigual y ondulado, de modo que con toda seguridad podríamos descartar que se ejecutara cualquier tipo de pulido o alisado en las piezas después de haber sido cortadas.

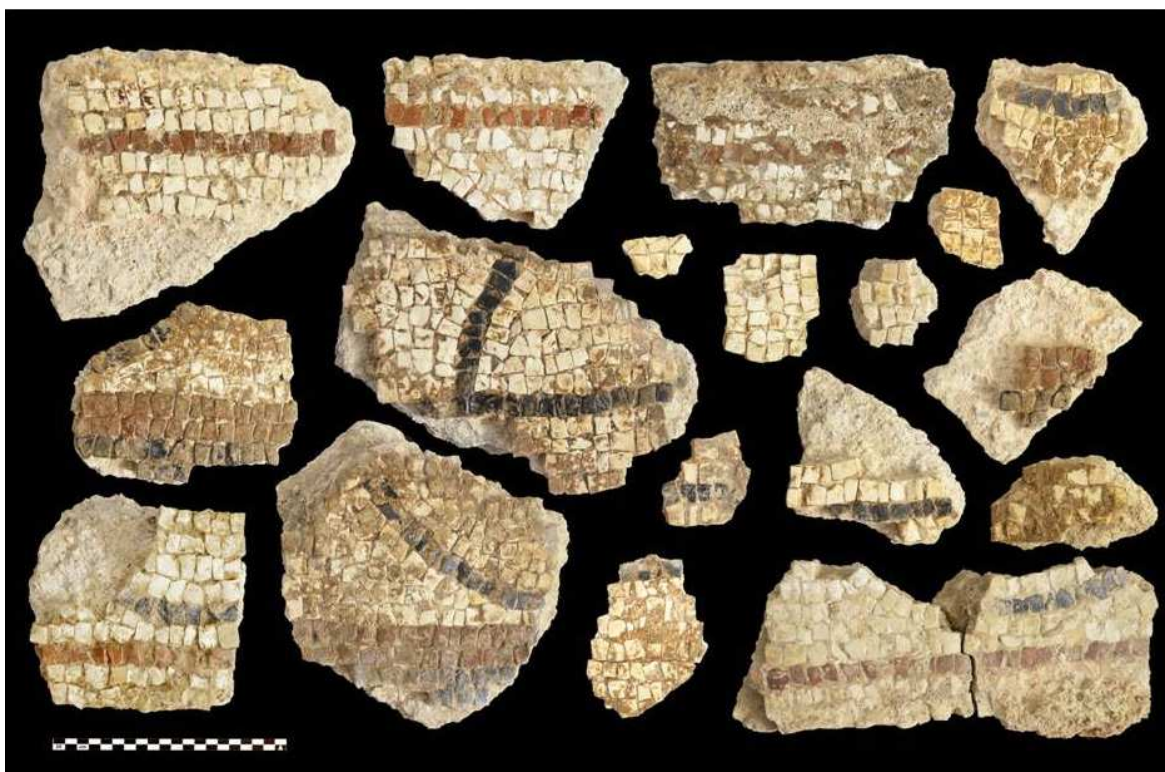
Cronología

El contexto arqueológico y arquitectónico en el que se encuentra ha sido fechado por la cerámica en torno a mediados del siglo I d.C., en el contexto de fundación de la *villa*. Dicha cronología resulta coherente en tanto que la sencillez del motivo y, sobre todo, la ausencia de policromía, no permiten fechar el mosaico más allá del siglo II d.C.

Mosaico del *caldarium*

Lecrín II

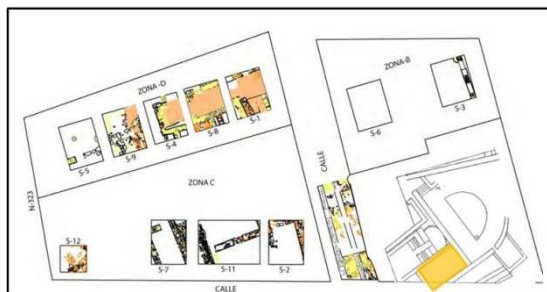
Mos. N° 21



Descubrimiento

1983, Pago del Fiche (Mondújar-Talará)

Ubicación en el yacimiento



Estancia del *caldarium*

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada³

Dimensiones de la estancia

4,9 m. de longitud x 3,10 m. de anchura

Superficie de pavimento conservado

296,168 cm²

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: blanco, negro y granate
Materiales: Piedra

³ Referencia ubicación CO13MO2ET3-MO3ET2. Cajas 1803, 1804, 1809

Dimensiones: 1-1,5 cm³
Densidad: 40 teselas por dm³

Procesos postdeposicionales	El elevado nivel de arrasamiento y la lechada de <i>opus signinum</i> sobre el teselado indican que fue tapado y reamortizado el espacio con otra función en una fase posterior de ocupación pero aún de época romana. La construcción de la carretera en época contemporánea ha arrasado gran parte de la habitación y del pavimento que pudiera quedar aún.
Estado de conservación	Se encontraron únicamente restos del área perteneciente a una esquina de la habitación, muy fragmentados, habiendo desaparecido el pavimento del resto de la estancia. La superficie del teselado contiene muchas concreciones de mortero y lechada de <i>opus signinum</i> . Levantado tras su excavación para ser depositado en el Museo, únicamente se conservan dos capas de mortero preparatorio, perdidas las demás en el arranque.
Número de fragmentos	17 fragmentos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Mendoza, Salvatierra, <i>et al.</i> (1985); Marín y Gener (1985); González y Morales (2008); Burgos, Puerta, <i>et al.</i> (2009).

Descripción

Fragmentos que contienen un fondo de teselas blanco: 22.4 (9,1 x 7,4 cm.), 22.6 (5,1 x 3,4 cm.), 22.7 (6 x 4,8 cm.), 22.12 (7 x 4,7 cm.), y 22.13 (11,4 x 6,6 cm.).

Fragmentos que contienen un filete sencillo negro sobre fondo blanco: 22.1 (12 x 13,4 cm.), 22.2 (9 x 14,3 cm.), 22.9 (6,4 x 7,3 cm.), y 22.14 (10,1 x 12 cm.).

Fragmentos que contienen un filete sencillo granate sobre fondo blanco: 22.16 (23,1 x 12,9 cm.), y 22.17 (24 x 13 cm.).

Fragmentos que contienen filete sencillo granate sobre fondo blanco y, sobre él, filete negro ondulado, a modo de posible roleo: 22.5 (17,1 x 21,2 cm.), y 22.11 (36 x 14,2 cm.)

Fragmentos que contienen filete negro seguido de filete granate sobre fondo blanco y, sobre ellos, forma ondulada de otro filete, a modo de posible roleo: 22.3 (17,3 x 14,1 cm.), 22.10 (21,1 x 19,8 cm.), y 22.15 (6,1 x 7,2 cm.).

Fragmentos que contienen filete negro sencillo sobre fondo blanco que se bifurca en dos, con un desarrollo curvilíneo en la línea transversal: 22.8 (29 x 15,7 cm.).

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 4 muestras, 3 de teselas pétreas, una de cada color representativo, y una de mortero. El análisis seleccionado ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) previa preparación en formato de lámina delgada pulida y metalizada para las primeras, y difracción de rayos X (DRX) para la segunda.

· Piedra

M. 034- Granate. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con abundante presencia de cuarzos, fosfato cálcico y algunos picos contaminantes de potasio y titanio. Del grupo de las calizas.

M. 035- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica. Composición química y mineralógica: matriz homogénea de carbonato cálcico sin inclusión alguna. Se trata de un mármol blanco de bastante pureza.

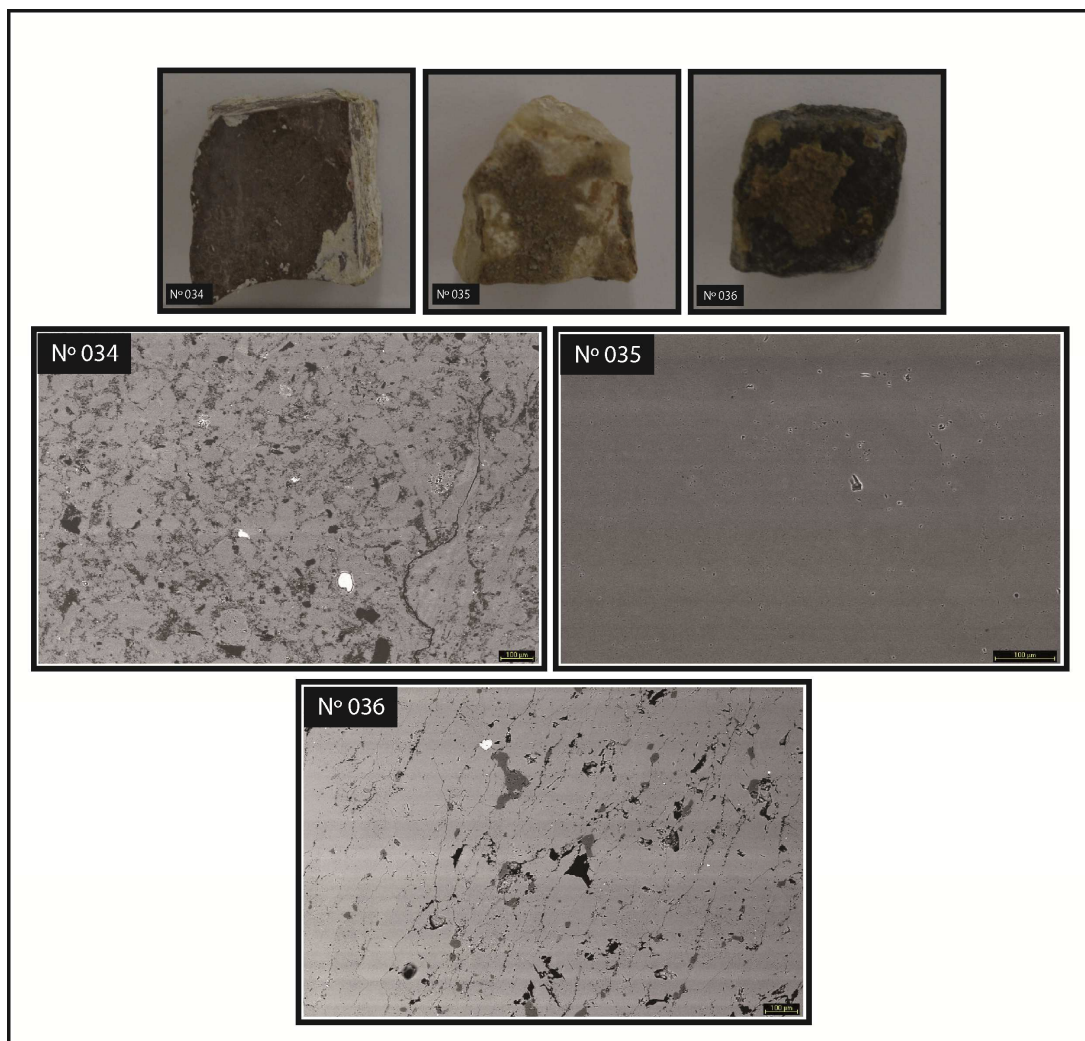


Fig. 37. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

M. 036- Negro. Geometría: roca metamórfica de textura poiquiloblástica. Composición química y mineralógica: matriz homogénea de carbonato cálcico con inclusiones importantes de cuarzos y sulfuro de hierro (pirita).

· Mortero

M. 138- Se conservan dos capas preparatorias, ninguna completa. La 1ª capa es parte del *nucleus*, conservada únicamente en 4 mm de altura; consiste en un mortero de cal muy fina y compacta, sin clastos de ningún tipo fruto de una decantación esmerada. La 2ª capa, de la que quedan hasta 2,5 cm de altura en algunos puntos, forma parte de un *rudus* muy homogéneo, de matriz arenosa fraguada con cal y una alta densidad de esquistos y pizarras a modo de conglomerantes, de esfericidad y tamaño homogéneos, y ordenación irregular.

- Análisis tecnológico

· Piedra

Una de las teselas (H. 030) muestra la huella de un golpe de cincel de punta por percusión indirecta en una de sus esquinas, realizado para el rebajado del perfil cuadrangular de la cara visible. La homogeneidad de fábrica es mucho mayor que en el mosaico anterior según lo requiere el diseño, más complejo y con necesidad de dibujar líneas curvas. No se aprecian marcas de pulido en la superficie, lo que se debe principalmente al pernicioso efecto de las concreciones, aunque la uniformidad de la superficie evidencia que hubo un trabajo de acabado.

· Mortero

Conservados hasta 8 cm de grosor en algunos fragmentos, únicamente se distingue el *rudus* y zonas del *nucleus*. La calidad general del fraguado y la producción es buena, y no contiene trazas de sinopia, incisiones orientativas, o señales coloreadas del lugar donde deban ir las teselas.

Restitución e interpretación del conjunto

Todos los fragmentos, a excepción de uno (22.8), tienen un claro desarrollo lineal que los ubica como parte de la orla de enmarque de la composición. La hipótesis que planteamos es una orla de roleos sencilla (diseño muy frecuente en la musivaria granadina) en negro sobre fondo blanco, enmarcada por un doble filete negro y granate en su cara más externa⁴, y por un filete granate sencillo en el lado que se abre hacia la composición central, sin que quede nada de ella. Finalmente, el fragmento 22.8 es difícil de identificar y ubicar en la composición, si bien podría tratarse también de una parte mal ejecutada del diseño de la orla.

⁴ Los dos fragmentos que han conservado parte de este doble filete presentan una pequeña elevación y un corte recto en su extremo, señal de que es la zona que pegaba justamente con la pared de la habitación, marcando así el límite del diseño.

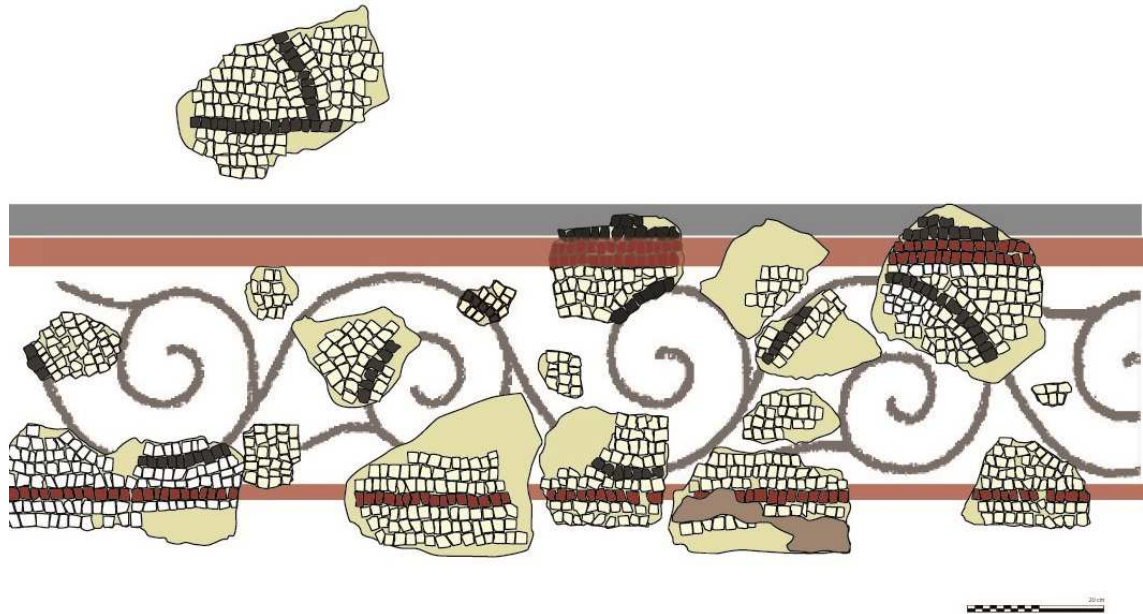


Fig. 38. Restitución hipotética del mosaico.

Cronología

La datación del contexto arqueológico del presente mosaico sitúa su fabricación en torno a mediados del siglo I d.C., constituyendo, junto al mosaico anterior, los vestigios de la primera fase decorativa de la *villa*, producida en el mismo momento de su construcción. La estratigrafía y la cerámica han permitido proporcionar la cronología, que concuerda con el predominio del blanco y negro en la composición, si bien no se trata de una bicromía absoluta. En todo caso la construcción del mosaico no sobrepasa la segunda mitad del siglo II d.C.

Mosaico de las arquerías

Lecrín III

Mos. N° 22



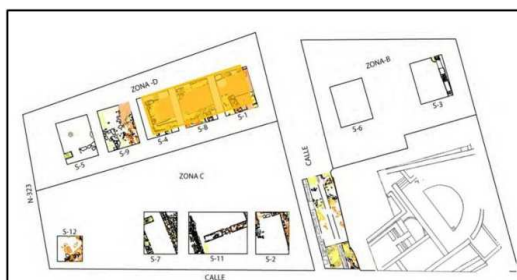
Autoría: Burgos *et al.* (2009)



Descubrimiento

2004, Pago del Fiche (Mondújar-Talará)

Ubicación en el yacimiento



Estancia de uso doméstico indeterminado

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia

Desconocidas. No se ha excavado completa hasta el momento

Superficie de pavimento conservado

La superficie que queda al descubierto es de 2,8 m², con posibilidad de que se incremente tras una excavación

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Blanco, negro, granate, ocre y rojo
Materiales: Piedra y cerámica
Dimensiones: 1-1,5 cm³
Densidad: 40 teselas por dm²

Procesos postdeposicionales

En una fase posterior se construye encima un muro

fruto de una reorganización espacial de la vivienda.

Estado de conservación Se desconoce su conservación general a falta de ampliar la excavación. El fragmento por ahora visible muestra un buen estado del teselado, a excepción de las de naturaleza cerámica, que están totalmente arrasadas

Restauraciones No constan

Bibliografía González y Morales (2008); Burgos, Puerta, *et al.* (2009)

Descripción

Orla de enmarque. La banda perimetral consta de varios motivos sucesivos; de fuera hacia dentro se distingue un roleo separado por filete bícromo de un meandro de codos cuadrados compuesto, en una variante de trazo más largo en cuyos vanos se intercalan columnillas. A continuación, una arquería secante y tangente que forma ovas y escamas, a la que sigue un sogueado de dos cabos.

Campo. Se diferencia a duras penas lo que parece un tapiz a base de hexágonos creando rombos en los intervalos. En el interior de los hexágonos, círculos formados por pares de peltas.

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está in situ y tapado para su protección. Por ello no se ha recogido ni conservado ningún resto material, ni teselas ni mortero, perteneciente al mismo.

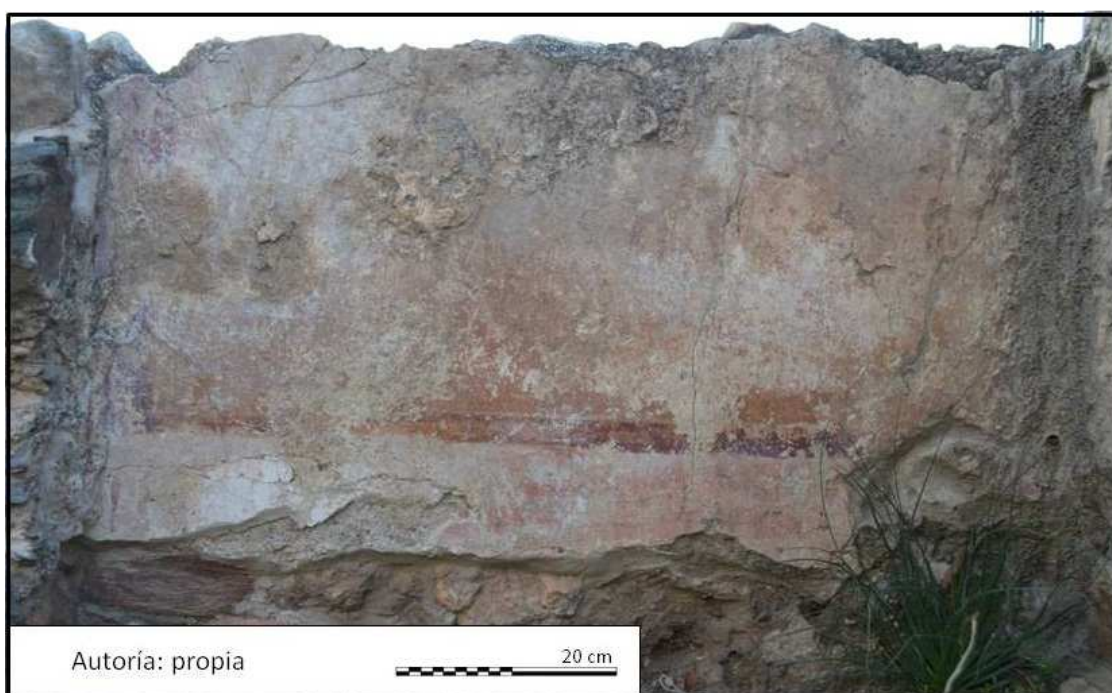
Cronología

El uso de la policromía, su asociación a un ambiente doméstico reestructurado hacia finales del siglo II d.C. y la aparición de elementos que indican una renovación de la decoración de la vivienda para esas fechas –como las esculturas y la pintura-, nos llevan a una cronología de este mosaico de finales de aquella centuria o incluso inicios del siglo III d.C. No obstante sería necesario excavar toda la habitación completa para el estudio de los materiales, la estratigrafía, así como del propio mosaico en su conjunto para una datación directa.

5.9.3. EL PROGRAMA DECORATIVO: LAS PINTURAS

Junto a los pavimentos musivos se han documentado una gran cantidad de restos pictóricos en este yacimiento, unos desprendidos, en estado muy fragmentario, y otros conservados *in situ*. El depósito de los primeros en el Museo Arqueológico de Granada ha permitido su estudio directo; sin embargo la dificultad de acceso al yacimiento, así como el hecho de que la pintura conservada *in situ* no haya sido mencionada en ninguna de las memorias de intervenciones arqueológicas realizadas en el yacimiento, ha dificultado su análisis. Todos los fragmentos presentan decoración anicónica.

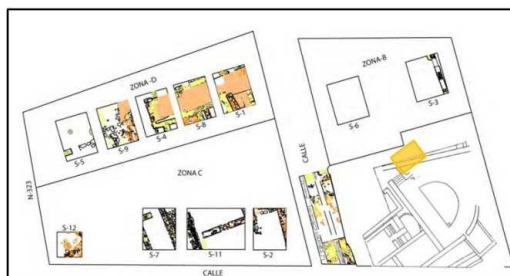
Pintura del <i>frigidarium</i>	Lecrín IV	Pint. N° 04
---------------------------------------	------------------	--------------------



Descubrimiento

1983, Pago del Fiche (Mondújar-Talará)

Ubicación en el yacimiento



Posible estancia del *frigidarium*

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia

Desconocidas. No se ha excavado completa hasta el momento.

Superficie de panel conservado	0,98 m ²
Colores empleados	Blanco, negro, bermellón y ocre
Procesos postdeposicionales	No presenta grandes cambios a excepción de la desaparición de parte de la zona media y toda la zona superior de la pared, como consecuencia de la caída del propio muro.
Estado de conservación	Difícil determinarlo ya que no ha sido limpiada ni consolidada en ningún momento. La zona central está bastante afectada por concreciones calcáreas que han provocado la pérdida del pigmento.
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Inédito

Descripción

Procedencia zona inferior de la pared (rodapié y zócalo:

Esta zona se encuentra bastante perdida, especialmente por el rodapié, del que no se conserva nada; de la zona del zócalo se conserva un sencillo campo monocromo en blanco sin decoración de ningún tipo, separada de la zona media por una sencilla banda en bermellón y negro.

Procedencia zona media:

Aunque está muy deteriorado y gran parte del pigmento se ha perdido, el arranque de la zona media a partir de la mencionada banda de transición es un campo corrido monocromo en ocre, sin ningún tipo de división en paneles ni decoración que se aprecie.

Análisis del material

No ha podido realizarse el muestreo para análisis de materias primas en pigmentos y morteros dado el riesgo de tomar muestras de un revestimiento que permanece *in situ* pero sin consolidación ni garantías de conservación. No obstante, su observación ha permitido un análisis de los aspectos productivos que pueden ser detectados *de visu*, descartándose también la identificación de aglutinantes y por tanto de la técnica empleada.

- Análisis tecnológico

· Pigmentos

Los colores predominantes, blanco y ocre, que conforman los grandes campos del zócalo y la zona media, se han conservado en un estado razonablemente bueno debido a su

aplicación en una gruesa capa de los pigmentos; en cambio, el bermellón que conforma la banda de separación entre ambas zonas está prácticamente desprendido en algunas zonas, producto de una aplicación más escueta de la capa pictórica y probablemente en un momento posterior al secado del ocre y el blanco, conformando una técnica *a secco*. Dicho desprendimiento ha permitido comprobar que la estratigrafía de ejecución es la natural en la mayoría de los casos, dibujando primero los grandes campos y rematando finalmente las bandas de separación y los interpaneles para camuflar los titubeos y fallos en la transición entre un campo y otro, que en este caso, son muy acentuados. No se encuentran en toda la superficie excavada marca alguna de pinceles, recibiendo la superficie pictórica un tratamiento muy cuidado, y tampoco hay restos de sinopias, piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

Cronología

El área conocida como zona del *frigidarium*, donde se ubica este panel pictórico, es construida en la primera fase de obras de la *villa*, en el siglo I d.C., sin que en fases de remodelación posteriores se documenten cambios importantes. Si bien es cierto que la zona, y particularmente la habitación donde aparecen, no han sido totalmente excavadas, la sencillez de la decoración utilizada podría efectivamente indicar que no se producen cambios significativos a lo largo del tiempo en este sector del edificio, y esencialmente en las pinturas, pudiendo fecharlas como de la primera fase de monumentalización, en el siglo II d.C.

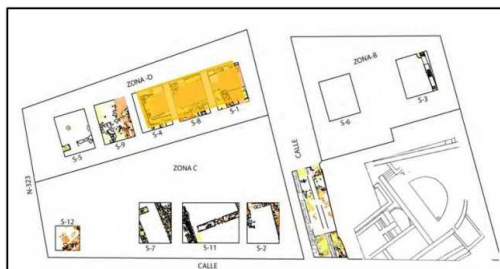
Pintura de la estancia doméstica	Lecrín V	Pint. N° 05
---	-----------------	--------------------



Descubrimiento

2004, Pago del Fiche (Mondújar-Talará)

Ubicación en el yacimiento



Estancia de uso doméstico indeterminado

Depósito actual

Museo Arqueológico de Granada⁵

Dimensiones de la estancia

Desconocidas. No se ha excavado completa hasta el momento.

Superficie de panel conservado

409,9 cm²

Colores empleados

Blanco, negro, rojo, rojo oscuro, bermellón, rosa, rosa

⁵ Referencia ubicación CO13MO2ET3-MO3ET2. Cajas 1796, 1797, 1798, 1799, 1800

anaranjado, ocre, verde

Procesos postdeposicionales	La ruina de los muros provocó el desprendimiento de las pinturas y la pérdida de gran parte del panel.
Estado de conservación	Muy fragmentado. Los pigmentos se mantienen en gran parte aunque muy afectados por las concreciones, y no se conservan más de dos capas de mortero preparatorio.
Número de fragmentos	126 fragmentos no correlativos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Burgos, Puerta, <i>et al.</i> (2009)

Descripción

Procedencia zona inferior de la pared (rodapié y zócalo):

- Imitación de mármol moteado: grupo muy mal representado, con certeza únicamente por 1 fragmento de fondo negro sobre el que se aprecia una aspersion en rojo oscuro con brocha de gran tamaño a juzgar por el diámetro de la mota (2 cm). En tal caso se ubicaría probablemente en el rodapié, pero su poca representatividad nos conduce a ser prudentes con esta hipótesis, dado que podría incluso tratarse de una gota caída accidentalmente por un pintor descuidado.

- Imitación de mármol brocatel: a este grupo pertenecen 15 fragmentos informes en los que, sobre fondo monocromo, se dibujan círculos de tamaño variable y cierta regularidad. Se encuentran de dos tipos, uno de fondo ocre con los círculos en tono rojizo pardo y marrón (5 fragmentos y 3 fragmentos sólo en ocre, pertenecientes al interior de uno de los círculos mayores); es mucho más sencillo que el segundo, de fondo rosáceo con los círculos en rosa más fuerte (7 fragmentos) con mayor irregularidad y abigarramiento de las líneas del brocatel.

- Bandas de separación entre paneles decorativos: a esta zona podría pertenecer también el único fragmento que incluye parte del borde de uno de los paneles en brocatel rosa, que aparece delimitado por una banda blanca (5 cm), roja (4 cm), y blanca, ésta última de anchura desconocida.

Posible procedencia zona media de la pared:

- Bandas de separación entre paneles decorativos: Un total de 16 fragmentos muestran parte de un fondo monocromo, de color rojo claro con decoración en rojo más oscura, que se enmarca con una banda en sucesión de colores negro (4 cm), blanco (4 cm) y rojo oscuro, pudiendo ser éste parte de la banda o parte del panel sucesivo, hecho que se desconoce por no conservarse en mayor amplitud.

- Paneles lisos con líneas de trazado recto: el diseño predominante es el de una banda roja sobre fondo blanco (23 fragmentos), con una anchura de al menos 3 cm sin que lleguemos a ver en ningún fragmento su desarrollo total. Otras variantes del motivo se presentan con una línea más fina, de entre 0,70 y 1 cm de anchura, y curvatura idéntica pero en distintos colores: negro sobre fondo blanco (1 fragmento) y rojo sobre fondo blanco (2 fragmentos).
- Paneles lisos con líneas de trazado curvo: existen tres variantes en esta modalidad. La primera (3 fragmentos), consiste en una línea curva en rojo sobre fondo blanco de 1,5 cm de anchura que limita por el lado convexo con una zona en ocre de la que desconocemos si es parte de otra línea curva o parte de un campo; sobre el fondo blanco y apoyada en la línea roja se dibuja una forma acorazonada en negro, muy poco visible, y que podría tratarse de una hoja. El segundo tipo (13 fragmentos) representa una doble franja, la primera de color gris verdoso (1,5 cm) y la segunda roja de anchura imprecisa, sobre fondo blanco. La última, de la que hay un solo fragmento, consiste en una línea negra de 0,70 cm de ancho sobre el fondo blanco.
- Decoración de lazos: 8 fragmentos de fondo ocre en que se desarrolla una decoración fragmentaria en color rojo con forma de ochos o trazos entrelazados, probablemente ubicados en los interpaneles.
- Decoración sin identificar: aparecen 6 fragmentos con fondo rosa que limita con otro fondo ocre sin banda alguna de transición entre ambos. Sobre el fondo rosa se dibuja parte de un círculo anaranjado. Perteneciente a otro motivo, y también sin identificar, aparece 1 fragmento con fondo rosa en el que se dibuja una cuadrícula en rojo.

Posible procedencia zona alta de la pared:

- Molduras: 2 fragmentos de moldura estucada presenta restos de pigmento negro, muy deteriorado. Conserva 6,5 cm de su anchura total, y presenta un perfil acanalado regular.

Procedencia desconocida:

- Paneles lisos: 6 fragmentos de color negro, 1 verde y 23 de diversos tonos de rojo, difíciles de ubicar al tratarse de fragmentos mezclados entre las distintas unidades estratigráficas y con una representatividad residual. Probablemente se localicen en subpaneles o en bandas transitorias principales, cuya mayor anchura no ha permitido documentar en fragmentos tan pequeños los límites.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 8 muestras, 7 de pigmentos –una por cada color representado- y 1 de mortero preparatorio. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) para las primeras, y la identificación y caracterización por observación macroscópica de lupa binocular para la segunda.

· Pigmentos

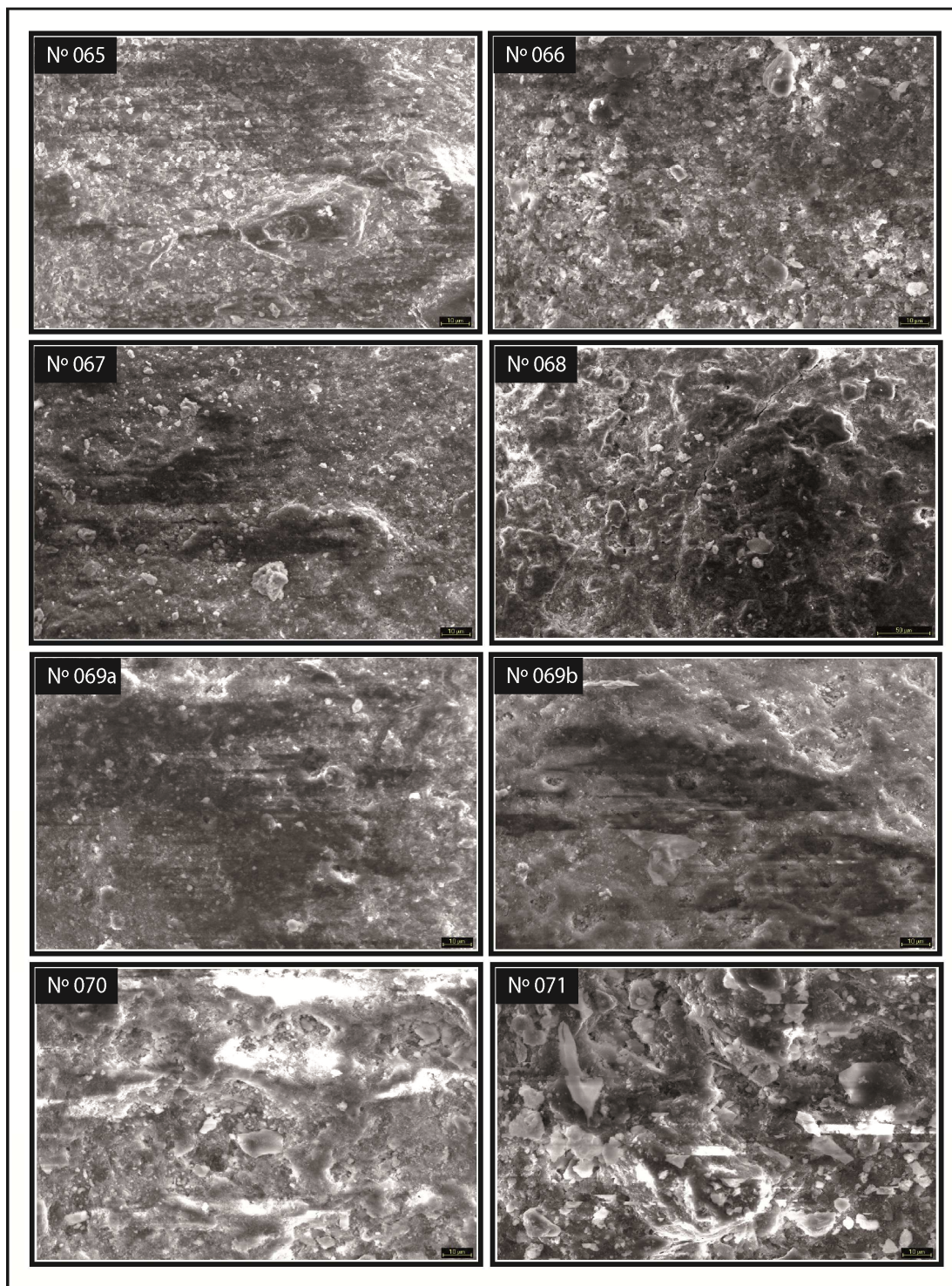


Fig. 39. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de los pigmentos muestreados.

M. 065- Rojo. Los elementos predominantes son el carbonato cálcico, el hierro, y los silicatos, junto a los que de forma minoritaria se detectan el potasio y el magnesio. Se trata de un rojo fabricado con hematitas (óxido férrico) con impurezas de sílice y arcilla.

M. 066- Rojo. Predominan el carbonato cálcico y el hierro, con algunas inclusiones de sílice, aluminio y potasio, así como picos de magnesio. Se trata, como la muestra anterior, de un óxido de hierro con alguna inclusión de feldespato cálcico, procedente tal vez de la mezcla con arcillas.

M. 067- Verde. Se trata de un pigmento elaborado a partir de carbonato de hierro con presencia homogénea de silicato de magnesio y sodio, así como en menor medida están presentes el potasio y el aluminio.

M. 068- Negro. Muestra muy contaminada, únicamente aparecen valores de carbonato cálcico procedente de concreciones superficiales y de la base carbonatada resultante de la técnica al fresco.

M. 069a- Rojo. Carbonato cálcico y hierro, con algunas inclusiones de sílice, aluminio, y picos de magnesio, manganeso y potasio. Se trata de un óxido de hierro con grandes concreciones de granos de calcio.

M. 069b- Rosa. La presencia de carbonato cálcico sube desmesuradamente con respecto al resto de elementos, fundamentalmente el óxido de hierro y picos de magnesio y pequeñas inclusiones esporádicas de silicatos (cuarzos)

M. 070- Crudo. El elemento predominante es el óxido de hierro, con una alta representación de carbonato cálcico, y picos de potasio y silicatos. Se trata de hematites rebajado con carbonatos.

M. 071- Ocre. Sobre una importante base de calcio se presentan hierro y magnesio, así como potasio y silicio en cantidades menores. La presencia de óxidos (especialmente de hierro) nos deriva a pensar en el uso de la goethita, si bien por las impurezas de magnesio y filosilicatos de hierro podría tratarse de una limonita, una mezcla de componentes entre los que se encuentran, junto a la goethita, trazas de jarosita (alumbre). Este mineral se utilizó para la fábrica del pigmento mezclándolo con carbonato cálcico.

· Morteros

M. 139- Se conservan dos capas preparatorias, una de ellas completa. La 1ª capa es el soporte directo de la pintura, con 8 mm de grosor, y consiste en un fraguado de carbonato cálcico muy compacto y mal pulido, de tal modo que los numerosos clastos arenosos afloran a la superficie pictórica llegando a atravesar los pigmentos en algunos puntos y dándole un aspecto rugoso. La 2ª capa es la inmediatamente anterior a la 1ª, de 4,5 cm de grosor y aun incompleta, consiste en un mortero de cal muy heterogéneo mezclado con arcilla sin cocer y con numerosas inclusiones de gran tamaño, consistente en piedras tipo esquistos sin cortar ni preparar para el fraguado, algunas de ellas llegando a medir 4 cm de largo.

- Análisis tecnológico

· Pigmentos

El estado general de los pigmentos atestigua diferencias en la calidad de los mismos, y son los rojos y ocreos los más consistentes y los negros de una factura muy pobre pues son los que antes se desprenden. El modo de aplicación de la pintura es, no obstante, un trabajo poco fino a juzgar por los emplastos y rebabas de pintura que sobresalen en algunos fragmentos, de ahí que no se pueda descartar que lo que aparentemente es parte de una decoración en moteado no sea más que un descuido del propio pintor, como se advirtió anteriormente. En relación a esto, pueden advertirse muy marcadas las líneas de las cerdas del pincel, especialmente en la aplicación de las líneas y bandas rojas, así como las que dibujan motivos circulares, gracias a las cuales ha sido más fácil la restitución de algunos motivos y la unión de fragmentos, si bien no dejan de ser producto de un trabajo mediocre. No se aprecian líneas de sinopia o boceto previo, ni tampoco piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

Como parte imprescindible del reconocimiento de la técnica pictórica empleada, una de las muestras seleccionadas para el análisis de SEM (M. 077) fue utilizada para el análisis de Cromatografía de gases en aras del reconocimiento del tipo de aglutinante utilizado. No se obtuvo ningún resultado y el cromatograma dio error, por lo que descartamos el uso de aglutinantes orgánicos, concluyendo que la fijación de los pigmentos se realizó por la carbonatación de la cal propia del fresco.

· Morteros

Los más de 5 cm de grosor conservados en total pertenecen a las que probablemente fuesen las dos únicas capas preparatorias de esta pintura, pues identificamos la 2ª como una especie de *trullisatio*. La calidad general del fraguado y la producción es descuidada, y no contiene trazas de sinopia, incisiones orientativas del boceto, ni hay evidencia de zigzag iniciso o preparado de cañas para el buen agarre a la pared.

Restitución e interpretación del conjunto

Aunque es posible documentar una amplia variedad de motivos diferentes, es muy reducido el número de fragmentos conservado de cada motivo como para restituirlos completamente, y tanto menos para conocer su ubicación en la pared. Únicamente resulta probable la interpretación de la zona baja, donde correría un rodapié de fondo negro, probablemente moteado, y un zócalo decorado con imitación de mármol brocatel. En este aspecto cabe realizar dos hipótesis: que se desarrollen cuadros alternos de brocatel rosa y brocatel marrón, separados por una banda incierta, o que la alternancia no se dé en la misma pared, sino que se trate de un zócalo corrido en la misma decoración brocatel y que cambie el color entre las paredes contiguas (como sucede en las pinturas del yacimiento de Salar). Para la zona media la restitución es aún más compleja: muchas de las bandas divisorias limitan con un campo de fondo rojo, de modo que es bastante probable que esta

zona estuviera dominada por grandes paneles en rojo, tal vez alternos con paneles en blanco.

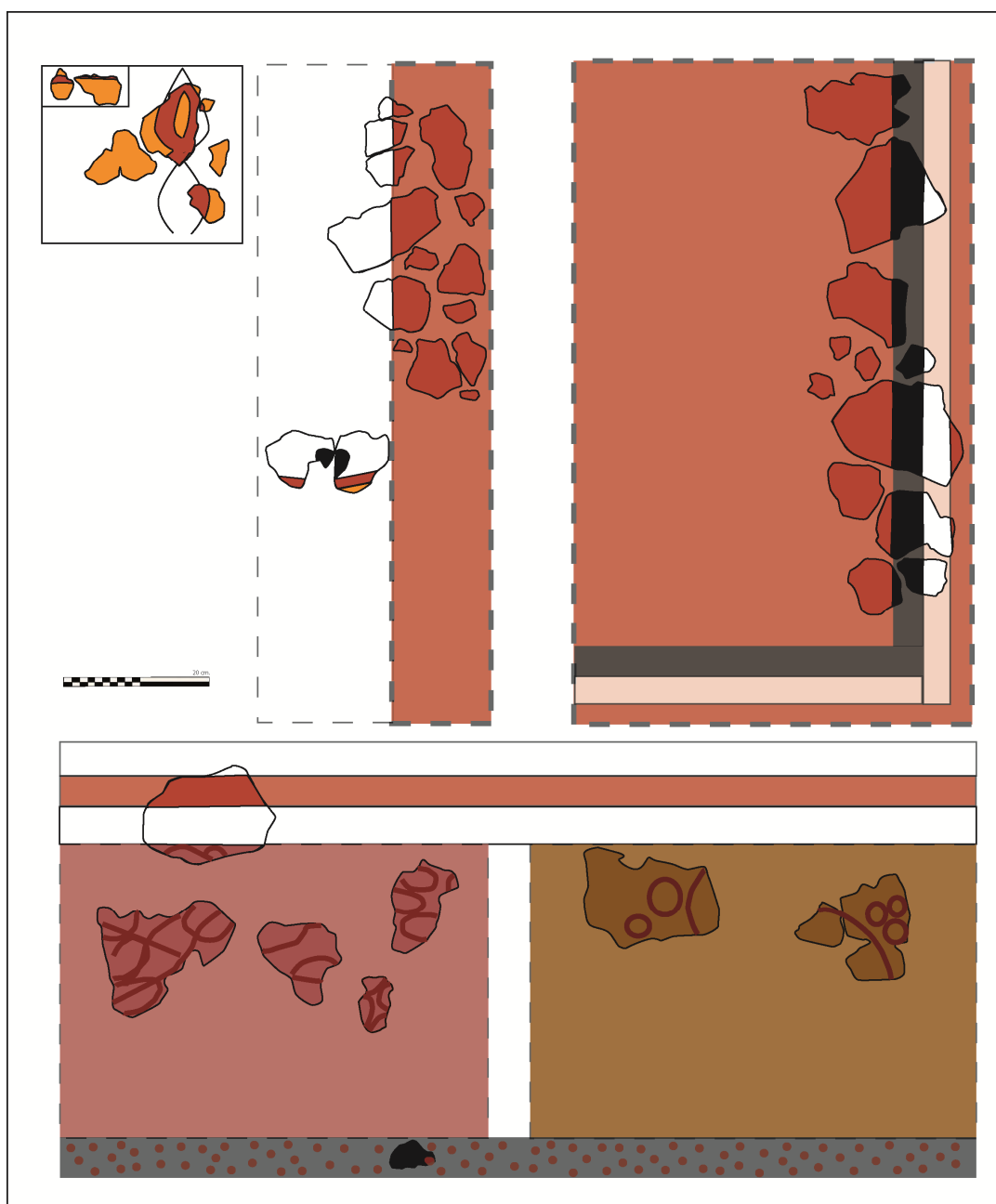


Fig. 40. Restitución hipotética de las pinturas del área doméstica.

Cronología

La dificultad de reconstruir la mayor parte del panel pictórico y lo comunes que son los motivos conservados, no permiten establecer una cronología únicamente en base a la evolución de su diseño. En este caso el contexto arqueológico es el que ha dado información suficiente a este respecto, fechándose tanto por las estructuras a las que se asocia como por el material aparecido en torno a finales del siglo II d.C. o principios de la próxima centuria.

5.10. ESTANCIA DEL CERRO DE LOS INFANTES

5.10.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

El yacimiento del Cerro de los Infantes es, para época romana, bastante problemático en cuanto a la definición de contextos arqueológicos y arquitectónicos, como ya se explicó en el capítulo anterior. Las estructuras documentadas por la arqueología se ciñen al lienzo de muralla que circundaba el cerro, una alberca, y un gran edificio rectangular, donde aparecieron las pinturas murales.



La muralla ha desaparecido en la actualidad, y únicamente podemos contar con una imagen del siglo XVII, un grabado de D. Francisco Heilán donde se apreciaba su gran envergadura (Castillo, Orfila, *et al.* 1998b, 87), pero sin más información acerca de medidas, extensión o sistema constructivo. Con respecto a la alberca, de 2 m de profundidad y realizada en mampostería, se conoce desde principios del siglo XX y desde entonces se calificó como edificio termal (Gómez-Moreno 1907-192), pero carecemos de información más completa.

El edificio que directamente nos atañe, como contexto de los materiales pictóricos a analizar, es una estructura de grandes dimensiones, de planta rectangular, cuya función a día de hoy sigue sin conocerse, pero que a juicio de sus excavadores podría tener relación con el complejo termal. No obstante, ninguna hipótesis puede ser confirmada ante la ausencia de excavaciones y de documentación gráfica o escrita de las estructuras que salieron a la luz en la única intervención de los años 70. En este incierto contexto fueron hallados los fragmentos de las pinturas que aquí figuran con los números 06 y 07, de cuyo hallazgo desconocemos las relaciones estratigráficas entre ambos, sin llegar a saber si pertenecieron o no al mismo panel o incluso al mismo ámbito.

A finales de la misma década, durante las prospecciones dirigidas por F. Peregrín, se recogieron en superficie otro grupo de fragmentos de pintura mural (Blech y Rodríguez 1991, 177), sin un contexto definido, aunque pensamos que pudieran ser todas de la misma estancia, si bien no tendrían relación con las pinturas antes mencionadas.

Con respecto a los materiales sustraídos del yacimiento o en zonas vecinas pero vinculados a éste (especialmente el caso de los epígrafes), desconocemos cuáles aparecieron en el contexto de la habitación de las pinturas y la relación estratigráfica con los fragmentos desprendidos, de cara a dotar de una cronología de uso y destrucción de las mismas.

5.10.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LAS PINTURAS

En este yacimiento se han recuperado tres grupos pictóricos diferentes entre sí que hemos considerado partes de paneles distintos ante la dificultad de relacionarlos estratigráfica y contextualmente. De todos ellos han llegado únicamente fragmentos desprendidos de la pared, no habiendo restos *in situ* que faciliten la restitución decorativa del panel. Los dos primeros, de temática geométrica y floral, se encuentran en el Museo Arqueológico de Granada, mientras el último grupo fue depositado en el Museo Arqueológico de Málaga, donde fueron restaurados los emblemas figurados que lo caracterizan.

Pintura de la guirnalda	<i>Ilurco I</i>	Pint. N° 06
--------------------------------	------------------------	--------------------



Descubrimiento	Años 70, Cerro de los Infantes (Pinos Puente)
Ubicación en el yacimiento	Gran estancia indeterminada
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada
Dimensiones de la estancia	Desconocidas
Superficie de panel conservado	1,6 m ²
Colores empleados	Blanco, negro, rojo, ocre, verde

Procesos postdeposicionales	Desconocemos las causas que originaron la ruina y desprendimiento del panel pictórico.
Estado de conservación	Muy fragmentado. La superficie pictórica está muy dañada en algunos puntos por las concreciones carbonatadas, y la descomposición de los pigmentos negros, mientras del mortero preparatorio apenas se conservan dos capas.
Número de fragmentos	9 fragmentos no correlativos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Inédito

Descripción

Procedencia desconocida:

- Círculos con festones: 8 fragmentos que reproducen un fondo beige con retícula de hiladas a soga, sobre el que se dispone una guirnalda de círculos con festones en rojo, una línea en ocre que por su dirección paralela a la misma podría tener la misma forma, y hojas lanceoladas que por su estado fragmentario desconocemos a qué decoración vegetal concreta adscribirla.
- Bandas de separación: 1 fragmento con parte de una banda vertical negra, de al menos 3 cm de anchura, que limita el campo de retícula con guirnalda y hojas descrito anteriormente.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

No ha sido posible el muestreo ni de pigmentos ni de morteros, pues dado el escaso número de fragmentos conservados, suponía una destrucción irreversible muy acusada en el conjunto.

- Análisis tecnológico

· Pigmentos

Como viene siendo habitual en los casos anteriormente citados, los pigmentos rojos y ocreos son los de mejor calidad debido a su buena fijación a pesar del tiempo; en cambio, los verdes, y sobre todo el negro tienen una consistencia muy pobre y bastante diluida, de modo que se pierden antes. El modo de aplicación de los pigmentos se caracteriza por ser un trabajo fino sin marcas de pinceles, brochas, rebabas de pintura u otros descuidos, hecho que por otro lado nos ha perjudicado a la hora de tratar reconstruir la orientación de los motivos decorativos. No se aprecian líneas de sinopia o boceto previo, ni tampoco piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

Aunque no se realizó ningún muestreo para la caracterización de las materias primas, sí se tomó una muestra muy pequeña, de poca utilidad para el análisis químico, pero aprovechable para la determinación del aglutinante mediante la Cromatografía de gases. El resultado por omisión revela la ausencia de trazas orgánicas en el aglutinante, y por tanto el uso de la técnica al fresco.

Restitución e interpretación del conjunto

La decoración pertenece a una zona muy específica del panel, posiblemente la parte media, y consiste en una composición abierta de un enrejado con hojas lanceoladas enlazadas sobre la que discurre una sucesión de círculos concéntricos, el primero con festones, y una línea de nudos que atraviesa los círculos, todo ello enmarcado por, al menos, una banda negra. Desconocemos el lugar, posición y extensión del motivo, así como la decoración de las zonas baja y superior.

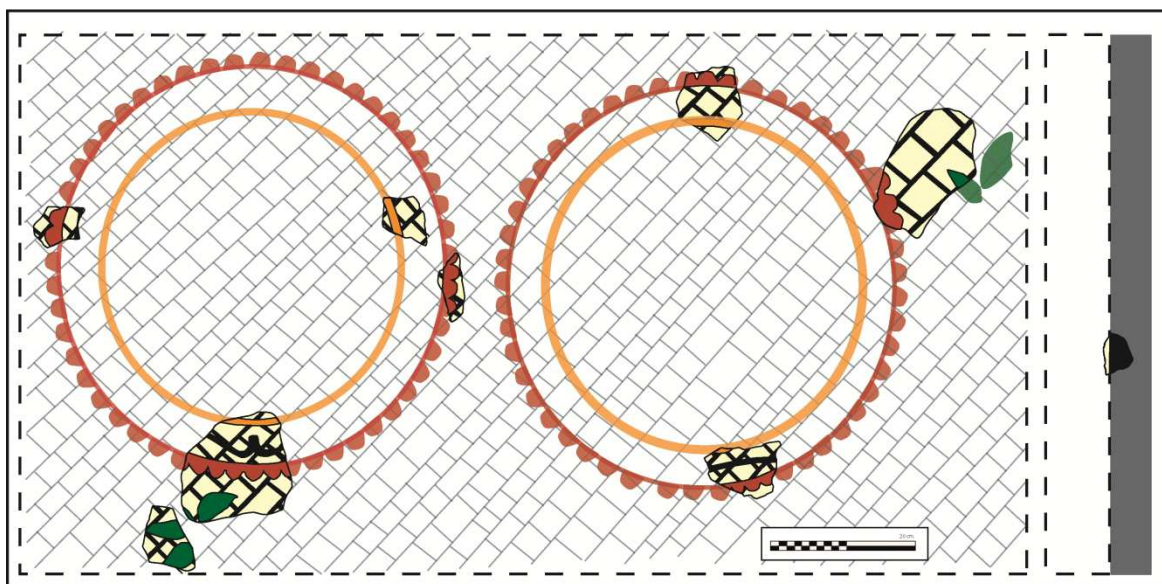


Fig. 41. Restitución hipotética del motivo decorativo.

Cronología

No disponemos de material arqueológico asociado que nos permita una datación directa; no obstante, los materiales hallados en el Cerro y sus entornos confirman que las estructuras pertenecen al Alto Imperio, habiendo tenido lugar el apogeo de la ciudad entre los siglos I y II d.C.

Pintura del mármol brocatel

Ilurco II

Pint. N° 07



Descubrimiento	Años 70, Cerro de los Infantes (Pinos Puente)
Ubicación en el yacimiento	Gran estancia indeterminada
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada
Dimensiones de la estancia	Desconocidas
Superficie de panel conservado	1,23 m ²
Colores empleados	Rosado y beige
Procesos postdeposicionales	Desconocemos las causas que originaron la ruina y desprendimiento del panel pictórico.
Estado de conservación	Muy fragmentado. La superficie pictórica está muy dañada por la mala calidad de la última capa preparatoria sobre la que se aplica el pigmento.
Número de fragmentos	11 fragmentos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Inédito

Descripción

Procedencia zona inferior de la pared (zócalo):

- Imitación de mármol brocatel: a este grupo pertenecen 3 fragmentos donde, con una gama cromática muy reducida –diversos tonos de rosáceo sobre beige- se dibuja una imitación de mármol brocatel en círculos irregulares delineados en rosa más oscuro, con tamaños que oscilan entre los 3,4 y los 8 cm de diámetro.
- Paneles lisos: 8 fragmentos en varios tonos rosáceos y beige que pertenecen sin duda al área de imitación del brocatel pero que carecen de decoración definida por encontrarse, muchos de ellos, en un estado pésimo de conservación.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

No se ha realizado muestreo ni de pigmentos ni de morteros para su análisis químico, pues dado el escaso número de fragmentos conservados, suponía una destrucción irreversible muy acusada en el conjunto.

- Análisis tecnológico

· Pigmentos

Los pigmentos están aplicados de forma bastante homogénea, en un trabajo de cierta calidad sin marcas de pinceles, brochas o rebabas de pintura. Un rasgo destacable es que en algunas zonas se documenta la incrustación de pequeñas piedras translúcidas en varias tonalidades (principalmente ocre y rojo) que aumentan el efectismo de la decoración brocatel. Tampoco se aprecian líneas de sinopia, piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

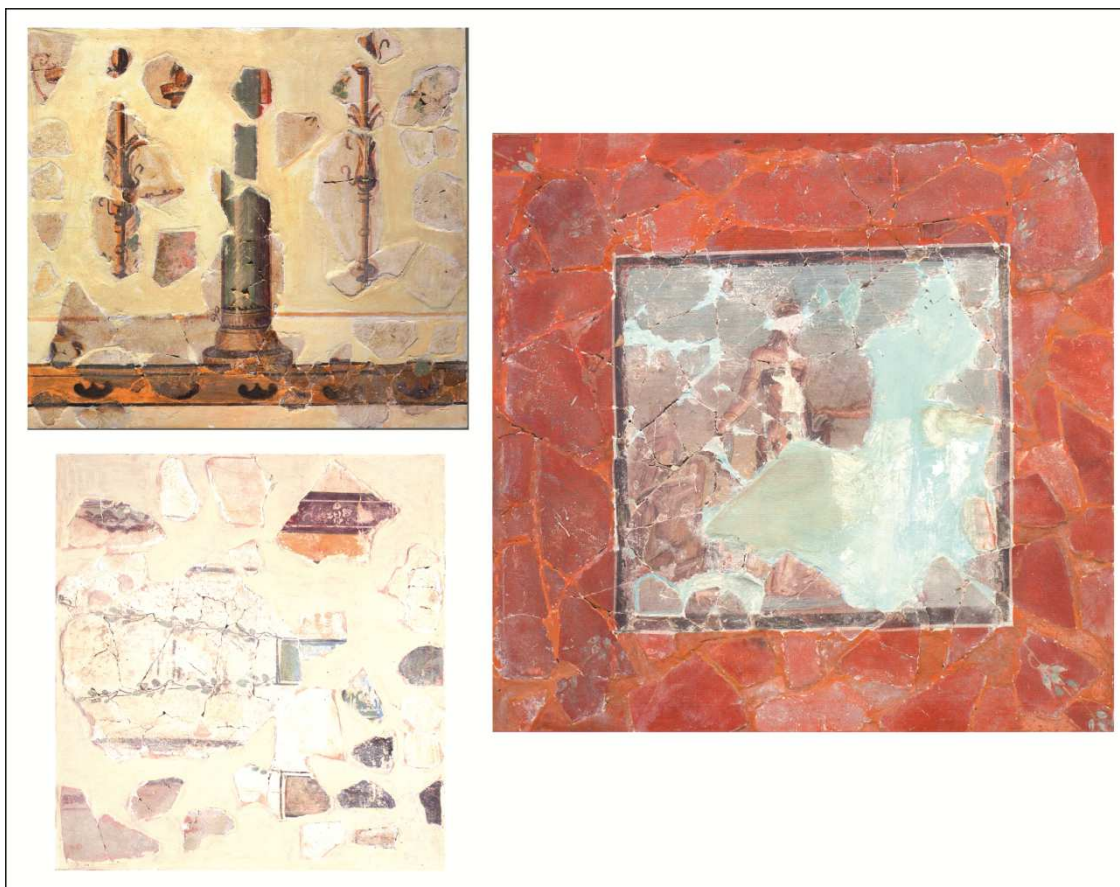
Restitución e interpretación del conjunto

Como sucede con el ejemplo anterior, todos los fragmentos pertenecen a la misma zona de la pared pero no hay restos de la decoración presente en otros puntos de la pared. Es probable que ambos diseños pertenezcan al mismo panel, pero dado el sistema aleatorio de recogida impide asegurar siquiera que perteneciesen a la misma habitación. El motivo único de imitación de mármol brocatel nos lleva a pensar que se trate del zócalo, aunque la ausencia de líneas no permite saber si se trata de un motivo corrido o si había formas de *crustae*.

Cronología

No disponemos de material arqueológico asociado que nos permita una datación directa; no obstante, los materiales hallados en el Cerro y sus entornos confirman que las estructuras pertenecen al Alto Imperio, habiendo tenido lugar el apogeo de la ciudad entre los siglos I y II d.C.

Pintura de pinakes	Ilurco III	Pint. N° 08
---------------------------	-------------------	--------------------



Descubrimiento	Finales años 70, Cerro de los Infantes (Pinos Puente)
Ubicación en el yacimiento	Recogida en superficie junto al lienzo de muralla
Depósito actual	Museo Arqueológico de Málaga ¹
Dimensiones de la estancia	Desconocidas
Superficie de panel conservado	Desconocida
Colores empleados	Blanco, negro, rojo, bermellón, ocre, rosado, marrón, azul, verde
Procesos postdeposicionales	Desconocemos las causas que originaron la ruina y desprendimiento del panel pictórico.
Estado de conservación	Fragmentados. Se han podido restituir las principales escenas de los pinakes dado el buen número de fragmentos conservados, si bien muchos quedaron sin recoger en el yacimiento. Las capas de mortero

¹ Número de Registro A/CE03322, A/CE04948, y A/CE04949

preparatorio se eliminaron de forma reversible por el sistema de montaje utilizado tras la restauración.

Número de fragmentos

10 grupos decorativos, 3 de ellos emblemas o pinakes. Estudiados aquí únicamente 4²

Restauraciones

Fueron recompuestos en 1982 por su descubridor, y montados sobre amplias placas de yeso o enmarcados en madera.

Bibliografía

Blech y Rodríguez (1991)

Descripción

Dado que se trata de fragmentos ya restituidos y agrupados según los criterios del restaurador, la descripción se hará individualizada de cada una de las placas en las que se encuentran insertas, aportando más adelante nuestra propia hipótesis de restitución.

- Panel del pinake figurado: las dimensiones del conjunto restituido son 42,5 x 40,5 cm, y contiene, inserto en un fondo rojo y acantonado en sus esquinas por guirnaldas de hojas, un cuadrado con la representación de una ménade en pie, ataviada con *strophion* sobre los senos y un manto que se abre a la altura de la cadera ante un hombre sentado, probablemente un sátiro, del que sólo se conserva parte de la cabeza y su brazo derecho.

- Paneles con friso de rostros: dos paneles incluyen fragmentos pertenecientes a la misma decoración, una banda horizontal de fondo blanco sobre el que se dispone una sucesión de cruces unidas por sus vértices laterales mediante hiladas de hojas que vienen a morir en pequeños rectángulos azules, formando así hexágonos en cuyo interior se disponen rostros.

- Panel de la decoración arquitectónica: el más grande, de 106 x 55 cm, contiene fragmentos de elementos arquitectónicos, producto del criterio que se tuvo en cuenta a la hora de recoger sólo las piezas más relevantes. Las figuras que pueden apreciarse son una columna de fuste liso sin plinto, de la que no se conserva capitel, apoyado sobre un friso de peltas, y dos candelabros de imitación metálica con volutas acorazonadas y encuadrados por cornucopias. A los lados tanto de la columna como de los candelabros, asoman partes de hojas y aves que indican la presencia de un fondo ajardinado, del que poco se conoce por no haberse recuperado ningún fragmento del mismo.

² El personal del Museo Arqueológico de Málaga no ha permitido la reproducción de las fotografías realizadas al material, únicamente publicables previo pago de tasas. Las imágenes utilizadas en este estudio son, por tanto, obtenidas de otras publicaciones (Blech 1991; Fernández 2010), y no se ha podido reflejar el análisis hecho a aquellas otras de las que no se tiene imagen.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

No se ha procedido al análisis de estas pinturas debido a que su musealización, consistente en el encaje de los fragmentos en cuadros con base de cemento, ha impedido la toma de muestras. Deseamos que en un futuro puedan llevarse a cabo actuaciones de restauración que reviertan los fragmentos a su estado original, eliminando restos de productos contemporáneos que permitan un estudio de pigmentos, morteros y aglutinantes.

- Análisis tecnológico

- Pigmentos

Los paneles aquí estudiados fueron objeto de una restauración y consolidación gracias a la cual los colores originales salieron a la luz; sin embargo, desconocemos el grado de intensidad de la intervención, y no podemos analizar con certeza la calidad de la aplicación de los pigmentos a través de su grado de deterioro. Igualmente, la aplicación de consolidantes altamente invasivos propios de las restauraciones de los años 70 supone una contaminación irreversible en la capa pictórica que no ha permitido ni su análisis microscópico (SEM) para la composición química y geológica de los pigmentos, ni tampoco el cromatográfico para los aglutinantes. Finalmente, no se aprecian marcas de las cerdas del pincel o brocha, así como tampoco se han podido buscar las líneas de sinopia por la intervención de los morteros y el encastrado en cemento, ni se conservan piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

Restitución e interpretación del conjunto

A pesar de que son pocos los fragmentos conservados, resulta evidente que pertenecen o a una composición compleja o a varios paneles de diverso estilo decorativo. Una vez más, la recogida selectiva de fragmentos nos ha privado de información que podría ser relevante para la restitución total de una decoración de la que, por otra parte, se desconoce el contexto arquitectónico, hecho que llama a la prudencia a la hora de hablar de la reconstrucción de la pintura. La zona del zócalo se desconoce por completo, únicamente contamos con un friso de peltas que estaría delimitando esta zona con la zona media, mejor conocida. Este espacio se articularía en grandes paneles rojos, donde, centrados, se ubicarían las escenas figuradas o pinakes, y que estarían separados entre sí por anchos interpaneles de fondo blanco con candelabros³ y pequeños detalles vegetales; uno de los interpaneles presenta una escena de pequeño formato con una *villa* marítima, lo que podría implicar que los interpaneles fueran alternos, unos con candelabro y otros con escenas. En una zona central iría un panel de fondo blanco protagonizado por una o varias columnas con otros vestigios vegetales de un minimalismo característico del Tercer estilo

³ Consideramos acertado que los candelabros aparezcan ceñidos al espacio de los interpaneles, como es frecuente en las composiciones de la segunda mitad del siglo I d.C. y principios del II d.C. (Fernández 2010, 232)

pompeyano. Esta composición iría rematada por otro friso de mayor tamaño de cruces y mascarones en sucesión alterna. No podemos conocer en absoluto el orden en que irían dispuestas las escenas figuradas, ni tampoco el número de ellas que podría haber.

Cronología

No disponemos de material arqueológico asociado que nos permita una datación directa; no obstante, los materiales hallados en el Cerro y sus entornos confirman que las estructuras pertenecen al Alto Imperio, habiendo tenido lugar el apogeo de la ciudad entre los siglos I y II d.C. Por su parte, los pequeños cuadros o *pinakes* situados en el centro de grandes paneles monocromos en la zona media son frecuentes de la época de Claudio (Fernández 2010, 262), del mismo modo que los candelabros y el friso blanco con máscaras, confirmarían la misma cronología, la del tercer estilo pompeyano maduro, como queda patente en los paralelos encontrados en Pompeya. Las pinturas de este yacimiento se ubicarían en el contexto de la gran actividad pictórica que caracterizó a la Bética durante el siglo I d.C., atestiguada por los conjuntos de Carmona, Arva y Baelo Claudia entre otras.

5.11. YACIMIENTO DEL CUBILLAS

5.11.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

El yacimiento está completamente perdido en la actualidad y únicamente contamos con someras descripciones sobre su naturaleza arquitectónica. Gómez Moreno asevera que se trata de una *villa* o caserío romano, de los cuales “llena estaba la vega” (Gómez Moreno 1907, 186), de la que sin embargo sólo se describe una alberca, no dando a entender si se localizaron más estructuras que pudieran corroborar dicha función del edificio.

La mencionada alberca estaba orientada al Norte con una ligera desviación de 12° al Este, y conservaba en altura unos 40 cm¹ y en anchura un máximo de 1,55 m; desconocemos la longitud exacta de la misma. Según las descripciones, la alberca estaría enlucida por dentro en cal y argamasa, estando delineado su perímetro superior por el mosaico.

A pesar de lo somero de la información, y partiendo de que se tratase de una *villa*, interpretamos este ambiente como una posible piscina o ninfeo recreativo de la *pars urbana*. En líneas generales se trata de un lugar donde es evidente que se almacena agua por la presencia de la argamasa recubriendo el fondo de la alberca, pero donde la presencia de mosaicos en el pasillo perimetral y de cal –¿tal vez estuco pintado?– revistiendo la pared interna es inequívoca de un ambiente lujoso y relacionado con el ocio de una familia aristocrática.

- Restos muebles

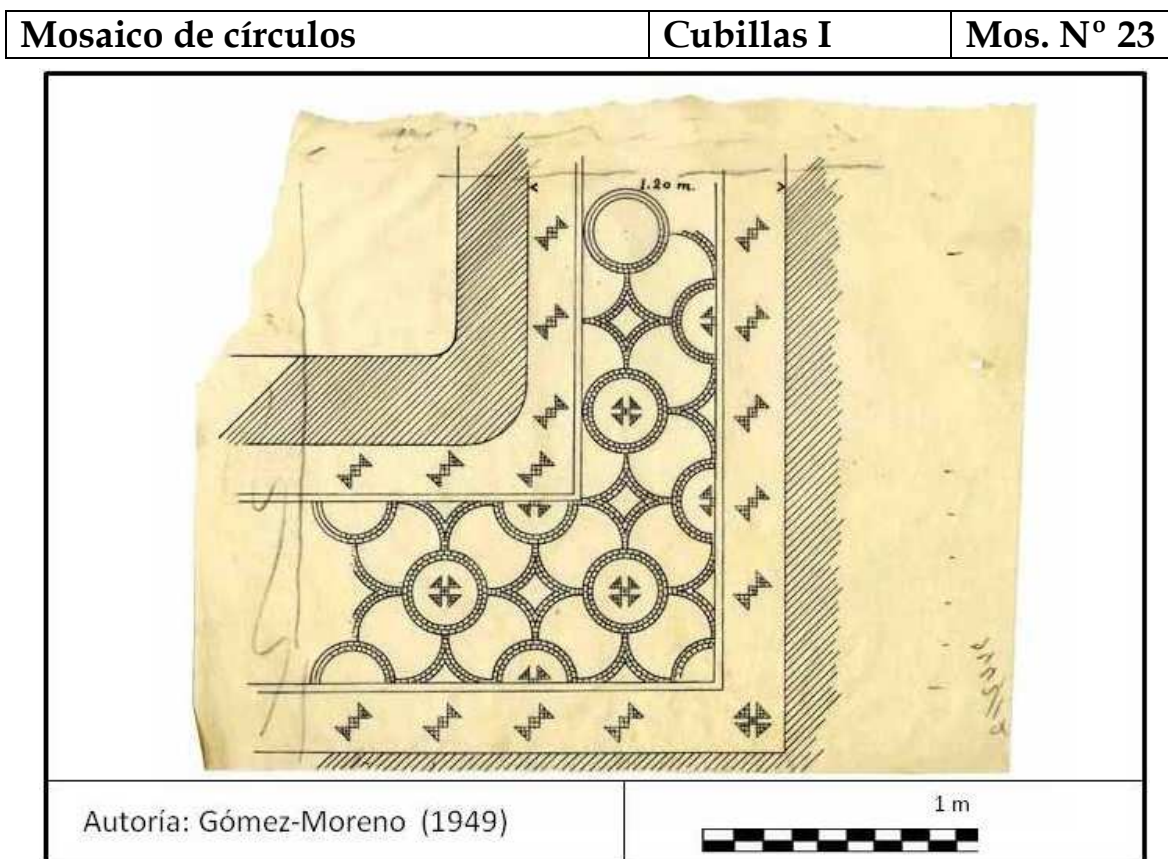
Se desconocen por completo los restos muebles de cualquier naturaleza que pudieran encontrarse en este yacimiento. Asimismo, tampoco se encuentran materiales ni en Museos públicos ni en las colecciones privadas que han podido rastrearse², dando a entender que muy probablemente no llegaron a recogerse.

¹ La medida concreta es media vara (Información extraída de las anotaciones hechas por Gómez Moreno en el boceto realizado por él mismo de este mosaico, Dibujo nº 439 del Instituto Gómez Moreno). Equivalencia calculada en base a la vara castellana -83,59 cm-, la más estandarizada y común a finales del siglo XIX.

² Se han consultado los fondos del Museo Arqueológico de Granada y la fundación Gómez-Moreno.

5.11.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

Encontramos en este yacimiento un solo mosaico, hoy desaparecido –probablemente continúa enterrado *in situ*-, del que no tenemos constancia si formaba parte de un conjunto musivo más amplio.



Descubrimiento	1870, Junto a presa del río Cubillas
Ubicación en el yacimiento	Posible alberca. Pavimenta el nivel de circulación superior que circunda la abertura en su parte alta.
Depósito actual	<i>In situ</i> , fue vuelto a enterrar después de su hallazgo. Se desconoce con exactitud la ubicación del yacimiento, y a día de hoy probablemente esté destruido.
Dimensiones de la estancia	Límites totales desconocidos. Conservados 1,20 x 1,10 m.
Superficie de pavimento conservado	1,32 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Blanco y Negro

Materiales: No se conserva
Dimensiones: 1 cm³
Densidad: No se conserva

Procesos postdeposicionales Las extensas lagunas del mosaico pudieron ser fruto - debido al lugar donde se ubica- del laboreo agrícola.

Estado de conservación Con importantes lagunas en el momento de su excavación, solo se conservaron dos grandes fragmentos. Al término de la excavación fue tapado y vuelto a enterrar. Actualmente invisible y de localización incierta.

Número de fragmentos 2 fragmentos correlativos

Restauraciones No constan

Bibliografía Oliver y Gómez (1870); Gómez (1907); Gómez-Moreno (1949)

Descripción

Orla de enmarque: delimitada por unos sencillos filetes negros, consiste en una banda de diabólos sobre fondo monocromo, todas dispuestas en la misma dirección y que se convierten en aspas triangulares en las esquinas. Esta orla se dispone simétricamente y con el mismo motivo a ambos lados del cuerpo interior del teselado.

Campo: posee un motivo reticular de círculos sencillos tangentes y no secantes. La unión de las enjutas de los círculos forman, en cada grupo de cuatro, un rombo de perfil cóncavo, que aparecen una vez sí y otra no tapados por un círculo central que a su vez corta los círculos del motivo base, generando astrágalos.

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está desaparecido y no se ha conservado ningún resto material perteneciente al mismo.

Cronología

La realización del mosaico en blanco y negro y la sencillez del motivo nos llevan a pensar que se trata de una obra de inicios del siglo II d.C., o incluso de finales del siglo I d.C., si bien no disponemos de contextos ni de material arqueológico que pueda confirmarlo.

³ Información extraída de las anotaciones hechas por Gómez Moreno en el boceto realizado por él mismo de este mosaico (Dibujo nº 439 del Instituto Gómez Moreno).

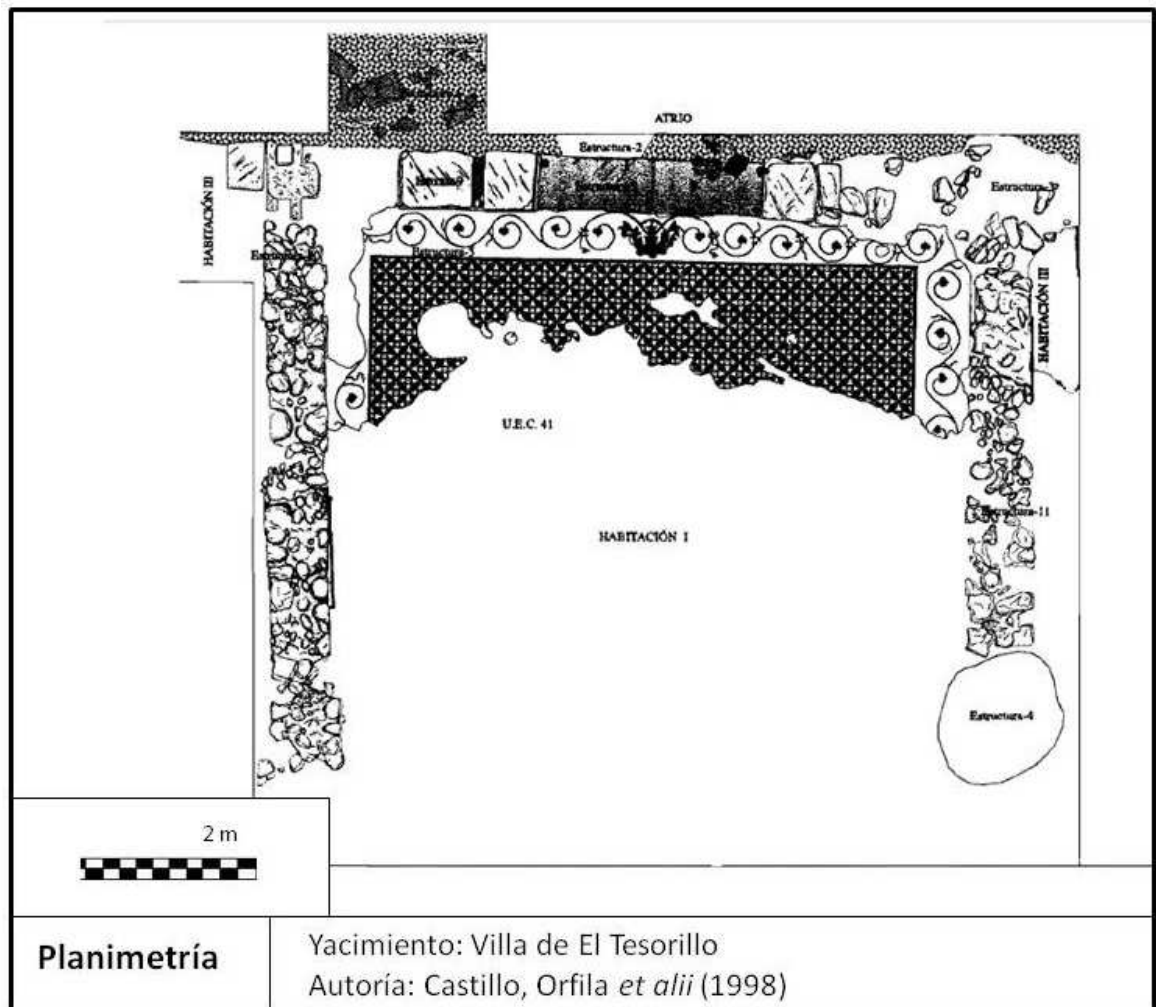
5.12. VILLA DEL TESORILLO

5.12.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

Introducción

La potencia de los restos estructurales aparecidos en este yacimiento es bastante pobre por el elevado nivel de arrasamiento fruto del laboreo agrícola. Sin embargo, su entidad decorativa y la gran cantidad de restos materiales de época romana aparecidos en superficie en un área de unos 15.000 m² de dispersión, ha permitido la interpretación del yacimiento sin lugar a dudas como una *villa* romana (Castillo, Orfila, *et al.* 1997, 320).



Todos los restos pertenecen a la *pars urbana* de la misma, sin que por el momento hayan aparecido las estructuras productivas de la misma; en la principal habitación excavada se han conservado un mosaico y restos de la pintura mural.

Pars urbana

Se han localizado tres habitaciones y el espacio abierto de acceso a las mismas, aunque sólo una de ellas ha sido excavada por completo.

La denominada habitación I es la única excavada en su totalidad, si bien no conserva uno de sus lados, lo cual dificulta conocer la extensión exacta de la misma. Los muros, de sillares, cantos de piedra y continuación de tapial, se encuentran prácticamente arrasados y a nivel de cimentación, a excepción de uno de los lados donde aún se conserva parte del zócalo y restos del mortero preparatorio de la pintura que decoraba la estancia, desprendida no obstante a causa de la ruina de los muros. El suelo de la estancia apareció decorado con el único mosaico de la *villa*; su completo programa decorativo, así como el gran tamaño de la habitación –estimada en 100 m²– han llevado a la conclusión de interpretarla como un *oecus* o salón triclinar¹, en todo caso, una sala de tipo semipúblico para recepción.

La habitación I, no obstante, está comunicada con una zona abierta a través de un umbral donde aún se conservan los goznes de las puertas que cerrarían la estancia. Esta zona abierta, posiblemente porticada (Castillo, Orfila, *et al.* 1997, 322), se ha documentado exclusivamente en torno a la fachada Sur de la habitación citada, y no se ha excavado en su totalidad; no obstante, hay indicios del pavimento de *opus signinum*, ligeramente inclinado hacia el centro del patio donde pudiera existir algún tipo de alberca o fuente, lo que nos llevaría a considerarlo una zona de tránsito abierta, posiblemente un atrio. Su función como elemento distribuidor de las habitaciones de la casa queda de manifiesto en tanto que no sólo la habitación I, sino las estancias paralelas ubicadas a uno y otro lado de aquella (habitaciones II y III) también abren su fachada Sur al este espacio abierto.

Las habitaciones II y III no han sido excavadas en extensión y se desconocen por tanto sus dimensiones, teniendo como referente de su existencia únicamente una estrecha franja paralela a los muros medianeros que comparten con la habitación I. Desconocemos si tendrían decoración musiva o pictórica, si bien en la habitación III (al oeste del corte) el pavimento localizado es de *opus caementicium*.

- Cerámica

El material cerámico obtenido lo constituyen fundamentalmente piezas de vajilla en *Terra Sigillata Hispanica* y *Terra Sigillata Africana A y C* (entre las que se encuentra una forma Lamboglia 40, con cronología de principios del siglo III al IV d.C.), comunes, y algunos fragmentos de ánforas. Muchos de éstos materiales aparecieron en superficie y bastante removidos debido a los complejos procesos postdeposicionales del yacimiento; no obstante, se han recuperado también algunos en unidades cerradas, siendo de gran ayuda para la datación del yacimiento entre el siglo I y el IV d.C.

¹ Con esta nomenclatura nos referimos a las salas auxiliares con funciones de recepción que no están identificadas estrictamente como *triclinia*, inclinándonos por esta definición mejor que por la de *oecus* dado lo compleja que resulta su definición (Uribe 2009, 171). Si bien fue Vitruvio quien describió los *oeci* como espacios cuadrados abiertos al peristilo, carecemos de datos arqueológicos y, sobre todo, de una planimetría más completa de esta *villa* para definirla con ese término.

- Fases de ocupación

Los restos estructurales documentados y la cronología aportada por el material cerámico y decorativo nos permiten distinguir al menos tres fases de ocupación:

- Fase de construcción, época altoimperial (siglos I-III d.C.): corresponde al momento de fundación de la *villa*, en un contexto de expansión de este fenómeno en la Vega granadina. Se construye *ex novo*, dada la presencia del substrato geológico a muy escasa profundidad, sobre una previa nivelación del terreno (Castillo, Orfila, *et al.* 1997, 321). A esta fase pertenecen las habitaciones I, II, y III así como el espacio interpretado como atrio, estancias que no sufren modificación alguna ni estructural ni de uso hasta el abandono de la *villa*. La *sigillata* hispánica hallada en la argamasa de los muros y el diseño del mosaico en blanco y negro han servido para aportar la cronología de esta fase.

- Fase de abandono (siglo IV d.C.): un nivel de incendio documentado en la habitación III ha permitido constatar que fue esta la causa del abandono y destrucción de la *villa*, con una cronología aportada por la *sigillata* hispánica tardía y la *sigillata* africana A y C que se encontraron en el propio nivel de incendio.

Desde época moderna y hasta la actualidad, la zona ha estado constantemente expuesta al laboreo agrícola a juzgar por las huellas postdeposicionales constatadas en el registro arqueológico.

5.12.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

Dado que únicamente se ha excavado una estancia de esta *villa*, solo conservamos un pavimento musivo, perteneciente a dicha habitación, y que no ha llegado completo hasta nosotros. El escaso conjunto musivo se complementa sin embargo con un buen número de fragmentos de estuco parietal aparecido en el mismo contexto habitacional.

Mosaico de círculos secantes	El Tesorillo I	Mos. N° 24
-------------------------------------	-----------------------	-------------------



Descubrimiento	1997, Tiena la Alta-Moclín
Ubicación en el yacimiento	Habitación 1, posible <i>oecus</i>
Depósito actual	Centro de Interpretación Comarcal de Moclín
Dimensiones de la estancia	Aproximadamente 100m ²
Superficie de pavimento conservado	20,84 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: blanco y negro Materiales: piedra Dimensiones: 1 cm ³ Densidad: 89 teselas / dm ²
Procesos postdeposicionales	Hundimientos del pavimento provocados por el impacto de muros y techumbres al derrumbarse en la fase de

destrucción de la *villa*, así como por las raíces de olivos plantados con posterioridad y hasta nuestros días en la zona (Castillo, Orfila, *et al.* 1998a, 311).

Las lagunas y zanjas son fruto de un laboreo agrícola constante en el lugar.

Estado de conservación

Fragmentado y arrasado en uno de sus lados. En el momento de su excavación el teselado tenía algunas zonas rehundidas y estaba muy disgregado, con grandes desprendimientos en los bordes de las lagunas. Presentaba grandes problemas de concreciones carbonatadas.

En la actualidad se encuentra restaurado y expuesto.

Restauraciones

En 2014, dirigida por Alberto Carretero López.

Bibliografía

Castillo, Orfila, *et al.* (1997); Castillo, Orfila, *et al.* (1998a); Morales y Castillo (2009)

Descripción

Orla de enmarque: consiste en una orla de roleos simples rematados en hojas de hiedra. En el centro del único lado conservado completamente, un cáliz con hojas y dentículos, combinado con roleo bifurcado de acanto en su interior, actúa de distribuidor de la orla, pues de él emergen los roleos a cada lado. Desconocemos si existiría un motivo como éste con la misma función en cada uno de los lados o quizás únicamente en el lado opuesto.

Campo: se desarrolla un sencillo tapiz de círculos secantes y tangentes que generan aspas de husos; en el interior de los círculos, sencillos cuadrados albergan rombos dentados en una alternancia bícroma.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

· Piedra

Todas las teselas recogidas durante la excavación, procedentes de lagunas, fueron empleadas en la restauración del mosaico. Actualmente no queda ninguna tesela desprendida que sea muestreable para este propósito.

· Mortero

M. 140- Se conservan cuatro capas preparatorias bien definidas. La 1ª capa es parte del *nucleus*, de un total de 1,2 cm de grosor en su lado más alto, y es un conglomerado de calcita muy fino sin clastos y de gran pureza, que le da un color blanco muy brillante. La 2ª capa documentada (4mm) está hecha de tierra apisonada y mezclada con caliches de cal sin fraguar y cuya función parece ser la de nivelar la capa inferior. Ésta, la 3ª, mide hasta 1,4 cm en su lado más grueso, y su composición es muy similar a la 1ª, con la diferencia de

que se le añade a modo de clastos de esquistos muy molturados y mezclados con la cal en un fraguado muy homogéneo, adquiriendo un color grisáceo, y una consistencia muy dura. La última capa es de nuevo una aplicación irregular de arcilla mal cocida de la que apenas se conservan 8 mm de grosor, y que podría tener una misión de drenaje.

- Análisis tecnológico

· Mortero

La observación de pequeños fragmentos donde aún se apreciaba el *nucleus* o capa superior del mortero preparatorio ha permitido documentar una fase previa a la colocación de las teselas y que funciona a modo de sinopia: la imprimación en color negro de pequeños cuadrados en el lugar donde habrían de colocarse las teselas de ese color. Se trata de una operación mal documentada pero bastante frecuente especialmente en los mosaicos bícromos, y en algunos de época bizantina, y que es sin duda una planificación propia de talleres de buena calidad.

Cronología

La *sigillata* hispánica, así como el diseño del mosaico en blanco y negro han servido para aportar una cronología correspondiente al primer tercio del siglo II d.C.

5.12.3. EL PROGRAMA DECORATIVO: LAS PINTURAS

En la *villa* de Moclín se han documentado un total de 189 fragmentos de pintura mural, todos ellos pertenecientes a un solo ambiente, la habitación del mosaico anteriormente citado. Ninguno de ellos se localizó en su posición primaria en la pared, dificultando su reconstrucción hipotética al carecer de referentes.

Pintura del <i>Oecus</i>	El Tesorillo II	Pint. N° 09
---------------------------------	------------------------	--------------------



Descubrimiento	1997, Tiena la Alta-Moclín
Ubicación en el yacimiento	Habitación 1, posible <i>oecus</i>
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada ² . No quedaron restos <i>in situ</i>
Dimensiones de la estancia	Aproximadamente 100m ²
Superficie de panel conservado	3'8 m ²
Colores empleados	Rojo, blanco, negro, ocre, verde, rosado, turquesa

² ED2CO21ET6-CO22ET1

Procesos postdeposicionales	El arrasamiento del muro por el laboreo agrícola provocó la ruina del panel pictórico
Estado de conservación	Muy fragmentario. La superficie del pigmento está en relativo buen estado, con bastante entidad física a excepción de los pigmentos negros, que se presentan en trazos muy débiles, y aquellos rojos consolidados sobre una capa previa de pigmento ocre; en general con pocas concreciones calcáreas, sin signos de descamado. Las capas preparatorias conservadas se reducen a dos.
Número de fragmentos	189 fragmentos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Castillo, Orfila, <i>et al.</i> (1997); Castillo, Orfila, <i>et al.</i> (1998a).

Descripción

Procedencia zona inferior de la pared (rodapié y zócalo):

- Imitación de mármol moteado: a este grupo pertenecen 11 fragmentos informes en los que, sobre fondo monocromo, se realiza una aspersion de varios colores con brocha o pincel. Se encuentran de dos tipos, de fondo negro con moteado en rojo, blanco y ocre (9 fragmentos) y de fondo blanco con moteado rojo y ocre (2 fragmentos).
- Decoración vegetal: se identifican 2 fragmentos muy rodados con hojas verdes lanceoladas sobre fondo blanco, intercaladas con otro elemento no identificado en negro; otros 2 fragmentos con este mismo elemento podrían por tanto pertenecer al conjunto vegetal, del mismo modo que 2 pequeños fragmentos monocromos en verde sin forma definida pero que ocuparían el relleno de las hojas, y 1 pequeño fragmento de tonalidad turquesa.
- Paneles lisos: a esta zona podrían pertenecer los 7 fragmentos de fondo monocromo blanco, dado que la decoración vegetal y el moteado anteriormente citados se desarrollan sobre un fondo blanco de idéntica ejecución, así como los 11 fragmentos de fondo monocromo negro, que servirían de base para el moteado sobre negro correspondiente.

Procedencia puntos de transición entre distintas zonas:

- Paneles lisos sin bandas o líneas de separación entre sí: grupo formado por 6 fragmentos donde el fondo rojo llega al límite con otro color de fondo, bien en blanco bien en ocre.
- Paneles lisos con banda de separación: grupo formado por 18 fragmentos de fondo blanco con línea roja (de los cuales 10 poseen una línea de 1,5 cm. de anchura y 8 con una línea de 0,7 cm. de anchura), y 1 fragmento de fondo blanco con línea negra. En todos ellos la banda transitoria define áreas pero no cambios de color del fondo.

Procedencia zona media de la pared:

- Paneles lisos: 94 fragmentos de fondo en color rojo, constituirían grandes paneles sin decoración en ellos.
- Paneles lisos con banda de separación: Un total de 20 fragmentos de fondo color rojo atravesado por bandas de color blanco en 15 de ellos (cuya anchura oscila entre 0,5 y 0,7 cm.) y por bandas negras en 5, de 1 cm. de anchura.

Procedencia desconocida:

- Paneles lisos: 5 fragmentos de color ocre y 3 de tonalidad rosada, difíciles de ubicar al tratarse de fragmentos excesivamente pequeños y con una representatividad residual (frente a la amplia mayoría que constituyen, por ejemplo los de fondo rojo). Probablemente se localicen en subpaneles.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 9 muestras, 8 de pigmentos –una por cada color representado- y 1 de mortero preparatorio. Los análisis seleccionados han sido la microscopía electrónica de barrido (SEM) para las primeras, y la identificación y caracterización por observación macroscópica de lupa binocular para la segunda

· Pigmentos

M. 077- Ocre. Presencia importante de carbonato cálcico que supone la base sobre la que se mezclan otros elementos como aluminosilicatos, y sobre todo, hierro y magnesio. La presencia de óxidos de hierro ayuda a concluir que pueda tratarse de la goethita o algún elemento que lo contenga, como la limonita, elementos muy usados tradicionalmente en el mundo romano en la obtención de ocres mezclados con abundante carbonato cálcico.

M. 078a- Blanco. Predomina el carbonato cálcico, los silicatos, y de forma minoritaria se detecta potasio. Consiste en un pigmento elaborado fundamentalmente a base de carbonato cálcico, donde quizás una mala depuración de los componentes explica la presencia de silicatos.

M. 078b- Rojo. Se trata de un pigmento fabricado con hematites (óxido férrico) mezclados con arcilla, como se deriva de las impurezas de sílice e inclusiones de feldespato cálcico, procedentes de la misma.

M. 079- Rojo. Se trata de un pigmento elaborado a partir de óxido de hierro con presencia homogénea de aluminosilicatos, conseguido con hematites.

M. 080- Rosa. Base de carbonato cálcico con pequeños picos de óxido de hierro, éstos difícilmente detectables debido a la alta contaminación superficial de la muestra. Se habría

obtenido, no obstante, de la mezcla de un rojo conseguido con hematites y altas cantidades de carbonato cálcico.

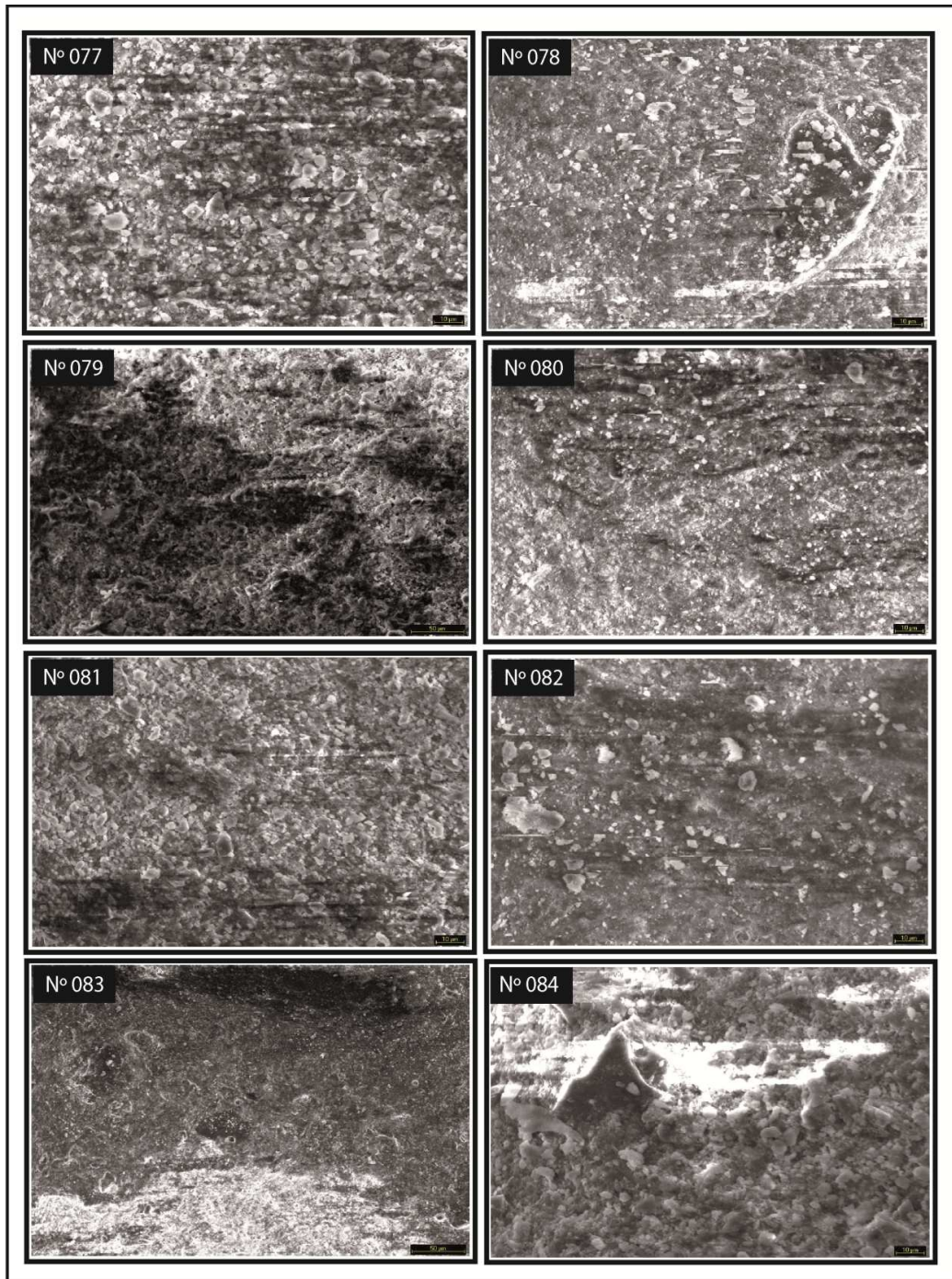


Fig. 42. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de los pigmentos muestreados.

M. 081- Verde. Carbonato de cobre, con algunas inclusiones de sílice, aluminio, y picos de magnesio, hierro y potasio. En esta ocasión el verde se obtiene de minerales de cobre, probablemente malaquita debido al alto nivel de oxidación de sus componentes.

M. 082- Rojo. Junto al óxido de hierro, predominante en la muestra, se han rastreado picos de óxido de plomo, otro elemento descrito por Plinio y utilizado para la obtención de tonalidades rojas.

M. 083a- Rojo. Compuesto de óxido de hierro sobre una base mayoritaria de carbonato cálcico, la existencia de pequeñas inclusiones de silicatos y la detección de magnesio implica el uso de tierras ricas en elementos dolomíticos. Se trata de hematites rebajado con carbonato.

M. 083b- Ocre. Oxihidróxido de hierro con una alta representación de carbonato cálcico, y picos de potasio y silicatos. Se trata de goethita rebajada con carbonatos muy contaminados con magnesio (formación dolomítica).

M. 084- Azul. Base de carbonato cálcico con inclusiones de pequeños cuarzos, picos de magnesio y un alto grado de carbono, lo que indica una fábrica a partir de elementos orgánicos emulsionados en la cal. Al tratarse de un azul muy pálido, casi gris, creemos factible que se haya elaborado a partir de la mezcla de negro de ahumado con blanco de la cal.

· Morteros

M. 141- Se conservan dos capas preparatorias, una de ellas incompleta. La 1ª capa es el soporte directo de la pintura, con 5 mm de grosor; es un fraguado de cal muy compacto, bien pulido en su cara superficial para recibir los pigmentos, aunque con algunas inclusiones que por su distribución aleatoria en la matriz parecen producto de una mala depuración del material. De la 2ª capa se conservan hasta 3,9 cm de grosor, y es un conglomerado de tierra apisonada con clastos medianos muy rodados entre los que se encuentran numerosos micaesquistos en posición homogénea.

- Análisis tecnológico

· Pigmentos

El modo en que se han deteriorado los pigmentos, especialmente los rojos y negros, indica que se aplicaron en un estado muy diluido, como también muestra la presencia de “clareos” circulares en superficies de decoración lisa. No parece que quedaran marcas del pincel en la superficie, aunque puede deberse al estado deteriorado de la capa pictórica, y tampoco se aprecian marcas de cordeles o incisiones. No hemos encontrado líneas de sinopia, ni tampoco piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

La muestra M. 080, seleccionada para el SEM, fue también utilizada por su idoneidad para el análisis de los aglutinantes mediante la Cromatografía de gases. No se obtuvo ningún resultado y el cromatograma dio error, por lo que descartamos el uso de aglutinantes orgánicos, concluyendo que la fijación de los pigmentos se realizó por la carbonatación de la cal propia de la técnica al fresco.

· Morteros

En la 2ª capa se ha encontrado a modo de inclusión no geológica una tesela negra de dimensiones y material iguales a las teselas empleadas en el mosaico coetáneo que pavimenta la misma habitación. Se trata de una reutilización de material desechado de la producción del mosaico y usado como cascajo para el mortero, lo que nos da un término *postquem* de la ejecución de la pintura. No se documentan trazas de sinopia, incisiones orientativas del boceto, ni hay evidencia de zigzag iniciso o preparado de cañas para el buen agarre a la pared.

Restitución e interpretación del conjunto

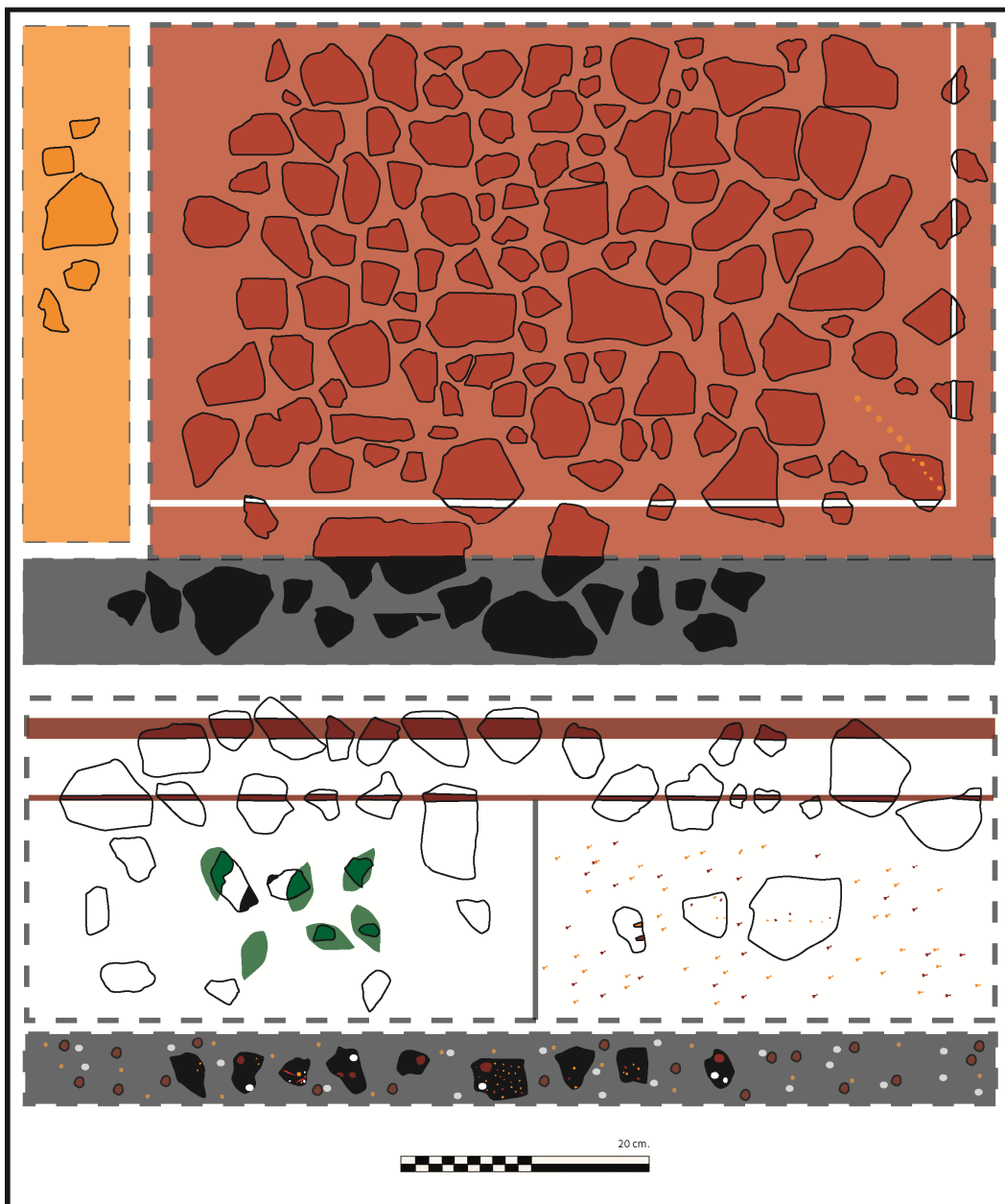


Fig. 43. Restitución hipotética del panel pictórico de Moclín

Dado que todos los fragmentos se localizaron desprendidos de la pared no contamos con un referente *in situ* para conocer al menos parte de la composición del diseño parietal. No obstante, se trata de elementos frecuentes en la pintura hispanorromana, y por tanto es posible la reconstrucción hipotética de algunas zonas del panel mediante la analogía de paralelos.

En la parte baja proponemos la existencia de un rodapié de fondo negro con moteado, una imitación de mármol empleada como mero recurso decorativo que suele aparecer en la mayoría de los casos en los rodapiés y excepcionalmente en el zócalo (Abad 1982, 304; Hidalgo 1990, 113-114). En este caso, y como sucede en multitud de casos, las aspersiones son irregulares, dejando unas zonas más ocupadas que otras por esta decoración. El zócalo podría estar ocupado por un fondo blanco, también con decoración de moteado en puntos concretos, pero sobre todo con una decoración vegetal a base de, al menos, hojas lanceoladas, de disposición incierta. Otros elementos difíciles de identificar acompañarían el follaje de hojas, formando un tipo de composición vegetal/floral que abunda en las decoraciones de viviendas, localizadas en su gran mayoría en la zona del zócalo. El estado tan fragmentario de la composición no permite aseverarlo, pudiendo localizarse igualmente en la zona media, donde los elementos vegetales se reservan mayoritariamente a las franjas de separación de paneles (Abad 1982, 383); no obstante, nos inclinamos por su ubicación en el zócalo, ya que la lectura de la dirección horizontal de las pinceladas permite asociarlos a los fragmentos de la decoración de mármol moteado, que es propia de las zonas inferiores de las paredes.

En la zona media predominarían los paneles rojos, separados por bandas blancas, con la posibilidad de que se introdujeran bandas en ocre y negro.

Cronología

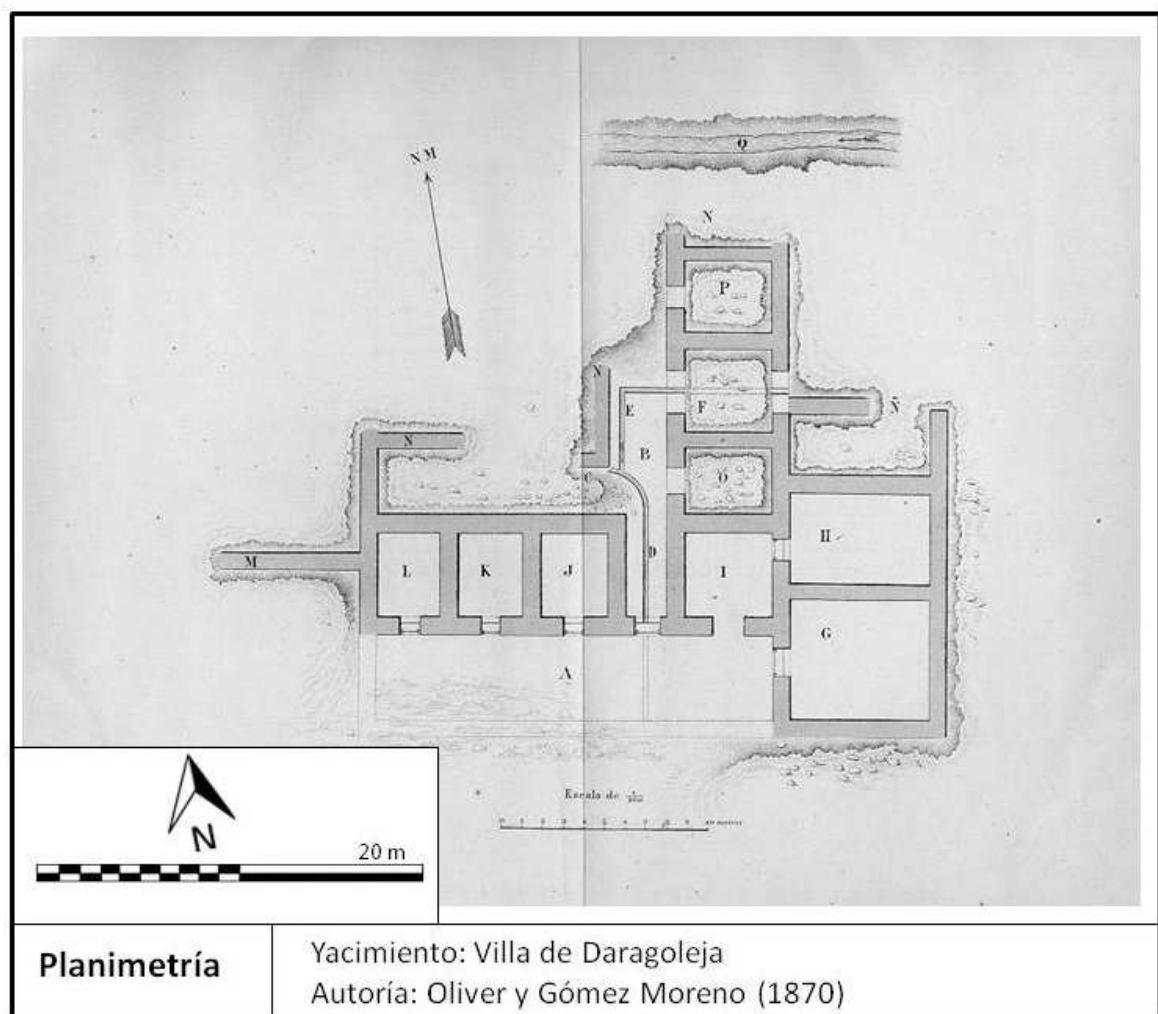
Son muy escasos los restos para tratar de dar una datación por analogías decorativas, pero el contexto cerámico y arquitectónico son lo suficientemente claros como para fechar la pintura como contemporánea al mosaico 25, fruto quizás de un mismo momento de decoración de la vivienda. Se habría realizado por tanto a lo largo del siglo II d.C.

5.13. VILLA DE DARAGOLEJA

5.13.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

El yacimiento de Daragoleja fue interpretado al inicio de su excavación como un edificio público por su monumentalidad, pero pronto la adecuación de los restos a lo que las fuentes clásicas describían como *villa rustica* hizo rectificar a sus excavadores a la hipótesis de que se tratase de la *pars urbana* de uno de estos edificios (Oliver y Gómez 1870, 11).



Como se indicó en el capítulo anterior, no existe a día de hoy ninguna estructura emergente del edificio, que permanece enterrado, y no se conocen con exactitud las coordenadas precisas de su ubicación. Dadas las circunstancias, la única referencia disponible para el análisis arquitectónico de la *villa* es la planimetría realizada en el momento de su excavación, que solo ilustra la *pars urbana* -sin referencia alguna a otros hallazgos de carácter productivo-, y de la que además se excavó únicamente una parte. A pesar de las

limitaciones propias de una excavación antigua, es una de las *villae* granadinas más completas tanto a nivel estructural como decorativo.

Los restos pertenecen mayoritariamente a la *pars urbana*, y aunque no hay constancia de estructuras pertenecientes a la *pars rustica* sí que existen evidencias de actividad productiva, concretamente cerámica. Se han recuperado cinco mosaicos, ninguna pintura, y una escultura de pequeño formato, todo ello vuelto a enterrar o desaparecido.

Pars urbana

La parte excavada de la vivienda aristocrática corresponde a una decena de estancias organizadas en torno a dos ejes: una galería principal (llamada estancia A) dispuesta en dirección EO, y un corredor auxiliar (estancia B) que arranca en perpendicular a aquel, con una dirección NS.

La galería A, de 20 m de largo y pavimentada con mosaico, funciona como distribuidor directo de un primer grupo de seis habitaciones. En este grupo se incluyen todas las estancias decoradas de la *villa*, de modo que se trata de la zona más prominente de la vivienda. En el extremo occidental de dicho corredor el muro exterior continúa hacia el Norte y hacia el Oeste, donde muy probablemente existirían otras habitaciones que quedaron sin excavar (Oliver y Gómez 1870, 18).

Desde este punto y en dirección hacia el Este se abren las estancias L, K y J sucesivamente, todas de iguales proporciones, con umbrales de piedra y mosaicos en dos de ellos. Su tipología cuadrangular y el desconocimiento del material aparecido en ellas dificultan la interpretación de sus funciones. No obstante dada la existencia de decoración pavimental y su ubicación en torno al eje principal de la *villa* nos hace inclinarnos por una función de *cubicula* públicos o semipúblicos para cerrar negocios y recibir clientela, dudando en cualquier caso de su uso estrictamente privado para los miembros de la familia (habitaciones L y K) o el servicio (J, basándose en la ausencia de mosaico) como defendieran sus excavadores (Oliver y Gómez 1870, 12).

Siguiendo la misma dirección del eje se encuentra la habitación I, una antecámara que da un acceso en recodo a la estancia H. En el momento de su excavación se interpretó como posible espacio destinado a comensalidad y sala de estar del servicio, pero su situación privilegiada en conexión directa con el eje A hace más factible que solo sea un vestíbulo de paso para dar un grado mayor de privacidad a la sala que antecede. La habitación H es, junto a la G, la de mayores dimensiones de toda la vivienda, y también su decoración es más suntuosa. La interpretación que generalmente se le ha dado a esta habitación ha sido la de *triclinium*; la inexistencia de una ubicación fija –o construida en obra– del banco triclinar y por tanto de sus huellas en la arquitectura siempre dificulta su interpretación como tal, y en este caso la suntuosidad decorativa de la habitación puede ser un factor a tener en cuenta para su análisis, pero ni mucho menos el único. El mosaico que aquí se encuentra tampoco es excepcionalmente relevante como marcador de uso en cuanto a que no existe una división de zonas indicativas de la colocación de los muebles, aunque quizás la ubicación del motivo central desplazado hacia la cabecera de la estancia permitiría la

colocación de un banco en U a su alrededor enmarcándolo y dejando el motivo figurado claramente jerarquizado. Ante la ausencia de otros materiales que lo refuten, podría tratarse efectivamente de una habitación de *triclinium* de un carácter algo más privado por su acceso indirecto desde la galería, a diferencia de la estancia G.

La habitación G se abre en el extremo oriental del corredor A, cuya dirección parece confluir directamente en la entrada de dicha estancia. De 6,85 m x 5,85 m (Oliver y Gómez 1870, 6), es ligeramente mayor que el *triclinium*. Estructuralmente hablando, la cabecera de la habitación es rectilínea, igual que el resto de las estancias de la *villa*. Sin embargo, el ábside radiado que se dibuja en el mosaico ha llevado a la unánime conclusión de que se trata de un *stibadium* (Dunbabin 1991, 128; Dunbabin 1996, 77; Mañas 2007-8, 103; Pessoa 2008, 152), que en este caso no estaría construido en obra¹ sino que el propio mosaico actuaría como elemento indicador de la posición de un banco móvil, al igual que encontramos en la *villa* de Fuente Álamo en Córdoba, o la *villa* portuguesa do Rabaçal (Pessoa 2008).

Hacia la mitad del eje longitudinal de la galería A, entre las estancias J e I, se abre hacia el Norte un segundo corredor (pasillo B) subsidiario, de menor tamaño y anchura variada y que conforma el segundo eje, desde el cual se abre paso a otras tres habitaciones denominadas O, F y P consecutivas en orden Sur-Norte. Éstas, de tamaños también muy similares entre sí, no fueron excavadas en su totalidad pero el material presente aquí llamó la atención por ser de mayor pobreza que las anteriores: umbrales de ladrillo en lugar del mármol utilizado en las estancias del eje A, y suelos de tierra batida o argamasa sin rastro de decoración. Bajo el corredor B y llegando hasta el subsuelo de la estancia F se documentó una canalización de agua (Oliver y Gómez 1870, 8). Al estar parcialmente excavadas desconocemos el uso de estas habitaciones, aunque con bastante probabilidad se trata de habitaciones de actividad privada dado que se encuentran en una zona más reservada. La aparente pobreza material de la zona ha llevado a pensar que se tratase de habitáculos para esclavos (Oliver y Gómez 1870, 12), pero el uso de un canal de agua, si bien atiende a muchas posibles interpretaciones, en estas condiciones podría deberse a su uso como cocina.

Sobre la reconstrucción de la tipología arquitectónica de la *villa*, los informes aseguran que se trataría de una típica vivienda dispuesta en torno a un atrio central, considerando que el pasillo A fuera un pórtico cerrado o incluso un criptopórtico (Oliver y Gómez 1870, 11) si bien no hay restos de basas de columnas *in situ* para hablar de peristilo y tampoco conocemos la altura de los muros ni el tipo de cubierta como para determinar que se tratase de un lugar enterrado o en semisótano con techo abovedado². No obstante, estudios de conjunto posteriores han optado por una clasificación como “ville linéaire a galerie panoramique fermee” (Gorges 1979, 122) o lo que es lo mismo “villa de corredor”

¹ Son poco frecuentes los ejemplos de *stibadium* hallados en Hispania con estas características, siendo el más representativo el de la *villa* del Ruedo (Almedinilla, Córdoba) y el del yacimiento *villa* da Horta da Torre, en el Alto Alentejo (Carneiro 2010, 219).

² Que es la característica principal que define el criptopórtico (Basso 1993, 71)

(Fernández 1981, 152) al estilo de otras encontradas en Hispania³. La función de estas galerías, además de como elementos distribuidores de las estancias, como miradores al paisaje (Gorges 1979, 122-123).

A este respecto, consideramos aventurado tal clasificación para la *villa* de Daragoleja, principalmente por la necesidad de continuar la excavación en los sectores Oeste y Noreste, donde se aprecia la prolongación de otras estancias que podrían articularse en torno a otros ejes o incluso que los conocidos como A y B no fueran lineales sino cuadrangulares a modo de patio central. En segundo lugar una futura excavación del lugar sería necesaria para analizar las distintas fases de la *villa* y si todos los muros representados en la planta, así como todas sus estancias, son coetáneas o fruto de diversas ampliaciones y amortizaciones. Desconocemos la fecha de fundación de la villa pero sí que tenemos la certeza de una fecha tardía para su colapso. Un margen cronológico más o menos amplio de habitación tendría como consecuencia varias fases de cambios, obras y remodelaciones arquitectónicas que habrían desvirtuado el modelo original. Creemos por tanto que el edificio de Daragoleja debe considerarse mucho más complejo que un modelo de peristilo o un modelo de galería, desarrollando una distribución propia según las necesidades de sus inquilinos. No obstante, cualquier interpretación aquí aportada queda sujeta a posibles variaciones ante los -quizás- descubrimientos futuros.

Pars rustica / fructuaria

No se encontraron estructuras de la zona productiva a nivel arquitectónico, pero cercana a la vivienda aristocrática “elévase el terreno formando dos pequeñas eminencias divididas por un barranco y por toda su extensión gran cantidad de fragmentos de vasijas de diversas clases, hechuras y tamaños; [...] Antes de ello se habían descubierto según noticias, hornos para cocer, depósitos de ceniza y materias carbonizadas, circunstancias todas que hacen concebir la idea de haber allí una fábrica de vasijas y materiales de construcción” (Oliver y Gómez 1870, 8). Según esta descripción existiría en el lugar una *figlina* con varios hornos de cocción, y las prominencias descritas, serían sus respectivos vertederos.

La referencia proporcionada por los excavadores alude a la existencia de una *figlina* privada perteneciente a la *villa*, que a grandes rasgos no consideramos como parte de un sistema exclusivo de autoconsumo⁴ dada la presencia de firmas en algunas piezas que sólo son lógicas en el comercio –de proporciones posiblemente muy locales, eso sí- de dicha producción. En esta línea, hay constancia de que los explotadores de las *figlinae* privadas pudieran ser los mismos propietarios de las fincas en las que se encontraban situadas, o bien alfareros independientes que se establecen allí mediante un contrato con el dueño de las tierras (Melchor 2006b, 255). La tendencia a partir de finales del siglo II d.C. a integrar

³ *Villae* de Murias de Beloño (Murcia), El Castillet (Cartagena), Villaverde bajo (Madrid), Selva del Campo (Tarragona), o Vega de Ciego (Oviedo) (Fernández 1981, 152)

⁴ Teoría ésta defendida por Pastor (2005, 111), según el cual el cierre prematuro de los alfares periurbanos de *Florentia Iliberritana*, y por supuesto el abandono de la propia ciudad de *Ilurco* implicó una necesidad de producción autárquica para consumo propio en las *villae* rurales.

alfares en los predios rústicos coadyuva al hecho de que muchas *figlinae* rurales fueran gestionadas directamente por los *possessores* del *fundus* en época tardoantigua. No obstante, no hay que descartar que otra de las funciones de dichos hornos fuera la de realizar reparaciones⁵ necesarias en herramientas y vajilla de la propia casa, propio de la evolución tardía de la *villa* como un sistema económico autosuficiente (Arcuri 2010), pero no exclusivamente de abastecimiento propio.

Otras estructuras

Las descripciones en el informe de excavación son muy someras en lo que respecta a otros edificios que no sean estrictamente la vivienda aristocrática. No se definen fases en la excavación pero todo indica a que no se excavó más allá de las unidades tardorromanas. Tan sólo una breve referencia a una “muralla árabe” a unos 400 metros de la *pars urbana* (Oliver y Gómez, 1870, 5) de la que desconocemos el vínculo con la *villa*. La ausencia de más datos nos impide conocer si es coetánea a su última fase de hábitat, en la línea del fenómeno de amurallamiento por el que pasaron algunas *villae* tardías, o si una vez abandonada ésta se reconvirtió en un núcleo mayor de población rural que fuera fortificado, a modo de *castrum* (Brogiolo y Chavarría 2008, 199-201), a lo largo de la Edad Media.

- Cerámica

La mayoría de los restos cerámicos recogidos y conservados proceden del área productiva, siendo éstos muy abundantes dado que se excavó en el vertedero, pero seguramente algunos también procederían de la excavación de las propias estancias domésticas, aunque carecemos de información que contextualice este material.

El informe habla de gran cantidad de material latericio, como ladrillos tanto rectilíneos como semicirculares para las columnas, *tegulae*, y también fragmentos de contenedores y vajilla de la que no se especifica la tipología. A día de hoy, el Museo Arqueológico de Granada conserva en sus fondos escasas piezas cerámicas procedentes de este yacimiento⁶, entre los que figuran tres ladrillos, alguna pesa de telar, fragmentos de *tégula*, cuatro *tubuli* y un pequeño fragmento amorfo de cerámica común.

Los tres ladrillos están estampados en una de sus caras: uno con la impresión de una mano humana y un segundo con la impresión de un pie, podrían ser marcas del fabricante y son análogos al aparecido en la *villa* iliberritana de Mondragones, también con la impresión de un pie; el tercero sí posee un sello propiamente dicho, algo deteriorado, donde se leen las letras AV. En la excavación se recuperó una pieza con la inscripción CRESTIO, que según se ha interpretado podría ser el nombre del *possessor* de la *villa* (Oliver y Gómez 1870, 13) o quizás del fabricante; no obstante Hübner menciona varios ejemplos del nombre CRESTI o CRESTIO en *Astigi*, Valencia y Tarragona, de modo que parece ser un nombre

⁵ Caton (De Agricultura 1,4,10,11) habla del artesanado rural

⁶ Gracias a la donación de D. Manuel Gómez Moreno en 1912

bastante común en la epigrafía cerámica. Las pesas de telar no aparecen en ningún momento asociadas a la estructura de la vivienda sino más bien al área del vertedero, de modo que su presencia no es tan definitoria como ejemplo de actividad textil dentro de la casa sino producto de la diversificación de tipologías cerámicas producidas en la *figlina*. Finalmente, los *tubuli* aluden a la existencia de techumbres abovedadas (Utrero 2006) cuando aparecen contextualizados; sin embargo, tampoco sabemos su procedencia, y ante la posibilidad de que procedan también del vertedero de la *figlina*, nos vemos incapacitados a emitir una interpretación coherente a este respecto.

- Monedas y metales

En la acequia practicada al norte de la *pars urbana* se encontraron removidos y completamente fuera de contexto algunos materiales entre los que se citan una espada y algunas monedas, sin que quede descripción alguna de su cronología o su tipología (Oliver y Gómez 1870, 8). Igualmente, en las distintas habitaciones de la vivienda aristocrática se encontraron “una medalla de Obulco”, probablemente también una moneda, así como gran cantidad de clavos (Oliver y Gómez 1870, 9), procedentes de techumbres en madera.

- Otros materiales ornamentales

Se recuperaron en la excavación algunos fragmentos de mármol procedente de los umbrales de las habitaciones más lujosas en torno al eje del corredor A. El elemento arquitectónico más representativo recuperado en esta *villa* es un capitel, conservado en el Museo Arqueológico de Granada, descrito como capitel-imposta propio de las producciones bizantinas de los siglos VI-VII d.C. (Domingo 2011, 44).

Las noticias de la excavación nos reflejan el hallazgo de una pequeña figurita escultórica realizada en madera, que representa un desnudo masculino con el manto sobre los hombros y desprovisto de cabeza y pies (Oliver y Gómez 1870, 9), de la que no queda constancia que se depositara en el Museo Arqueológico de la ciudad. A poca distancia del yacimiento, en Daimuz Alto, se encontró en los años ‘80 del siglo XX una escultura de Minerva en bronce, de pequeño formato (8,9 cm. de altura), asociada a un contexto desconocido pero probablemente doméstico (Mendoza 1984; Moreno 2008, 212).

- Fases de ocupación

La arcaica metodología empleada en la excavación de Daragoleja y lo somero de los datos cronológicos aportados en el informe dificultan la tarea de establecer las fases de ocupación de la *villa*, si bien pueden distinguirse *grosso modo* las siguientes etapas:

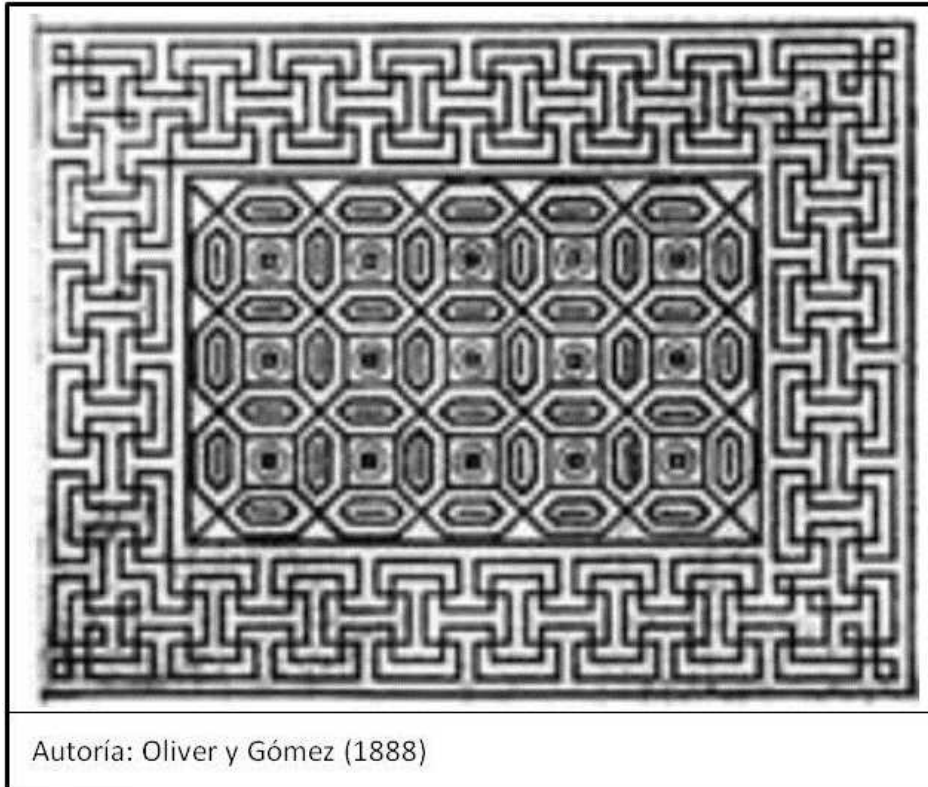
- No existe referencia alguna al periodo alto-imperial, pero suponemos que la fase de fundación de la *villa* se habría producido en esta época en paralelo a las cronologías de *Calecula* –en cuyo *ager* se ubica esta *villa*-, y sobre todo de *Ilurco* –de la cual *Calecula* dependía administrativamente (Morales 2009, 188)- núcleos ambos que pasan su época de esplendor durante los inicios del Imperio y que en todo caso declinan a lo largo del III d.C. (Padilla 1989, 94-95).

- La fase bajo-imperial es la mejor documentada de la *villa*. Entre los siglos IV-V d.C. se produce una remodelación de la *villa*, no sabemos si a nivel estructural, pero sí a nivel decorativo, pues a esta fase pertenece la construcción de los mosaicos. En esta etapa está en activo la *figlina*, con producción abundante y variada.
- Al término de la Tardoantigüedad se aprecian dos subfases muy seguidas y de cronología incierta: por una parte encontramos los últimos signos de pervivencia del concepto doméstico romano, por ejemplo en importantes restauraciones documentadas en los mosaicos construidos en la fase anterior, como la del mosaico K (Oliver y Gómez 1870, 7), que hablan de una necesidad aún vigente de este tipo de elemento en el *modus vivendi* aristocrático del inquilino. Por otra parte, y no mucho tiempo después, vemos una fase de reocupación marginal (Chavarría 2007, 250), caracterizada por restos de hogueras practicadas sobre algunos mosaicos como el de la habitación H (Oliver y Gómez 1870, 7), pero en un momento en que el edificio ya ha sido abandonado.
- Durante la Edad Media podemos hablar de una continuidad de hábitat en la zona por la presencia de la muralla, denominada por los informes como de carácter árabe. Con bastante probabilidad se trataría de un núcleo rural de relativa entidad, quizás una aldea que evolucionara a raíz de la *villa*, como sucedió en muchos casos de las *villae* tardías de Occidente (Brogiolo y Chavarría 2008).

5.13.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

La *villa* de Daragoleja contiene uno de los conjuntos más numerosos y ricos de pavimentos musivos de toda la Vega granadina, con un total de cinco mosaicos. Tanto la *villa* como los pavimentos están desaparecidos, pero la documentación gráfica del siglo XIX nos permite apreciar un conjunto bastante homogéneo en su estilo decorativo, resultado de una misma fase de monumentalización.

Mosaico de paletones de llave	Daragoleja I	Mos. N° 25
-------------------------------	--------------	------------

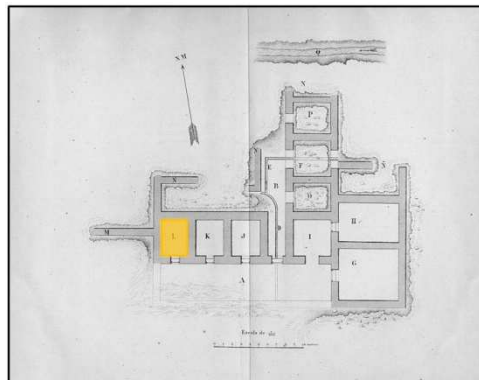


Autoría: Oliver y Gómez (1888)

Descubrimiento

1870, Soto de Roma-Trasmulas

Ubicación en el yacimiento



Cubiculum, habitación L

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia	Desconocidas
Superficie de pavimento conservado	Desconocida
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: No se conserva. Según Blázquez (1982a, 41) consiste en un mosaico en blanco y negro, si bien defendemos aquí la probabilidad de que se trate de un mosaico polícromo.
Procesos postdeposicionales	No constan
Estado de conservación	Desaparecido, probablemente permanece <i>in situ</i> al volver a tapar el yacimiento poco después de su descubrimiento. Actualmente se desconoce la ubicación exacta de la <i>villa</i> .
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Oliver y Gómez (1870); Gómez (1907); Gómez-Moreno (1949); Camps (1976); Blázquez (1982); Morales (2009).

Descripción

Orla de enmarque: consiste en un motivo de meandro en paletones de llave alternativamente dobles verticales y simples horizontales, siendo el más elaborado de cuantos se encuentran en otros pavimentos de este mismo yacimiento.

Campo: un tapiz con composición ortogonal de octógonos regulares secantes y adyacentes que forman cuadrados y hexágonos oblongos. En el interior de éstos últimos hay otros hexágonos oblongos en filete simple dando la sensación de trazado doble. En el interior de los cuadrados resultantes se dibujan pequeñas aspas dentadas inscritas en círculos.

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está tapado y no se ha recogido ni conservado ningún resto material perteneciente al mismo.

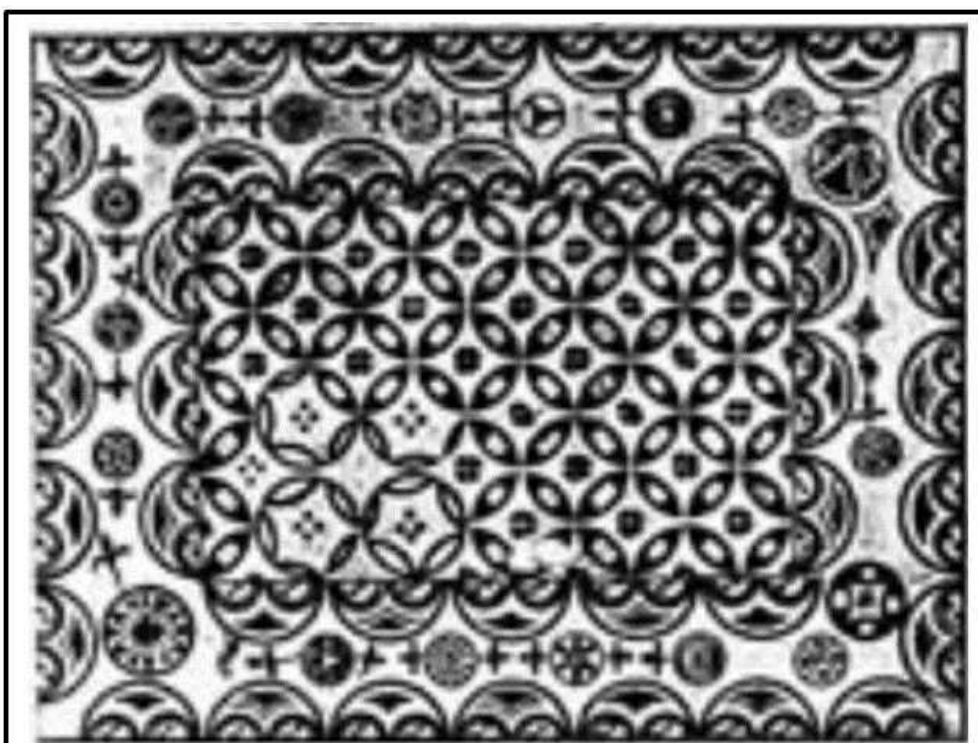
Cronología

A falta de un contexto arqueológico claro y la ausencia de materiales, la datación ha de basarse en unos motivos decorativos en cuya ejecución predomina el *horror vacui* y una disposición propia de las composiciones Tardoantiguas, remitiéndonos a finales del siglo IV y principios del V d.C.

Mosaico de peltas

Daragoleja II

Mos. N° 26

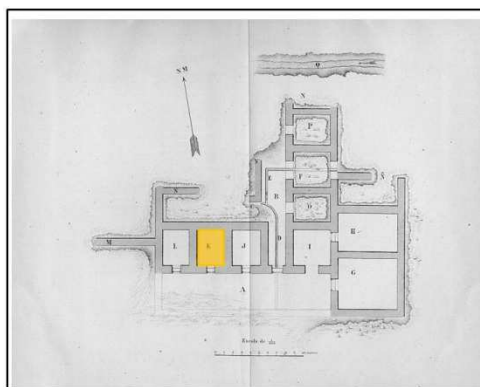


Autoría: Oliver y Gómez (1888)

Descubrimiento

1870, Soto de Roma-Trasmulas

Ubicación en el yacimiento



Cubiculum, habitación K

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia

Desconocidas

Superficie de pavimento conservado

Desconocida

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: No se conserva

Procesos postdeposicionales	Restauración posterior del teselado en la esquina inferior derecha
Estado de conservación	Desaparecido, probablemente permanece <i>in situ</i> al volver a tapar el yacimiento poco después de su descubrimiento.
Restauraciones	De época: Restauración de parte del teselado que pretende mantener el diseño del conjunto pero con errores y peor calidad técnica.
Bibliografía	Oliver y Gómez (1870); Gómez (1907); Gómez-Moreno (1949); Camps (1976); Blázquez (1982); Morales (2009).

Descripción

Orla de enmarque: la forman dos líneas adosadas de peltas tangentes mirando en direcciones opuestas entre las que discurre un amplio espacio vacío donde se dispone una secuencia de ruedas o círculos con flores cuádrupétalas. Todas las ruedas son de diferente diseño, teniendo como patrón común que siempre circunscriben cuadrados, triángulos, flores de varios números de pétalos y aspas dentadas, si bien combinados de diverso modo. Todos los círculos son homogéneos en cuanto a tamaño exceptuando los cuatro que se disponen en cada una de las esquinas, de mayor tamaño que el resto aunque con similar motivo.

Campo: se decora con un tapiz de círculos secantes y tangentes formando aspas de husos; el interior de cada huso contiene un cuadrado en otro color, y en el centro de los círculos se dibuja un aspa denticulada. En una de las esquinas se aprecia un cambio de diseño, donde los círculos son cortados por cinco de sus lados en lugar de por cuatro, resultando en su interior no rombos sino pentágonos de lados convexos. Este cambio en el diseño del tapiz se identifica con la restauración de época posterior de la que habla el informe de excavación (Oliver y Gómez 1870, 7).

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está tapado y no se ha recogido ni conservado ningún resto material perteneciente al mismo.

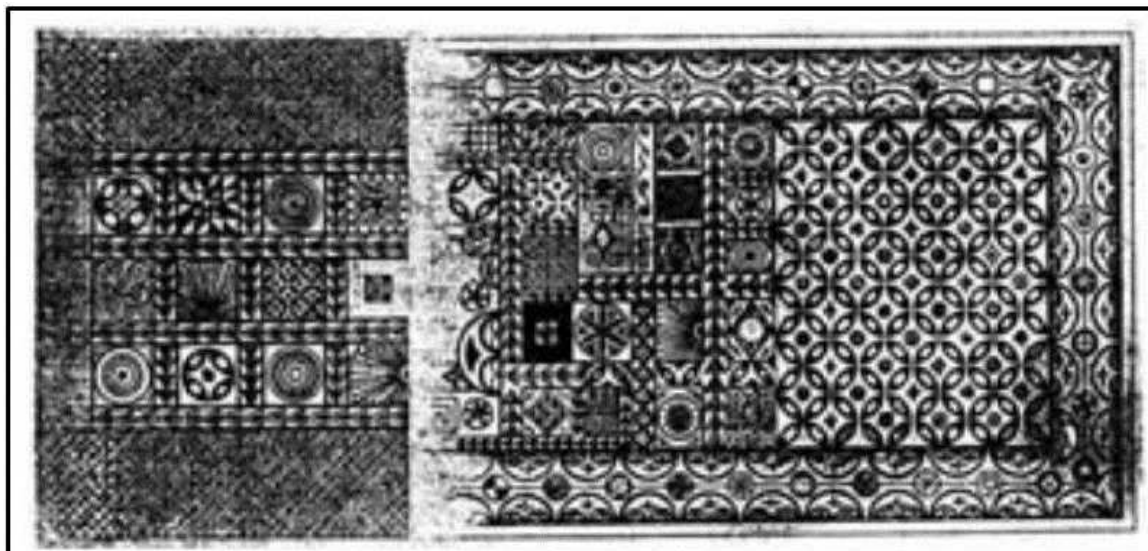
Cronología

A falta de un contexto arqueológico claro y la ausencia de materiales, la datación ha de basarse en unos motivos decorativos en cuya ejecución predomina el *horror vacui* y una disposición propia de las composiciones tardoantiguas, remitiéndonos a finales del siglo IV y principios del V d.C. Las restauraciones presentes en el pavimento las hemos fechado de mediados del V d.C., muy poco después de la construcción del mismo.

Mosaico del corredor

Daragoleja III

Mos. N° 27

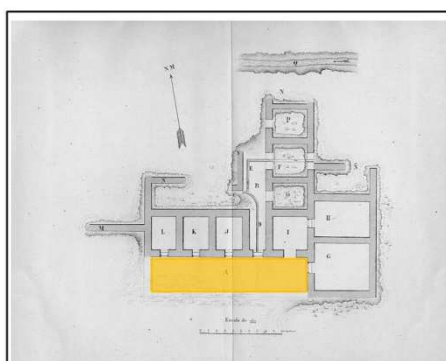


Autoría: Oliver y Gómez (1888)

Descubrimiento

1870, Soto de Roma-Trasmulas

Ubicación en el yacimiento



Galería / pasillo, ambiente A

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia

20 m (longitud)

Superficie de pavimento conservado

Desconocida

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: No se conserva

Procesos postdeposicionales

Muchos de los motivos aparecieron desgastados y algunos completamente arrasados (Oliver y Gómez 1870), pero desconocemos el proceso que llevó a dicha destrucción.

Estado de conservación	Desaparecido, probablemente permanece <i>in situ</i> al volver a tapar el yacimiento poco después de su descubrimiento. Actualmente se desconoce la ubicación exacta de la <i>villa</i> .
Restauraciones	No constan, aunque el drástico cambio en el diseño en uno de sus extremos podría ser producto de una restauración de época poco esmerada.
Bibliografía	Oliver y Gómez (1870); Gómez (1907); Gómez-Moreno (1949); Camps (1976); Blázquez (1982); Morales (2009)

Descripción

La ilustración disponible de este pavimento plantea algunas dudas para su interpretación descriptiva, dado que se representan dos extremos de la galería, ambos con diseños diferentes, pero desconocemos el modo en que ambos pavimentos se separaban o si corre de manera ininterrumpida dándose simplemente un cambio de dibujo. Para su descripción se han subdividido en áreas A1 y A2.

Área A1

Orla de enmarque: el diseño que aparece en el extremo Este de la habitación posee una orla de enmarque compuesta por dos líneas adosadas de peltas tangentes mirando en direcciones opuestas entre las que discurre un pequeño espacio vacío donde se dispone una secuencia de círculos de diverso diseño.

Campo: se subdivide a su vez en dos paños diferenciados: el A1.1 consistente en un tapiz de círculos secantes y tangentes que forman aspas de husos exactamente iguales a los del mosaico anteriormente descrito (nº 26), y donde también se aprecia la inclusión de pequeños cuadrados en los husos y de aspas denticuladas en el interior de los círculos. El segundo paño, que aquí denominamos A1.2, consiste en un reticulado proporcionado pero completamente irregular, realizado a base de calles de triángulos vértice a base o de pequeños roleos, que dibujan rectángulos encajados de manera desordenada en los que se inscriben a su vez cuadrados con una amplísima variedad de motivos albergados en su interior, lo que se conoce como “multiple-design mosaic”⁷ (Kondoleon 1993). Éstos pueden agruparse aproximadamente en motivos de base circular –ruedas concéntricas, cojines de lado cóncavo, peltas, circunferencias radiadas-, de base cuadrada –cuadrados concéntricos a base de motivos inapreciables en el dibujo-, y de origen vegetal –bulbos con desarrollo en rombo y remate en volutas-. Llama la atención que en ocasiones quedan huecos entre unos cuadrados y otros, dejándose ver entre medias el mismo fondo de círculos secantes y tangentes que se aprecian en el primer paño descrito, con un efecto de superposición de estos motivos sobre el anterior.

⁷ Mucho más frecuente en otros lugares del Mediterráneo que en la Península Ibérica, se da con facilidad en Chipre, Antioquía y sobre todo Galia.

Área A2

Orla de enmarque: respecto al extremo Oeste del corredor, la orla circundante es una ancha banda a base de damero, sencilla y poco llamativa, y apenas visible en la ilustración del informe.

Campo: el interior del mosaico repite el esquema de la zona Este pero con mayor orden y simetría: en este caso se trata de una retícula de cuadrados perfectamente ortogonal a base de una calle realizada homogéneamente en líneas de triángulos vértice a base. El interior de dichos cuadrados ofrece una vez más una variedad inusitada: predominan los de base circular, hallándose círculos que inscriben cuadrados diagonales de perfil cóncavo a base de husos, ruedas concéntricas y circunferencias radiadas, aunque también hay un extraño motivo a base de triángulos bícromos combinados creando el efecto de una estrella.

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está tapado y no se ha recogido ni conservado ningún resto material perteneciente al mismo.

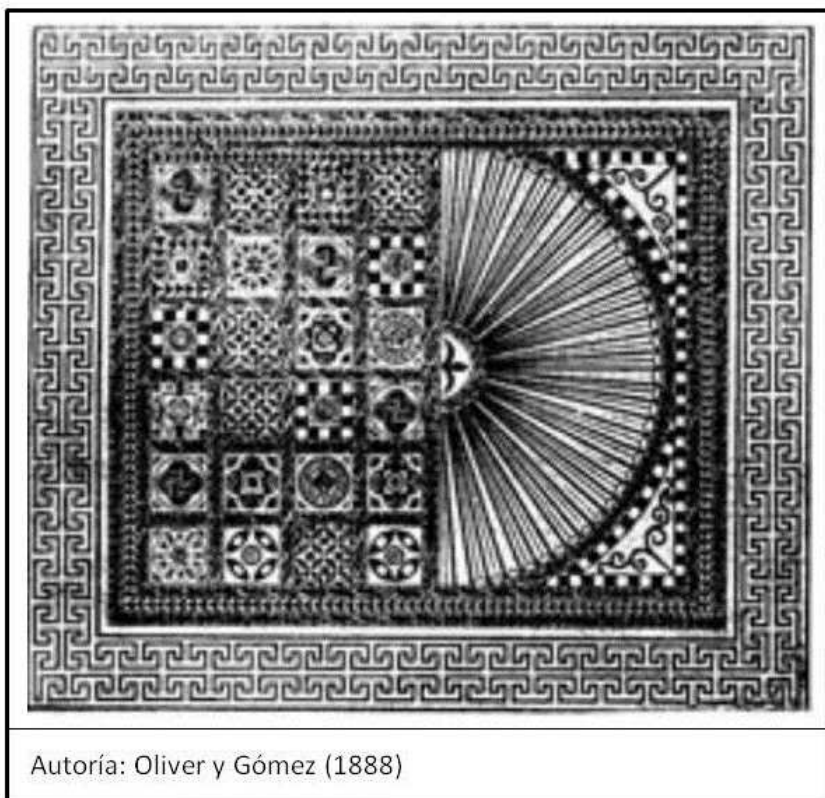
Cronología

A falta de un contexto arqueológico claro y la ausencia de materiales, la datación ha de basarse en unos motivos decorativos en cuya ejecución predomina el *horror vacui* y una disposición propia de las composiciones Tardoantiguas, remitiéndonos a finales del siglo IV y principios del V d.C.

Mosaico del semicírculo radiado

Daragoleja IV

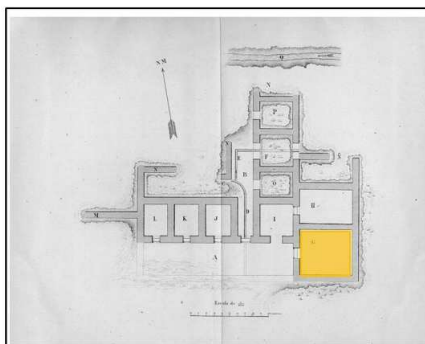
Mos. N° 28



Descubrimiento

1870, Soto de Roma-Trasmulas

Ubicación en el yacimiento



Comedor con *Stibadium*, habitación G

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia

6,85 x 5,85 m.

Superficie de pavimento conservado

40 m²

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Blanco, Negro, Ocre y Rojo

Procesos postdeposicionales

No constan

Estado de conservación	Desaparecido, probablemente permanece <i>in situ</i> al volver a tapar el yacimiento.
Restauraciones	No constan
Bibliografía	Oliver y Gómez (1870); Gómez (1907); Gómez-Moreno (1949); Camps (1976); Blázquez (1982); Morales (2009).

Descripción

Orla de enmarque: consta de varias líneas sucesivas de diversos motivos: la primera, de mayor tamaño y más llamativa, es una línea corrida de paletones de llave adyacentes dejando entrever meandros en T, a la que sigue un sogueado de dos cabos, a continuación una línea de triángulos vértice a base, y finalmente se repite otra vez el sogueado de dos cabos.

Campo: está subdividido en dos mitades con diferentes esquemas. La mitad dispuesta al fondo de la estancia (G1) está ocupada completamente por un gran semicírculo radiado de 40 radios rematados en perfiles cóncavos, y cuyo epicentro está ocupado una flor de lis. La zona superior del semicírculo está reforzada además por una línea de damero bícromo recorriendo tanto el semicírculo como la zona rectilínea del marco donde éste se encaja, enmarcando las enjutas. En el interior de éstas, aparecen roleos vegetales que se bifurcan adaptándose al espacio triangular resultante. En la mitad inferior del campo (G2), se desarrolla un motivo de retícula de cuadrados a base de sogueado de dos cabos (seis por cuatro, en un total de veinticuatro cuadrados) y en cuyo interior se distribuyen motivos que se repiten de forma aleatoria y no con alternancia fija. Según la ilustración que conservamos de este mosaico, los motivos usados son principalmente los cuadros a base de líneas de triángulos vértice a base encuadrando círculos con flores hexapétalas inscritas, ruedas radiales y combinadas con cuadrados, círculos que inscriben cuadrados diagonales de perfil cóncavo a base de husos, cuadrados concéntricos que alternan la dirección en recta y diagonal, y cuadrados diagonales a base de damero con las casillas recargadas con un cuadrado escalonado.

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está tapado y no se ha recogido ni conservado ningún resto material perteneciente al mismo.

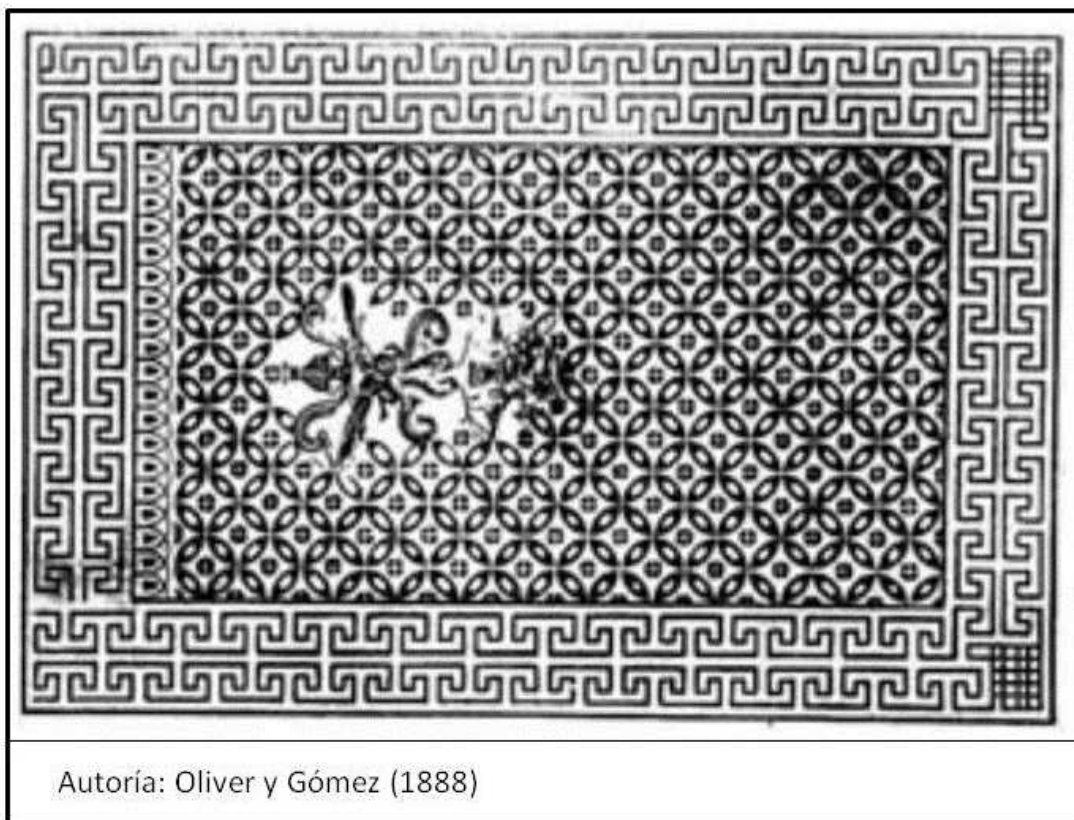
Cronología

A falta de un contexto arqueológico claro y la ausencia de materiales, la datación ha de basarse en unos motivos decorativos en cuya ejecución predomina el *horror vacui* y una disposición propia de las composiciones tardoantiguas, remitiéndonos a finales del siglo IV y principios del V d.C.

Mosaico de los pavos reales

Daragoleja V

Mos. N° 29

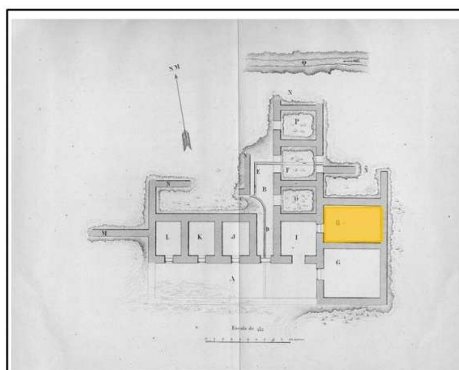


Autoría: Oliver y Gómez (1888)

Descubrimiento

1870, Soto de Roma-Trasmulas

Ubicación en el yacimiento



Salón triclinar, habitación H

Depósito actual

In situ

Dimensiones de la estancia

Desconocidas

Superficie de pavimento conservado

Desconocida

Técnica

Opus tessellatum

Teselas

Color: Blanco, Negro, Ocre y Rojo

Procesos postdeposicionales En época tardía se encendieron hogueras en la sala, dejando restos calcinados sobre algunas zonas del mosaico (Oliver y Gómez 1870, 7). Algunas lagunas podrían ser fruto de otras actividades de amortización tardo-antigua.

Estado de conservación Desaparecido, probablemente permanece *in situ* al volver a tapar el yacimiento poco después de su descubrimiento. Actualmente se desconoce la ubicación exacta de la *villa*.

Restauraciones No constan

Bibliografía Oliver y Gómez (1870); Gómez (1907); Gómez-Moreno (1949); Camps (1976); Blázquez (1982); Fernández-Galiano (1984b); Morales (2009).

Descripción

Orla de enmarque: consta de una línea corrida de paletones de llave adyacentes dejando entrever meandros en T. Si bien se trata de la única banda perimetral del mosaico, en uno de los lados se dibuja además una línea de arquería secante y tangente formando ovas y escamas.

Campo: el diseño establecido lo conforman círculos secantes y tangentes formando aspas de husos en cuyo interior se introducen cuadrados en otro color desconocido; en el espacio del interior de los círculos se dibujan aspas dentadas sencillas. En la zona superior central de este tapiz aparece un diseño figurado, el único de todo el conjunto, y del que conservamos varias ilustraciones de su excavador que nos lo muestran con detalle. El dibujo consiste en una crátera gallonada de doble asa de la que salen lo que Blázquez (CMRE 1982, 44) llama dos grandes plumas en espiral, pero que podrían interpretarse también como elementos vegetales, o incluso como sierpes, por analogía a un elemento idéntico que aparece más arriba y que es descrito como tal por Oliver y Gómez Moreno en su informe (1870, 7). Sobre la boca de la crátera se apoyan dos pavos reales afrontados, uno de ellos girando la cabeza ligeramente hacia atrás, y sobre ellos una vez más las sierpes enroscadas en torno a dos pájaros para devorarlos. Sobre todo este conjunto pero sin unión aparente, otros dos pajarillos afrontados a un cesto de frutas picotean de su interior. Los dibujos sin embargo no muestran fielmente la manera en que este diseño estaba inscrito dentro del tapiz de círculos secantes, y no podemos por tanto decir si se trata de un emblema encuadrado o si aparece libremente en medio del campo geométrico. Según la descripción de sus excavadores, el dibujo figurado posee una ejecución incorrecta, llena de errores y de poca pericia técnica (Oliver y Gómez 1870, 7).

Análisis del material

Ha resultado imposible muestrear y analizar este mosaico, debido a que está tapado y no se ha recogido ni conservado ningún resto material perteneciente al mismo.

Cronología

A falta de un contexto arqueológico claro y la ausencia de materiales, la datación ha de basarse en unos motivos decorativos en cuya ejecución predomina el *horror vacui* y una disposición propia de las composiciones tardo-antiguas, remitiéndonos a finales del siglo IV y principios del V d.C. El motivo del pavo real ha sido utilizado en algunas ocasiones para afirmar la fecha tardía de este mosaico, calificándolo de orientalista (Fernández-Galiano 1984b, 422), y buscando sus raíces en los mosaicos sirios y del área de Jordania (Blázquez 1982a, 44; Blázquez 1998). También la historiografía ha procurado confirmar esta cronología vinculándolo a un significado cristiano, algo que ya Palol⁸ (1977-1978) y Gorges⁹ (1979, 54) refutaron; en nuestra opinión se trata de una afirmación aventurada en tanto que la representación de pavos reales en la musivaria hispánica es muy frecuente desde el siglo II d.C. (ver capítulo 5) y no siempre guarda una relación con el cristianismo. No obstante, sí que es más propio de estas fechas el detalle de los pájaros bebiendo del cántaro, confirmando, en definitiva, la cronología dada a este y el resto de los pavimentos de la *villa*.

⁸ Su discurso se basa en la inexistencia de elementos más claros, como crismones

⁹ Quien habla de “*les mosaïques profanes à thèmes géométriques de la villa de Daragoleja*”

5.14. VILLA DEL SALAR

5.14.1. CONTEXTO ARQUITECTÓNICO Y ARQUEOLÓGICO

- Estructuras arquitectónicas

El yacimiento de Salar, aún en fase de excavación, ha dado a conocer por el momento una serie de estructuras de tipo indudablemente doméstico, que por su ubicación en un medio rural ha llevado a la conclusión de que se trata de la *pars urbana* de una *villa*.

Todos los restos sin excepción corresponden a estructuras domésticas, y dado que no se ha localizado por el momento indicio alguno aunque de estructuras productivas sus excavadores han llegado a pensar en la posibilidad de que se trate de una *villa* residencial con espacio únicamente al *otium*, y no un establecimiento agropecuario (González 2014, 166)¹. Organizadas en tres conjuntos funcionales, las estructuras halladas se decoraron con al menos cuatro pavimentos de mosaico, pinturas murales en una habitación, y un *opus sectile* parietal, con muchas posibilidades de que en campañas sucesivas aparezcan nuevos materiales ornamentales.

Pars urbana

De la vivienda se conocen tres núcleos estructurales fundamentales: un *atrium*, circundado por un pasillo, en torno al que se distribuye la vivienda, un conjunto de habitaciones de función desconocida distribuidas a ambos lados del *atrium*, y el grupo estructural compuesto por un *triclinium* encabezado y abrazado por un ninfeo.

Del *atrium* aún no se ha excavado más que su lado este, con parte del impluvium central así como una estructura adyacente que podría ser algún tipo de cisterna, o en todo caso asociada al impluvium, aunque tampoco se ha exhumado en su totalidad. El *atrium* estaría columnado como evidencia el fuste caído de una columna de mármol de basa ática en uno de los accesos al *impluvium*, y en la parte interior conservada se vislumbran restos de un pavimento musivo (nº 33 del catálogo) del que desconocemos sus dimensiones totales (González y El Amrani 2013, 22). Alrededor del mismo, un pasillo circunda la estructura atrial que refleja la disposición escalonada de la vivienda al estar su eje este sobreelevado y conectado con el nivel del *impluvium* y los brazos norte y sur del pasillo a través de un peldaño revestido de mármol. A su vez este eje dará paso por su otro lateral al *triclinium* mediante otro escalón ubicado en un umbral de 3 m de anchura. El pasillo, de 13,30 m de longitud máxima documentada, estaría techado con un sistema de tegulas e ímbrices a juzgar por la buena cantidad de estos materiales que se hallaron derrumbados sobre el suelo, pavimentado con el único mosaico figurado de la *villa* (nº 31). En las paredes han

¹ En nuestra opinión sería preferible esperar a obtener más resultados en las excavaciones dada la abundancia en la Vega granadina de este tipo de asentamientos donde se combinan las dos funciones, más teniendo en cuenta la ubicación privilegiada de esta *villa*: se ubica en plena Vega del río Salar, en su vertiente izquierda, sobre una amplia terraza aluvial cuaternaria e inmediata al cauce el río.

quedado restos de la única pintura mural documentada por ahora en la vivienda, paneles de hasta 1,27 m de altura conservada en algunas zonas, a las que hay que añadir los numerosos fragmentos de estuco desprendidos (pintura nº 10). Todo este conjunto, al igual que el resto de la vivienda, se construye con aparejo de mampostería regularizada mediante hiladas de ladrillo y reforzado con sillares de caliza en las esquinas (González 2014, 179).

El segundo conjunto estructural es el peor conocido, y lo componen dos habitaciones cuadrangulares solo parcialmente excavadas, una situada a cada lado del *atrium* acantonándolo por sus lados norte y sur. Construidas en mampostería de opus mixto, contienen pavimentos hechos a base de baldosas de cerámica, y por la gran cantidad de *tubuli* podemos pensar que se tratase de estancias abovedadas (González 2012). Desconocemos por el momento la función exacta de estas habitaciones.

Por último, desarrollado en su ancho en paralelo al eje este del corredor del *atrium*, se accede a una gran estancia cuadrangular de 9,9 x 7,05 m, circundada por unos brazos en forma de U que rematan la habitación en el lado del fondo con un ábside. Por su gran tamaño y lo suntuoso de su decoración se ha interpretado como *triclinium*, concretamente como *triclinium* estival, rodeado por un ninfeo o estanque lúdico. La habitación cuadrangular central es el espacio más afectado de toda la *villa* por los rebajes realizados para las obras de la depuradora, pero no obstante es el espacio más decorado, con pavimento de *opus tessellatum* (nº 32) y revestimiento parietal de grandes lastras marmóreas y decoración de *crustae* combinadas en un *opus sectile* (nº 34). Los derrumbes compuestos por numerosas tablas de madera carbonizadas evidencian que el espacio estuvo cubierto por una estructura de vigas, probablemente a modo de pérgola (González 2014, 181), a modo de los *triclinia* de exterior con idéntica tipología que se han encontrado en Italia. Circundando el espacio cuadrangular interior por tres de sus lados discurre un estanque en forma de U cuyos brazos miden 9,20 m de longitud cada uno; revestidos en *opus caementicium* y rematados en su límite superior por una media caña, vienen a unirse en un punto intermedio formado por una exedra con rocas de travertino dispuestas a modo de imitación de la gruta que era el lugar originario de culto a las ninfas. Este ábside es de hecho el que surte de agua al conjunto, a su vez recogida de fuentes naturales de agua cercanas, como demuestran los restos de canalizaciones localizadas en intervenciones anteriores (González 2012). Este espacio, a diferencia del central del *triclinium*, estaría en cambio techado mediante un sistema abovedado, como se concluye de las numerosas piezas de *tubuli* de misma tipología que las del *atrium*, localizadas en los derrumbes inferiores.

Otras estructuras

De fase tardía se han documentado evidencias de construcciones superpuestas a la *villa* que, no obstante, no suponen el cese de sus funciones sino que son parte de la continuidad de hábitat en la misma. Por una parte, se documentan hoyos de poste situados en línea a lo largo de todo el eje este del pasillo del *atrium*, huella inequívoca de una reestructuración espacial en torno a los siglos V-VI d.C. que compartimenta los diáfanos espacios antiguos en habitaciones más pequeñas, y que se acompaña del cerramiento parcial de los vanos que

conectaban este atrium con el *triclinium*. Aunque en este caso no se han documentado las estructuras (posiblemente construidas en materiales efímeros) sino huellas de su cimentación, sí que se documentan otra serie de construcciones realizadas en las mismas fechas sobre el pavimento del *triclinium*, cuya función se desconoce aunque podrían funcionar a modo de plataformas (González 2014, 182).

- Cerámica

Presentamos aquí tan solo un avance de los materiales más significativos que han podido ser examinados, ya que dado que la excavación aún está en proceso el estudio global de los materiales no se ha realizado todavía, lo que implica que las conclusiones cronológicas aportadas en este estudio están sujetas a cambios a medida que avancen los hallazgos. Los restos cerámicos más antiguos documentados en el yacimiento son piezas eventuales de época prehistórica, que aparecen acompañados de alguna talla de sílex posiblemente asociada a que hubiese algún centro de extracción y transformación de rocas silíceas al norte del yacimiento (González 2012), si bien no parece, por la poca entidad de los materiales, que constituyan una evidencia clara de hábitat fijo. La destacable inexistencia de material ibérico así como la ausencia de Terra Sigillata Itálica y Sudgálica en el yacimiento implican una fundación de la *villa* al menos en época flavia.

A partir de esta cronología la cerámica fina documentada con mayor frecuencia serán las formas 15/17 y 27 de *terra sigillata hispanica*, algún fragmento significativo de *granatensis* y africanas Clara A, C y D; la presencia de TSHTM ha sido determinante para corregir la fecha de abandono, que los excavadores del yacimiento daban en el siglo III d.C., y llevarla a menos al siglo V-VI d.C.

- Otros materiales ornamentales

En el relleno de colmatación del estanque del ninfeo aparecieron dos esculturas de Venus, muy probablemente ubicadas decorando el propio ninfeo, pues es habitual la relación de la iconografía de esta divinidad con los ambientes hídricos. La primera de ellas, de mejor calidad, representa una Venus púdica de la que conserva 52 cm de altura a falta de la cabeza. El tipo púdico se representa con el torso desnudo y cubiertas las piernas con una túnica desde la cadera, dejando entrever la perna derecha flexionada en un ligero contraposto; la buena ejecución de la pieza, así como del mármol con que está hecha, puede poner la escultura en comparación con otras de idéntica temática localizadas en la villa de Marroquíes Bajos (Jaén) o la de Tarifa, que le proporcionan una cronología de mediados del siglo II d.C. El hecho de que conserve una grapa en el cuello es signo de que cuerpo y cabeza se hicieran por separado, lo que podría explicar una posible procedencia exógena de una de las partes.

La segunda escultura se ha identificado como Venus Venera, una tipología en que Venus desnuda porta una venera, y de la que se han conservado únicamente 42 cm de altura, esto es, las piernas hasta la altura de la cadera. Representada de pie y también con pose de contraposto, es de talla más tosca que la anterior siendo de la misma cronología, y por el tipo de material empleado parece ser de talla local.

- Fases de ocupación

Por el momento las fases documentadas en esta *villa* se cierran al periodo romano, aunque hay evidencias de la presencia humana en otras épocas:

- Fundación de la *villa* (época flavia): el material cerámico ha sido determinante para fechar la construcción inicial en la segunda mitad del siglo I d.C., coincidente con el triunfo de este modelo de asentamiento en el medio rural en la Vega y en el marco de las promociones jurídicas urbanas que tienen lugar a partir de Vespasiano con el Edicto de Latinidad. Sin duda la *villa* se adscribe al ager de una de las *civitates* favorecidas por esta política. La estructura y organización arquitectónica de la *pars urbana* queda bien definida desde esta fase.

- Primera monumentalización (siglo III d.C.): es a lo largo del siglo III d.C.² cuando se ejecuta la gran obra decorativa que incluye los pavimentos de mosaico y las pinturas, si bien se suceden varios periodos de arreglos y añadidos, y en esa dinámica el *opus sectile* parece adscribirse más bien a finales de la centuria o incluso el siglo IV d.C. A pesar de la gran obra ornamental no se producen cambios estructurales sobre el esquema construido en la primera fase.

- Periodo tardío (siglos V-VI d.C.): la vivienda mantiene su estatus aún por unas décadas como reflejan las restauraciones hechas durante los inicios del siglo V d.C. en los pavimentos de mosaico, pero en poco tiempo, y probablemente debido a cambios de propietario, se efectúan obras que sí afectan a la distribución espacial de la vivienda, reorganizando internamente y cerrando los amplios espacios diáfanos de los siglos anteriores, obteniendo un mayor número de habitaciones construidas en materiales perecederos. Estas obras constituyen el punto en que cambia radicalmente la concepción del hábitat doméstico. Hacia el siglo VI d.C. la *villa* es destruida por un incendio³.

² La cronología la hemos aportado nosotros mismos a partir de una datación indirecta (estilo de las decoraciones) y una datación directa de una selección de material cerámico estudiado para tal fin, si bien los excavadores retrotraen la fecha de esta primera monumentalización al siglo I d.C. (González 2014, 181) a falta de terminar la intervención arqueológica y hacer el estudio de todo el material.

³ Dato basado en la observación de grandes paquetes de cenizas en la estratigrafía del propio yacimiento, así como en el estado calcinado de las piezas del *opus sectile*, pero inédito por el momento.

5.14.2. EL PROGRAMA DECORATIVO: LOS MOSAICOS

En este yacimiento se ha documentado por el momento un total de cuatro mosaicos pavimentales en *opus tessellatum* y un revestimiento de *opus sectile* parietal, todos ellos polícromos y de temática figurativa uno de los mosaicos y el *opus sectile*, siendo los tres mosaicos restantes de tema geométrico. El estado de conservación general es óptimo, y su reciente hallazgo (año 2012) ha permitido un satisfactorio acceso tanto a la documentación como a su contexto, si bien la permanencia *in situ* del material ha dificultado el estudio de los morteros.

Mosaico del roleo	Salar I	Mos. N° 30
--------------------------	----------------	-------------------



Descubrimiento	2012, Salar de Loja
Ubicación en el yacimiento	Eje NS del corredor (CE 2)
Depósito actual	<i>In situ</i>
Dimensiones de la estancia	No es posible saberlo debido a que no se ha excavado en su totalidad.
Superficie de pavimento conservado	10,25 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>

Teselas	Color: Blanco, negro, rojo, ocre, gris Materiales: piedra Dimensiones: 1-1,5 cm ³ Densidad: 92 teselas / dm ²
Procesos postdeposicionales	El derrumbe del techo pudo ocasionar el arrasamiento del área central del mosaico.
Estado de conservación	Cuenta con una gran laguna en el centro. El teselado está en buen estado, sin afecciones de líquenes, sales ni alteraciones del mortero o en la superficie.
Restauraciones	En época tardía se documenta la restauración de una zona limitada del roleo presente en la orla del flanco sureste de la habitación. Se trata de una restitución del teselado, manteniendo el motivo original pero con una técnica y diseño más toscos.
Bibliografía	González y El Amrani (2013); González (2014)

Descripción

Orla de enmarque. Formada de fuera hacia dentro por una banda de rombos denticulados policromos sobre fondo blanco, de anchura variable en cada uno de los lados, y un roleo de acantos rematados en frutos que brotan de cogollos bifurcados ubicados en las esquinas, todo ello enmarcado por un filete simple. Una restauración de época tardía en el roleo, si bien mantiene el motivo original, crea una variante más sencilla del diseño, que se reproduce en al menos dos de las volutas del marco.

Campo. Composición central de cojines cóncavos entrelazados formados por círculos grandes –delineados a base de sogueado de dos cabos, exceptuando un tramo restaurado en época tardía, en que se utiliza la línea de postas- y pequeños –delineados con una onda sinusoidal policroma-. En el interior de los círculos se desarrollan nudos de Salomón y aspas dentadas en los mayores y en los menores respectivamente. Desconocemos la resolución del centro del motivo general debido al arrasamiento del pavimento en este punto.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 4 muestras, todas de teselas -una de cada color representativo-. La técnica analítica escogida ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM).

· Piedra

M. 056- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico, sin inclusiones identificadas de otros elementos. Es un mármol blanco.

M. 057- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico, con numerosas inclusiones de carbonato de hierro (siderita) y algún cuarzo. Del grupo de las calizas.

M. 058- Granate. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico, la integran algunos nódulos de óxido de hierro y cuarzos, aunque es en general bastante homogénea. Del grupo de las calizas.

M. 059- Ocre. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con inclusiones de cuarzos, alguna mica, y cristales de esparita. Del grupo de las calizas.

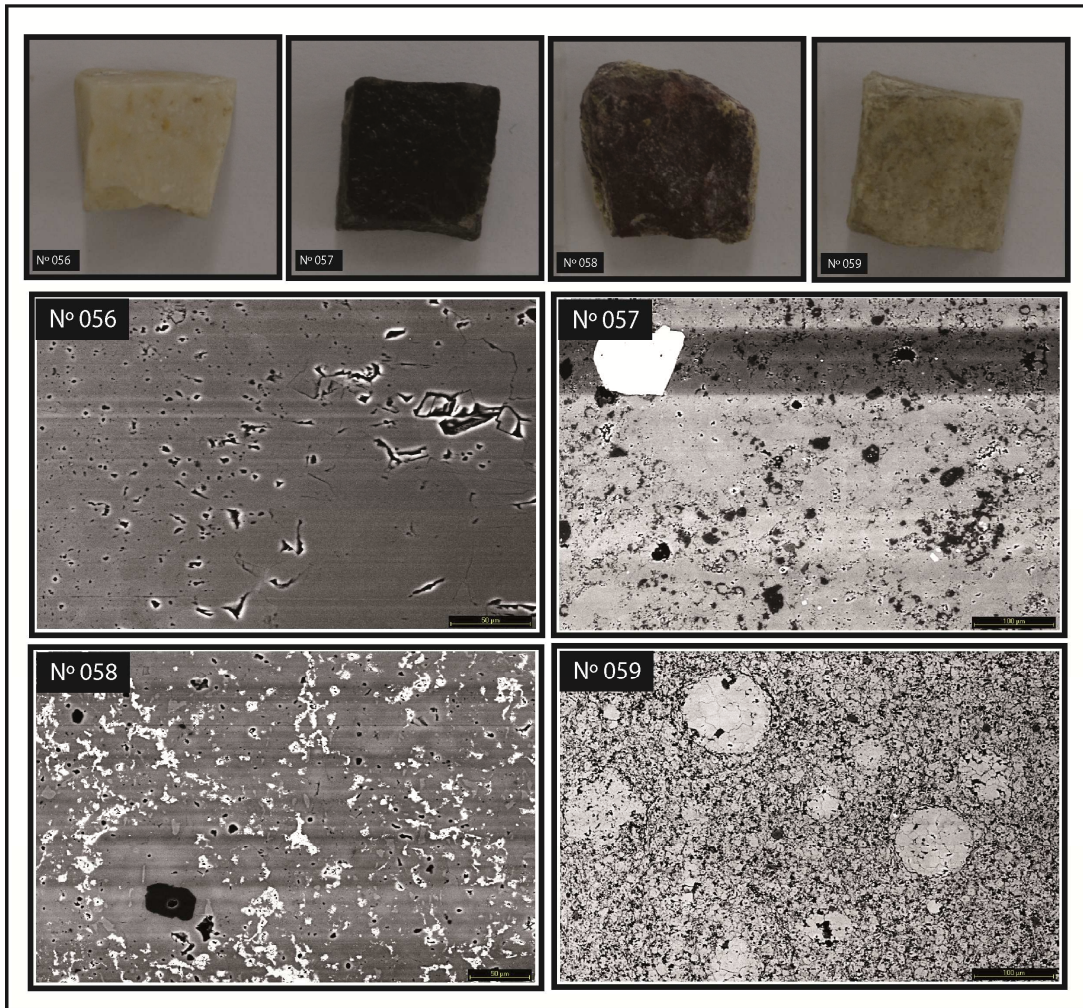


Fig. 44. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

- Análisis tecnológico

· Piedra

En ninguna de las teselas observadas se han encontrado trazas de herramientas de corte o pulimento, consecuencia de una factura muy cuidada que se aprecia también en la forma y tamaño homogéneos y perfectamente cuadrangulares. No se aprecian trazas de pulimento o tratamiento en la cara exterior de la tesela, si bien podría haberse borrado del propio uso teniendo en cuenta el alto grado de deterioro que presentan algunas de las teselas, especialmente las de color blanco, muy devastadas.

Cronología

La datación que ha sido publicada ofrece una fecha de finales del siglo I d.C., coincidiendo con la primera fase de construcción de la *villa*, a la que pertenecerían de hecho todos los mosaicos excavados, documentándose sus posteriores restauraciones en la segunda fase (finales del siglo II y principios del III d.C.) (González 2014, 181). No obstante, en nuestra opinión tanto éste como todos los de la *villa* son más tardíos: por datación directa, tanto las esculturas como el material cerámico asociado nos marcan que la monumentalización de la villa a la cual se adscribe este mosaico se fecha a finales del siglo II d.C., esto es, en la segunda fase; igualmente, por datación indirecta consideramos que se trata de motivos con un desarrollo y una policromía fácilmente ubicables con posterioridad al estilo florido, sobre todo los roleos, es decir que concuerdan con una fecha máxima de inicios del siglo III d.C., realizándose las restauraciones en torno al siglo V d.C.

Mosaico de tema marino

Salar II

Mos. N° 31



Descubrimiento	2012, Salar de Loja
Ubicación en el yacimiento	Eje EO del corredor (CE 2)
Depósito actual	<i>In situ</i>
Dimensiones de la estancia	13,30 x 2,80 m
Superficie de pavimento conservado	25,6 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Blanco, negro, ocre, gris, rojo, rosado, naranja, marrón, verde, azul Materiales: Piedra y pasta vítrea Dimensiones: 1 cm ³ Densidad: 95 teselas / dm ²
Procesos postdeposicionales	Destrucciones y lagunas de causas desconocidas ya debieron originarse en época tardía, a juzgar por las restauraciones que deben practicarse en este periodo sobre grandes áreas del pavimento. En una fase tardía posterior se documenta la práctica de hoyos de “poste

de cabaña⁴ en el teselado, prueba de la construcción de estructuras efímeras superpuestas tras el abandono de la villa.

Estado de conservación

Presenta grandes lagunas a lo largo de todo el pavimento. Tanto la superficie del teselado como las capas preparatorias se encuentran, no obstante, en buen estado de conservación, sin afecciones serias de humedad, carbonataciones o líquenes.

Restauraciones

Se realizan hacia el siglo V d.C. restituciones de grandes áreas, presumiblemente destruidas o en mal estado ya en ese periodo. Se mantiene la temática marina pero no se restauran los motivos originales.

Bibliografía

González y El Amrani (2013); González (2014)

Descripción

Orla de enmarque. La más periférica consiste en una banda de aspas dentadas sobre fondo monocromo, a la que sucede, separado por un filete sencillo, un roleo de acantos rematados en flores campaniformes que brotan de tallos ubicados en las esquinas. Dichos roleos, igual que sucedían en el mosaico anterior, contienen restauraciones de época tardía, creándose roleos más esquemáticos rematados en ruedas. A continuación una línea de sogueado de dos cabos enmarca la composición del campo, sogueado que en las partes restauradas desaparece, solucionándose en ellas la transición de la orla al campo con un filete negro

Campo. Se desarrolla una composición alterna de cojines y elipses horizontales adyacentes, formando octógonos irregulares cóncavos, todo ello perfilado a base de un sogueado de dos cabos. Su desarrollo lineal horizontal genera una seriación de siete elipses dispuestos a modo de emblemas mayores para figuración humana, en alternancia con seis cojines como emblemas menores generados por la tangencialidad de círculos y lunetos resultantes de las elipses mayores, espacios estos también ocupados por figuración de temática animal. Las áreas restauradas que afectan al campo no continúan el esquema del diseño primigenio, por el contrario se reproducen animales marinos sobre un fondo blanco

Emblema. El interior de los elipses están muy deteriorados, conociéndose parcialmente la representación de cuatro de ellos: de izquierda a derecha el primer gran emblema es el mejor conservado, decorado con una nereida sentada sobre la cola de su montura, en este caso un *ketos* –híbrido de cola pisciforme y cabeza de dragón con aletas natatorias a modo de extremidades anteriores (Neira 1992, 180)-, de cara al espectador y con las piernas en sentido inverso a la dirección de su montura, que constituye la variante iconográfica más utilizada en el mundo romano para la representación de las nereidas, aunque no la única (Neira 1992, 81). La nereida va ataviada por una diadema, collares y brazaletes, así como un velo irisado sobre los hombros que deja ver completamente su cuerpo desnudo. Del

⁴ Término acuñado por Brogiolo y Chavarría (2008, 195)

segundo emblema, arrasado en buena parte, se distinguen a duras penas las piernas y parte del tronco de una figura masculina desnuda en pie, de difícil interpretación. Del tercer emblema únicamente se conserva un pie en posición horizontal, probablemente de una figura que aparezca recostada en su interior, seguramente otra nereida; finalmente el emblema del límite derecho del pasillo, también muy afectado por la destrucción y las restauraciones tardías, deja ver una pierna con sandalia metida en el mar y perteneciente a una figura que monta un animal desconocido, sin duda otra nereida.

Los emblemas menores están destinados a albergar figuras de animales, todos ellos de carácter acuático excepto un felino: tres peces (besugos y lubina), dos moluscos, un cefalópodo, un ánade y dos troncos de coral que refuerzan la idea de entorno subacuático.

Finalmente, los animales aparecidos dispersos sobre un fondo neutro fruto de la restauración tardía son un total de 23, de los cuales 7 son delfines, una morena, y el resto peces (entre los que se reconocen espáridos, lubinas atruchadas, y un esturión). El único elemento no animal diseñado sobre el fondo son unas volutas geométricas a modo de roleos, quizás un intento de representación de vegetación subacuática.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 9 muestras, 6 de ellas teselas pétreas y 3 de naturaleza vítrea, una de cada color representativo. La técnica analítica seleccionada ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM).

· Piedra

M. 050- Blanco. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con inclusiones de fósforo, silicio y como elemento traza el sulfuro de bario (barita). Del grupo de las calizas.

M. 051- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico y magnesio (dolomía) con abundancia de cuarzo y cristales de pirita. A pesar de su elevada cantidad de inclusiones, las dolomías representan un porcentaje suficiente como para no ser considerada caliza dolomítica (menos del 50%).

M. 052- Granate. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico que sirve de base a nódulos de óxido de hierro. Del grupo de las calizas.

M. 053- Gris. Geometría: roca sedimentaria de textura bioclástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico, con inclusiones tanto minerales (feldespato potásico) como orgánicas, reflejadas en la presencia de fósiles crinoideos, vegetales de fondo marino en cuyos tallos generan rosarios de carbonato cálcico. Este tipo de fósiles se

dan con mucha frecuencia en las calizas grises procedentes de Sierra Elvira. Del grupo de las calizas.

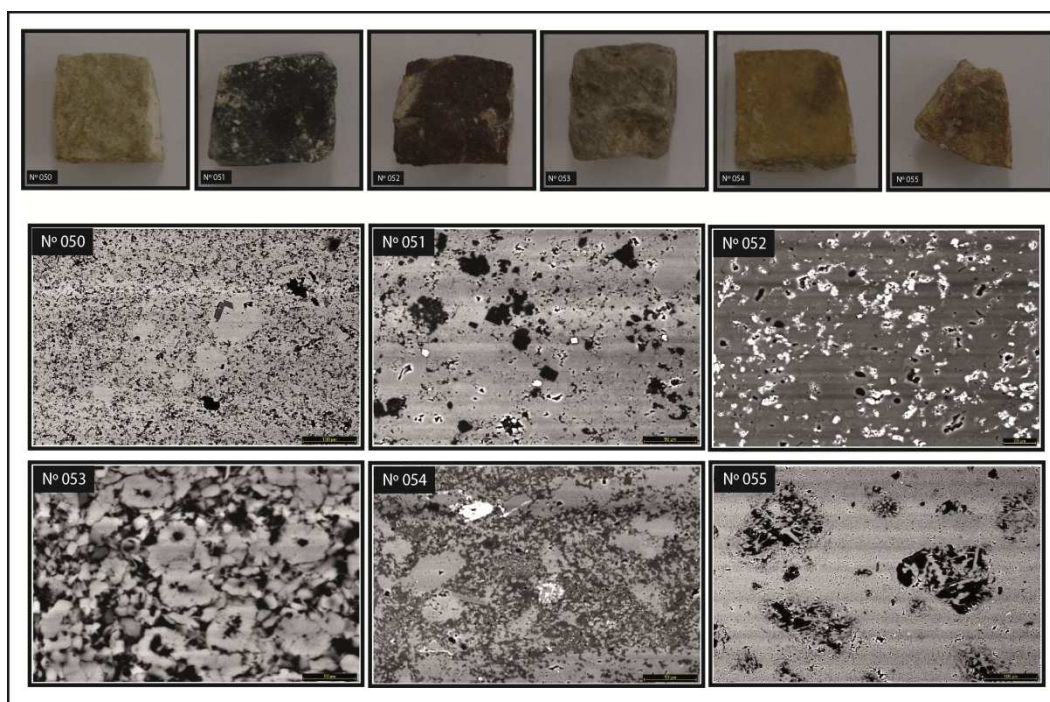


Fig. 45. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

M. 054- Ocre. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico rica en inclusiones de óxido de hierro y cuarzo. Del grupo de las calizas.

M. 055- Rojo veteadado. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico y magnesio (dolomía) veteadado de carbonato cálcico. Las principales inclusiones las forman los óxidos de titanio, concretamente columbita, dada la proporción tan alta de hierro (que no es propia del rutilo) y la presencia del manganeso. Roca dolomítica.

· Vidrio

M. 129- Verde oliva. Apariencia opaca, matriz heterogénea y con una densidad media de vacuolas e inclusiones, se agrega a la base de silicio y sodio una cantidad considerable de óxido de calcio, utilizado en muchas ocasiones para estabilizar el vidrio física y químicamente pues aumenta su índice refractivo. Los contenidos de óxido de hierro son suficientes para dar al vidrio el color característico verde, probablemente a causa de la presencia de rutilos como se deriva de la detección de titanio.

M. 130- Amarillo. Apariencia opaca, matriz homogénea y de alta densidad de vacuolas, obtiene el color amarillo a base de óxido de plomo, sin rastro alguno de estaño, material usualmente empleado en los vidrios de estas tonalidades. Se identifican trazas de alúmina,

que por su cantidad no consideramos procedente de concreciones o contaminaciones sino añadidos intencionados para dar opacidad y consistencia al vidrio.

M. 131- Verde oscuro. Apariencia opaca, matriz muy desvitrificada y densidad media de burbujas, a los niveles normales de silicio (cercano al 76%) el óxido de cobre se añade como el elemento utilizado para colorear la pieza. El magnesio indica el uso de materiales de formación dolomítica.

- Análisis tecnológico

· Piedra

Las teselas están realizadas con un cuidado insólito en las producciones musivas de la Vega, atendiendo sin duda a la necesidad de precisión que imponen los motivos figurados. Su talla es heterogénea en forma y tamaño, y no se aprecian trazas de herramientas de ningún tipo en ninguna de sus caras. Tampoco trazas de pulimento o tratamiento en la cara exterior de la tesela, si bien podría haberse borrado del propio uso.

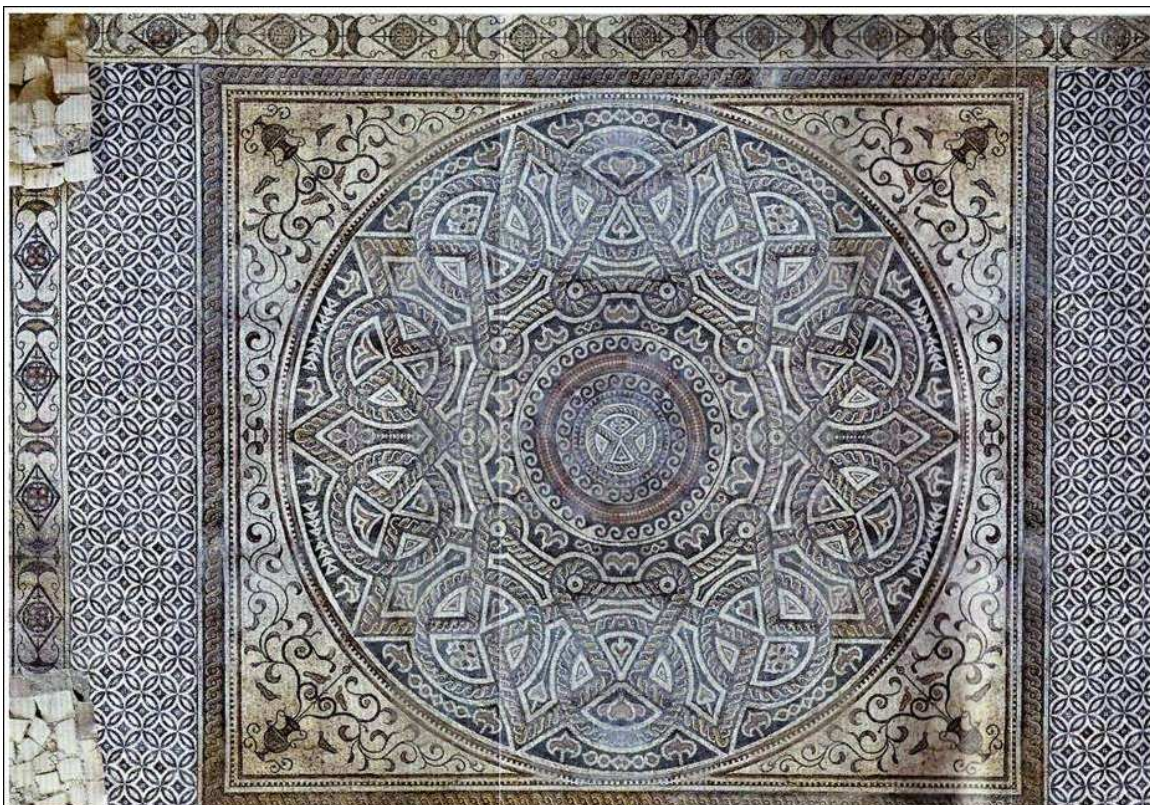
· Vidrio

Son teselas bastante regulares de forma y de tamaño homogéneo, y ninguna de ellas presenta rasgos morfométricos como de haber pertenecido a anteriormente a otra pieza, si bien esto no demuestra que sean piezas realizadas *ex profeso* y no reutilizadas. La calidad de la matriz es variada, y aunque el nivel de impurezas es muy bajo, contienen en general una alta densidad de vacuolas, fruto de una producción poco fina.

Cronología

Por datación directa, tanto las esculturas como el material cerámico asociado nos marcan que la monumentalización de la *villa* a la cual se adscribe este mosaico se fecha a finales del siglo II d.C., esto es, en la segunda fase; igualmente, por datación indirecta consideramos la representación de nereidas, si bien tuvo reflejo en la musivaria alto-imperial, es en el siglo III d.C. cuando toma un auge sin precedentes, con un desarrollo espectacular en época tardía (Neira 1997). Esta concordancia nos lleva a datar el mosaico en torno a finales del siglo II y primera mitad del III d.C., y las restauraciones, coetáneas a las del mosaico anterior, esto es, el siglo V d.C.

Mosaico del <i>Triclinium</i>	Salar III	Mos. N° 32
--------------------------------------	------------------	-------------------



Autoría: Reconstrucción virtual a partir de escaneado láser,
González y El Amrani (2012)



Descubrimiento	2012, Salar de Loja
Ubicación en el yacimiento	<i>Triclinium</i> (CE 5)
Depósito actual	<i>In situ</i>
Dimensiones de la estancia	9,90 x 7,05 m.
Superficie de pavimento conservado	49,8 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Blanco, negro, rojo, ocre, burdeos, rosado, marrón Materiales: Piedra Dimensiones: 1-1,2 cm ³ Densidad: 78 teselas / dm ²
Procesos postdeposicionales	En una fase tardía, tras el abandono de la villa, se documenta la práctica de hoyos de “poste de cabaña” en el teselado, prueba de la construcción de estructuras efímeras como sucedía en el mosaico n° 32.

Probablemente de la misma época se conserva el arranque de un pilar cuya cimentación rompe el teselado y se apoya sobre el mortero preparatorio. Finalmente, y por las circunstancias de su hallazgo, una zona del pavimento fue arrasado por la retroexcavadora de la obra en el momento de su excavación.

Estado de conservación

Presenta importantes lagunas en la zona central y norte del pavimento, si bien es posible la reconstrucción del motivo decorativo. Tanto la superficie del teselado como las capas preparatorias se encuentran, no obstante, en buen estado de conservación, sin afecciones serias de humedad, carbonataciones o líquenes.

Restauraciones

No constan

Bibliografía

González y El Amrani (2013); González (2014)

Descripción

Orla de enmarque. Una línea de arcos con doble voluta aparece en primer lugar en el área del umbral de entrada a la habitación. A continuación se desarrollan una línea de rombos horizontales acantonados por peltas rematadas en volutas, un sogueado de dos cabos y un filete denticulado. Dado que se trata de una habitación rectangular, el motivo central, de dimensiones cuadradas, se encaja por sus lados Sur y Norte con una banda de círculos secantes y tangentes que forman a su vez aspas de husos con rombos en el centro.

Campo. Perfectamente centrado en la habitación, consiste en una composición en corona de cadeneta de círculos y rombos irregulares entrelazados a base de dos cabos. Esta composición acoge en el centro un medallón concéntrico delineado por una primera banda de volutas dobles sobre fondo negro, línea de postas, banda de damero romboidal polícroma, de nuevo línea de postas, filete denticulado, y línea de triángulos base horizontal. El interior de este medallón está perdido. En las enjutas resultantes del medallón circular encajado en un cuadrado se desarrollan cráteras gallonadas de las que brotan amplios roleos de tallos. Los espacios menores se rellenan con corazones y flores de lis.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 5 muestras, todas ellas teselas pétreas de las que se ha escogido una por cada color representativo. La técnica analítica seleccionada ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM).

· Piedra

M. 060- Blanco. Geometría: roca metamórfica de textura granoblástica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con magnesio. Es un mármol magnesiano de difícil clasificación.

M. 061- Negro. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico con alta densidad de inclusiones de cuarzos y óxido de hierro.

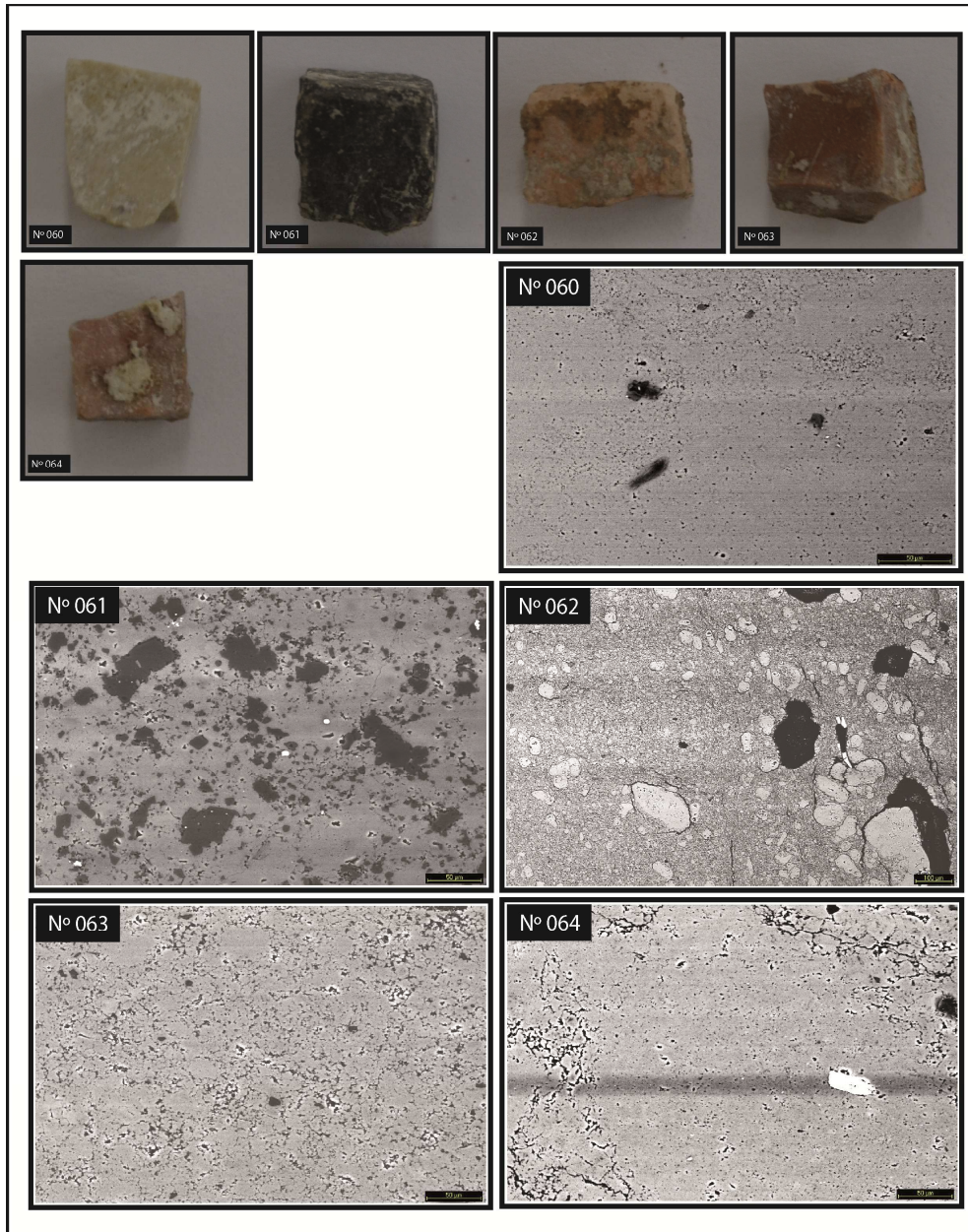


Fig. 46. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de las teselas muestreadas.

M. 062- Rosa. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz de carbonato cálcico rellena de grandes nódulos de fosfato cálcico. Del grupo de las calizas.

M. 063- Rojo. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz bastante homogénea de carbonato cálcico sin apenas inclusiones, formadas únicamente por pequeños cuarzos. Del grupo de las calizas.

M. 064- Rosa. Geometría: roca sedimentaria de textura detrítica. Composición química y mineralógica: matriz homogénea de carbonato cálcico sin grandes inclusiones, a excepción de picos de titanita. Del grupo de las calizas.

- Análisis tecnológico

· Piedra

En este mosaico, como en todos los de este yacimiento, las teselas pétreas están cortadas con bastante precisión y cuidado, dando como resultado piezas homogéneas, perfectamente cúbicas y de tamaño regular. No obstante, dicha homogeneidad se traduce en este pavimento en que los motivos, especialmente los pequeños o de trama circular, se resuelven con dificultad al no haberse adaptado la forma de las teselas a los espacios requeridos por el diseño. No se aprecian trazas de herramientas de ninguna de las fases de corte o pulimentado en ninguna de las teselas muestreadas, tampoco en su cara exterior.

Cronología

Por el mismo criterio de datación directa descritos anteriormente, tanto las esculturas como el material cerámico asociado nos marcan que la monumentalización de la *villa* a la cual se adscribe este mosaico se fecha a finales del siglo II d.C., esto es, en la segunda fase. El *horror vacui* de la decoración secundaria muestra una tendencia decorativa más propia de los siglos tardíos, lo que concuerdan con una fecha del siglo III d.C., al igual que el resto de pavimentos.

Mosaico de lotos

Salar IV

Mos. N° 33



Descubrimiento	2012, Salar de Loja
Ubicación en el yacimiento	Posible <i>atrium</i> (CE 1)
Depósito actual	<i>In situ</i>
Dimensiones de la estancia	Desconocidas por no haberse excavado en su totalidad
Superficie de pavimento conservado	1,17 m ²
Técnica	<i>Opus tessellatum</i>
Teselas	Color: Blanco, negro, rojo, ocre, gris verdoso Materiales: piedra Dimensiones: 1-1,5 cm ³ Densidad: 88 teselas / dm ²
Procesos postdeposicionales	No se conocen
Estado de conservación	Carecemos de suficiente superficie de pavimento excavado para conocer el estado de conservación general del mismo. La superficie del teselado no presenta problemas de humedad, sales o líquenes, aunque se aprecia el inicio de una laguna en el mosaico

de dimensiones desconocidas ya que se introduce en el perfil.

Restauraciones

No constan

Bibliografía

González y El Amrani (2013); González (2014)

Descripción

Orla de enmarque. Consiste en una banda de aspas denticuladas sobre fondo monocromo a la que sigue un filete simple, una línea de triángulos de base horizontal, y finalmente una línea de lotos y semielipses alternos. La orla indica que, o la habitación o tal vez el diseño central al que circunda, no son completamente rectangulares, debido a un quiebro de 45° de dicha orla. Nada sabemos de su ulterior desarrollo debido a que en este punto la habitación aún no está excavada.

Campo. Se aprecia un motivo alargado en policromía naranja, rojo y blanco completamente irreconocible por la rotura del mosaico en este punto.

Análisis del material

A falta de ser excavada la mayor parte del pavimento, no se ha muestreado ninguna tesela ni porción de mortero. Futuras intervenciones darán la oportunidad de hacer un estudio más profundo de este mosaico, tanto a nivel compositivo como petrológico y tecnológico.

Cronología

Se encuentra muy poco excavado y por tanto carecemos tanto de material arqueológico como de suficiente superficie del pavimento descubierta que nos puedan permitir algún tipo de datación. No obstante, por la repetición de algunos motivos (aspas sobre fondo monocromo) también utilizados en otros pavimentos del yacimiento, así como las similitudes de ejecución, consideramos oportuno darle la misma fecha de finales del siglo II y principios del III d.C., a la cauta espera de nuevos resultados que puedan confirmarlo.

Opus sectile parietal del <i>Triclinium</i>	Salar V	Mos. N° 34
--	----------------	-------------------



Descubrimiento	2012, Salar de Loja
Ubicación en el yacimiento	Paredes del <i>Triclinium</i> (CE 5)
Depósito actual	Museo Arqueológico de Granada, depósito en Nuevos Museos de la Alhambra ⁵
Dimensiones de la estancia	9,90 m. de lado máximo. Desconocemos su altura original.
Superficie de revestimiento conservado	No es posible calcularlo
Técnica	<i>Opus sectile</i>
Piezas	Color: Blanco, verde, granate, ocre, azul Materiales: piedra
Procesos postdeposicionales	Como consecuencia del abandono de la <i>villa</i> y el incendio que lo produjo se ha perdido un altísimo porcentaje de las piezas. El fuego afectó a la mayor parte de los materiales que allí quedaron, y en su práctica totalidad se han deshecho o están calcinadas.

⁵ Referencia ubicación ED3PL2Z2ES22MO2ET1-MO2ET2

No descartamos algún tipo de expolio posterior debido a la pérdida de tal cantidad de piezas, especialmente las *crustae* marmóreas.

Estado de conservación	Muy fragmentario. Una buena parte de las piezas ha desaparecido, lo cual impide su restitución completa, y las que quedan están calcinadas.
Número de fragmentos	1456 fragmentos
Restauraciones	No constan
Bibliografía	González y El Amrani (2013)

Descripción

Piezas de transición o listones separatorios: es el grupo más numeroso, con un 52% de las piezas que cumplen esta función. Se registran dos anchos bien estandarizados de listones, unos de 4 cm y los más pequeños de 2 cm, que se corresponden con una decoración geométrica a base de cuadrados o rectángulos enmarcados en bandas, separadas por los listones mayores. También es el grupo donde se documenta mayor variedad de mármoles, destacando los blancos veteados, el *lapis lacedemonius*, y los ocre para delimitar las bandas horizontales y piezas menores de caliza para delimitar los cuadros menores. Algunas de estas piezas tienen perfiles curvos de gran diámetro que servirían para delimitar decoraciones circulares, insertas en los marcos cuadrangulares.

Zonas lisas o fondos de bandas: otro grupo numeroso es el de las placas marmóreas que constituyen paneles lisos o que se ubican en el fondo de las hiladas decorativas formadas por las pequeñas piezas vegetales que se describirán más adelante. La variedad de tipos de piedras es muy concreta, limitándose a *lapis lacedemonius* y piedra rosada antequerana, a lo que se añaden placas de pizarra que en algunos casos presentan perfiles recortados que dan lugar a formas en negativo, y que estarían realizadas en otro material pero desconocemos su aspecto. En este grupo hay que mencionar las grandes lastras marmóreas que aún se pueden documentar *in situ* en el yacimiento, que forman un gran zócalo liso de 60 cm de altura.

Piezas de temática vegetal o floral: no es un grupo proporcionalmente tan numeroso en comparación con el *sectile* de Gabia, pero se documenta la misma variedad de piezas vegetales, tipos de hojas y flores. Se documentan las flores multipétalas enteras o partes de ellas, con pétalos de diversas formas (trilobulares, lanceolados, abulbados, apeltados, fusiformes, acorazonados y forma de capullo), cálices florales, y pistilos de varios tamaños, además de partes petaladas con perfil cóncavo. Por su parte, los tallos vegetales son también variados entre los que destacan una hoja lobulada, inexistente en Gabia, fragmentos de acantos de perfil curvo (con motivo de su disposición en roleo), y hojas trilobulares que también pueden funcionar como pétalos florales. Todas estas piezas están realizadas en caliza blanca o de color crudo, a excepción de pequeñas hojas lanceoladas

realizadas en pizarra, que estarían insertas, con mayor o menor aleatoriedad en un roleo vegetal mayoritariamente blanco.

No hay ninguna pieza que refleje existencia de decoración figurada animal ni humana.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se ha tomado una única muestra, procedente de una pieza de *lapis lacedemonius*, debido a que el estado carbonizado de los mármoles del sectile no ha permitido su preparación y análisis. El muestreo deberá esperar a que se reanuden los trabajos de excavación de la *villa*, previsto para los próximos meses. La técnica analítica seleccionada ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM).

· Piedra

M. 143- Geometría: roca ígnea de textura vítrea. Composición química y mineralógica: matriz verde oscuro consistente en aluminosilicatos ricos en magnesio y potasio. Otras inclusiones son pequeños cuarzos y vetas de carbonato cálcico. Se trata de una andesita, del tipo denominado por los romanos como *lapis lacedemonius* o *porfido verde antico*.

- Análisis tecnológico

· Piedra

Las piezas de *crustae* son, junto a las del yacimiento de Gabia, un conjunto fundamental para el análisis de las marcas de herramientas como parte de la producción musiva. Un buen número de piezas revelan marcas de al menos una de las fases de su fabricación, al igual que alguna de las grandes lastras ubicadas en el zócalo de la pared. Al igual que sucedía en Gabia, las que contienen trazas más evidentes son las de formas vegetales y las placas marmóreas lisas, especialmente las realizadas en caliza por su mayor ductilidad, aunque no exclusivamente. De las piezas muestreadas, hemos seleccionado 17 con las marcas más evidentes.

Las marcas relativas al corte inicial apenas se documentan, debido al intenso pulimento y los retoques posteriores que las camuflan; sólo una de las muestras (H. 019) contiene una marca de corte, mediante percusión indirecta con una herramienta que hemos identificado como una ñeta, a juzgar por la forma ligeramente redondeada del pico de la incisión. Es interesante que, en la mayoría de los casos descritos de marcas de corte inicial, éstas se ejecutan con punteros, utensilios cuyo uso, en cambio, no se identifica en este yacimiento. Al menos siete piezas contienen marcas de lo que parece un intento de eliminar partes sobrantes de la pieza *a posteriori* de haber sido cortada, siempre proporcionando un perfil biselado a la cara interior, que va enganchada al mortero, y que permitiría un mejor encaje. Las marcas resultantes, a modo de “bocados”, ya se documentaban también en Gabia, pero en este caso la forma de las mismas es mucho más irregular y menos precisa, lo que implica, cuanto menos, el uso de un abanico más amplio de utensilios para su producción.

El hecho de que algunas de las muestras contengan juntas marcas de este biselado y de otras como los pulimentos, especialmente la H. 013, H. 014, y H. 025, es importante a la hora de determinar, por la estratigrafía de dichas marcas, cuál es el orden natural en las fases productivas de las piezas. En ocasiones al biselado producido por percusión indirecta se suma una actividad de lijado con escofina, que en este yacimiento se ha registrado especialmente bien en las piezas de caliza y en las de pizarra. Finalmente se han documentado también huellas de los procesos de retoque finales, como son los pulidos más finos en la capa superficial, realizados mediante abrasivos (H. 014, H. 015, H. 017, H. 018, H. 020, H. 021, H. 022, H. 023, H. 024, y H. 028), y las decoraciones incisivas, todas ellas hechas con punteros (H. 021 y H. 024).

Una de las piezas más gruesas, en *lapis lacedemonius*, contiene en su cara interior una pequeña muesca cóncava lateral a modo de pestaña, que también se ha documentado no sólo en *sectilia* parietales, sino incluso en *opus tessellatum* de época helenística⁶, y que documentan un *modus operandi* en el método de encaje de las piezas como un sistema de módulos encajados entre sí utilizando dichas pestañas.

Finalmente, hay que resaltar que igual que sucedía en algunas piezas del sectile de Gabia, son muchas las de este yacimiento en las que presentan restos de pigmentación roja en su cara posterior⁷, probablemente fruto de la imprimación por las líneas de sinopia pintadas en el mortero y que no llegaron a secarse antes de que las piezas fueran colocadas.

Restitución e interpretación del conjunto

Entre las piezas recogidas se reconocen algunos elementos que permiten reconstruir algunas composiciones decorativas, por ser frecuentes en este tipo de revestimientos parietales, aunque su posición en la pared es imposible de interpretar con casi todo el material desprendido de la pared y en gran parte calcinado.

El zócalo se compone sin lugar a dudas de grandes lastras de mármol, de al menos 60 cm de alto, tal y como se ha conservado en las paredes de prácticamente toda la habitación. Sobre el zócalo, y en un orden difícil de establecer, se sucederían con seguridad tres grupos decorativos: un roleo vegetal de acantos y flores dispuesto en una banda horizontal, una segunda banda horizontal de mayor anchura con una serie geométrica de rectángulos/cuadrados y posiblemente alternancia de tondos circulares inscritos, y finalmente una zona más amplia ocupando todo el testero medio y superior de la pared con fondos lisos de distintos mármoles. Basándonos en ejemplos italianos mejor conservados⁸, observamos que la decoración alterna de placas lisas y bandas horizontales con decoración geométrica o vegetal es bastante frecuente: normalmente se usan las bandas de módulos geométricos junto al zócalo y la banda vegetal en un punto intermedio y prioritario a la

⁶ Información oral proporcionada por William Wootton (inédito)

⁷ En ninguna de las piezas ni de Salar ni de Gabia se registran restos de este pigmento en la cara visible ni tan solo en sus laterales, por lo que desechamos la idea de que estas piezas estuvieran policromadas.

⁸ Las referencias principales han sido Ascoli, Porta Marina, la Basílica de *Iunio Basso*, y la *villa* de Toscolano. Ver capítulo 6, páginas 366 y 367.

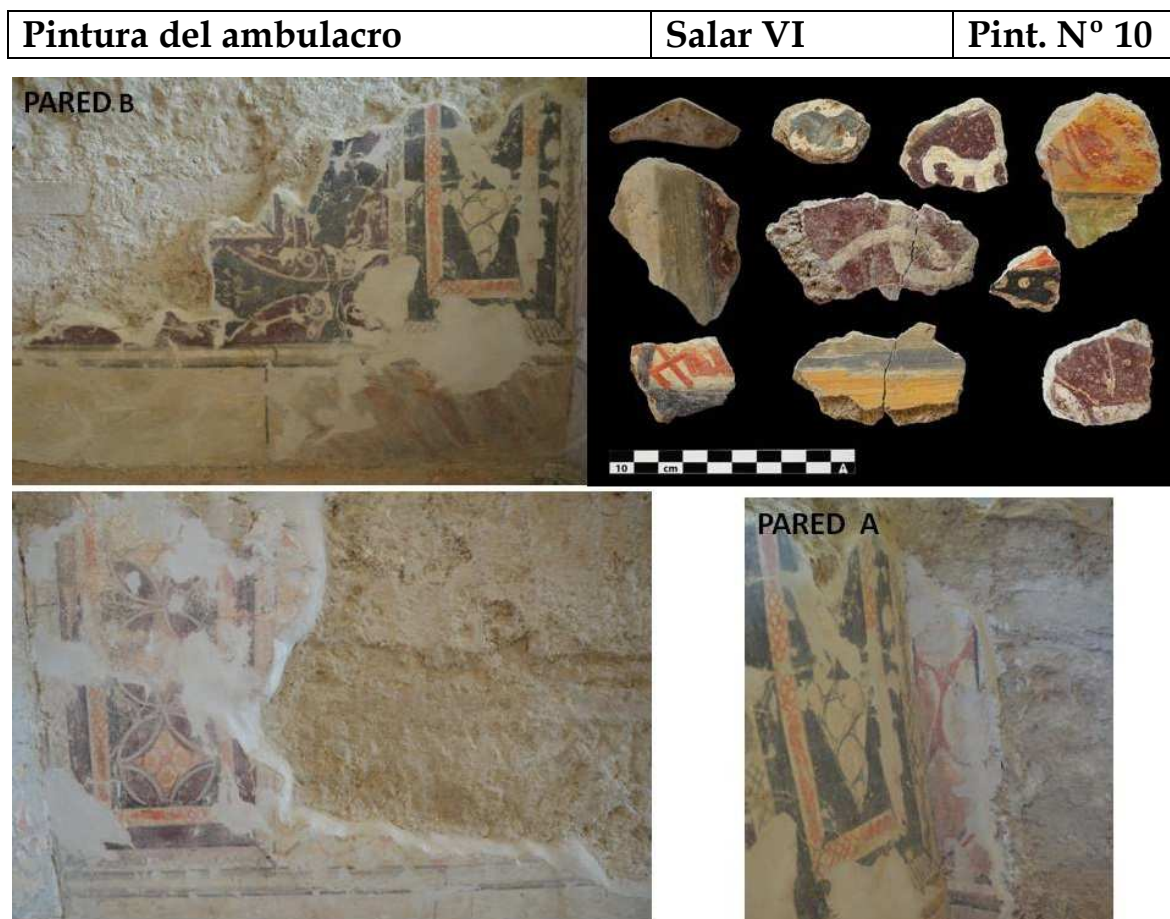
perspectiva visual de los habitantes. Pero no disponemos de suficiente información para confirmar este orden en el sectile parietal de Salar.

Cronología

La datación de la construcción de los elementos parietales resulta más compleja en este yacimiento, ya que no solo carecemos de materiales que contextualicen dicha fábrica, sino que por el contrario, solo pueden fechar su arranque y desprendimiento. A pesar de que se encuentra ubicado en la misma habitación que el mosaico nº 33, que habíamos fechado en los inicios del siglo III d.C., consideramos que el revestimiento de *sectile* debió ser posterior, remontándose al menos a mediados o finales del siglo IV d.C., por simple analogía con el único paralelo existente, también en la Vega, y de estas fechas, en la *villa* de Gabia. Su producción es tan puntual, incluso en el panorama hispano, que creemos lógica una elaboración coetánea de ambos, ya que en todo caso, el resto de los *sectilia* parietales figurados de la Península son todos de época Tardía.

5.14.3. EL PROGRAMA DECORATIVO: LAS PINTURAS

Junto a los pavimentos musivos se ha documentado decoración pictórica parietal en uno solo de los ámbitos, el corredor del ambulacro. Una parte del zócalo se ha conservado *in situ*, a lo que hay que sumar un total de 136 fragmentos depositados en el Museo Arqueológico de Granada. El diseño de la pintura es enteramente de motivos geométricos.



Descubrimiento	2012, Salar de Loja
Ubicación en el yacimiento	Corredor (CE 2)
Depósito actual	<i>In situ</i> la parte del zócalo. Los fragmentos derrumbados y recogidos en la excavación no fueron reintegrados y permanecen depositados en el Museo Arqueológico de Granada ⁹ .
Dimensiones de la estancia	13,30 x 2,80 m
Superficie de panel conservado	2,17 m ²

⁹ Referencia ubicación ED3PL2Z2ES22MO2ET1-MO2ET3

Colores empleados	Blanco, negro, rojo claro, rojo oscuro, naranja, ocre, marrón verdoso, verde
Procesos postdeposicionales	El arrasamiento de la zona superior del muro provocó la ruina del panel pictórico en esta parte.
Estado de conservación	El área conservada <i>in situ</i> preserva bien los colores –a excepción del negro, muy débil por su mala calidad- y carece de pérdidas importantes debidas a las concreciones. Los fragmentos son, en cambio, muy pequeños y de poca entidad, quedando en ellos pocos restos de mortero.
Número de fragmentos	136 (a los que se suman los restos del zócalo que permanecen <i>in situ</i>)
Restauraciones	No constan
Bibliografía	González (2014)

Descripción

Procedencia zona inferior de la pared (rodapié y zócalo):

A esta zona pertenecen el total de los restos conservados *in situ*, de modo que se puede identificar la disposición de los elementos decorativos, diferente según la pared como se observa en el cambio de diseño en una de las esquinas. También gran parte de los fragmentos desprendidos pertenecen a esta área.

El rodapié consiste en una pequeña banda ocre sin decoración de 10 cm de altura, sobre la que se dispone el grueso del rodapié consistente en una imitación de placas de mármol blanco con vetado gris, a las que se le dibuja en su parte superior la imitación de una rebaba que da un aspecto más realista de placa en relieve. Este rodapié se repite a lo largo de todas las paredes de la habitación.

El zócalo, no obstante varía en las dos paredes hasta ahora excavadas de la estancia. En la pared A (situada al Sur) tan sólo se aprecia parte de un panel con imitación de mármol brocatel en fondo rojo con las incrustaciones en blanco. En la pared B (situada al Este), mejor conservada que la anterior, se aprecia la sucesión de interpaneles en disposición alterna vertical-horizontal definidos por una banda blanca con tramas diagonales formando cruces en azul. El interpanel vertical, con fondo negro, tiene un segundo marco, idéntico al principal pero con la trama de cruces en naranja. Los entramados tienen una ejecución rápida y poco precisa, llegando en algunos puntos a convertirse en un simple trazado emborronado del pincel que, no obstante, es efectista y no se aprecia de un vistazo general. En su interior, también sobre fondo negro, se dispone una sucesión de triángulos vértice a base de 30 cm rellenos de un motivo de imitación de mármol brocatel en blanco. Junto al

interpanel vertical, restos de una esquina de banda blanca con trama de cruces indica la presencia de otro dispuesto en horizontal pero de cuyo interior no se ha conservado nada. Rodeando dicho marco, una banda de 46 cm de ancho representa una sucesión de rombos de lado cóncavo en negro perfilados en blanco sobre un fondo rojo oscuro, dejando en las enjutas de los rombos espacio para volutas vegetales muy esquemáticas en blanco. Finalmente, en la esquina noreste, el remate del panel B cambia, no sabemos si a partir del vano de la puerta, ubicando una sencilla sucesión de círculos secantes y tangentes en vertical.

Procedencia zona media de la pared:

No se documenta *in situ*, aunque diversos fragmentos procederían con bastante probabilidad de esta zona.

- Paneles lisos: 1 fragmento de fondo en color rojo, no constituye una muestra suficientemente amplia para considerarse representativa e hipotetizar sobre su posible pertenencia a un gran panel monocromo.
- Bandas de separación: 22 fragmentos que forman una compleja banda en sucesión de líneas rojo oscuro-negro-verdoso-ocre-negro-verdoso. En total la banda mide 8,2 cm de anchura máxima.

Procedencia de molduras o marcos, posiblemente zona superior:

- Fragmentos de perfil curvilíneo: 3 fragmentos pequeños y que no coinciden en la decoración; el primero tiene una estrecha línea negra sobre fondo blanco y rojo oscuro, el segundo dos líneas negras cruzadas sobre fondo rojo oscuro, y el tercero línea negra sobre fondo blanco y verdoso.

Procedencia desconocida:

- Bandas de separación: 6 fragmentos que por su decoración no se asocian a ninguno de los campos decorativos anteriormente descritos. 5 de ellos conservan sólo una sucesión de línea negra y línea blanca sobre la que se desarrolla una decoración libre sin identificar en trazos amarillo y rojo. El fragmento restante consiste en una banda verde-negro-ocre, con un trazo ondulado en rojo sobre el fondo ocre.

Análisis del material

- Identificación de la materia prima

Se han tomado 5 muestras, todas ellas de pigmentos –una por cada color representado-. La técnica de análisis seleccionada ha sido la microscopía electrónica de barrido (SEM).

· Pigmentos

M. 072a- Blanco. Predomina el carbonato cálcico, los silicatos, y de forma minoritaria están presentes el magnesio y el hierro. Consiste en un pigmento elaborado

fundamentalmente a base de carbonato cálcico. Cabe destacar la detección de un pico de iridio, que por su rareza hemos considerado achacarlo a una mala calibración del detector del microscopio.

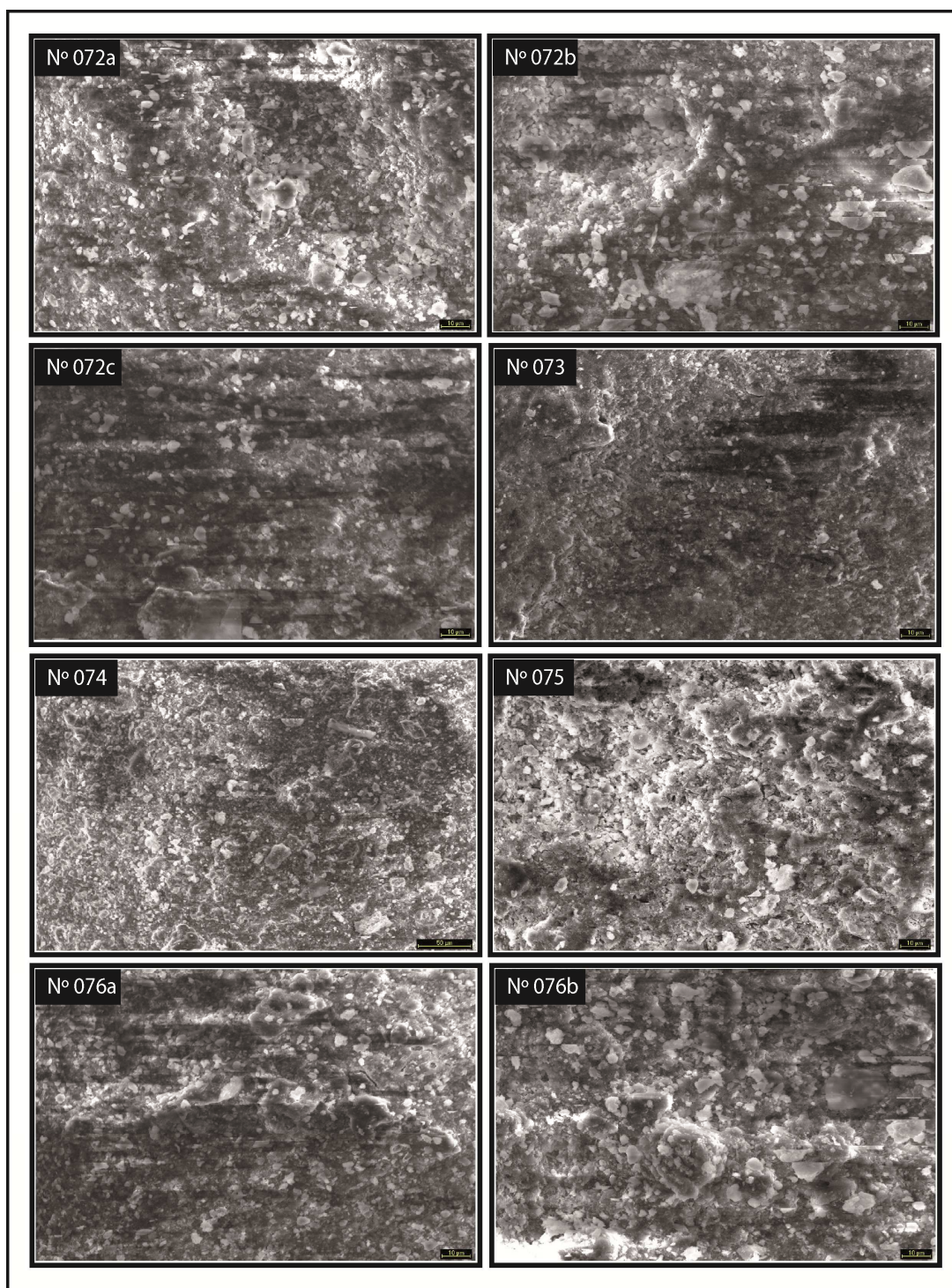


Fig. 47. Imágenes del Microscopio Electrónico de Barrido de los pigmentos muestreados.

M. 072b- Beige. Predomina el carbonato cálcico, los silicatos, y de forma minoritaria se detecta hierro y potasio. Consiste en un pigmento elaborado fundamentalmente a base de

carbonato cálcico, con alguna tierra rica en óxido de hierro y cuya poca depuración de los componentes explicaría la presencia de pequeños cuarzos.

M. 072c- Rojo. Se trata de un pigmento fabricado con hematites (óxido férrico) mezclados con arcilla, como se deriva de las impurezas de sílice e inclusiones de feldespato cálcico, procedentes de la misma.

M. 073- Negro. El alto grado de deterioro de la capa pictórica no permite detectar los elementos traza de su composición, apareciendo mayoritariamente el carbonato cálcico procedente de la base aglutinadora propia del fresco, y puntos con algunos feldespatos procedentes de concreciones.

M. 074- Rojo oscuro. Composición basada en el óxido de hierro, sin apenas componentes silíceos, lo que lo diferencia de la muestra 072c en la ausencia de arcillas en el empleo de este pigmento, más oscuro que el anterior.

M. 075- Negro. Valores muy altos de carbono con pequeñas inclusiones de cloro, son reflejo del uso de un ingrediente orgánico, con toda probabilidad humo o carbones producto de una combustión.

M. 076a- Negro. El elemento predominante es el carbonato cálcico, acompañado de algunas inclusiones de magnesio, hierro y feldespatos. Se trata de un negro obtenido a partir de tierras oscuras y no mediante el ahumado.

M. 076b- Ocre. Presencia importante de carbonato cálcico que supone la base sobre la que se mezclan otros elementos como aluminosilicatos, y sobre todo, hierro y magnesio. La presencia de óxidos de hierro ayuda a concluir que pueda tratarse de la goethita o algún elemento que lo contenga, como la limonita, elementos muy usados tradicionalmente en el mundo romano en la obtención de ocre mezclados con abundante carbonato cálcico.

- Análisis tecnológico

· Pigmentos

En general todos los pigmentos presentan una fijación bastante homogénea, sin grandes diferencias de consolidación; la aplicación de los pigmentos es de buena factura, con una superficie pictórica resultante muy uniforme y gruesa que ha permanecido ajena a afecciones importantes. No se documentan líneas de las pinceladas salvo en los motivos de entramados en azul, donde se aprecia la dirección del trazo de un pincel fino, pues no hay marcas de las cerdas. No se aprecian líneas de sinopia, ni a cordel ni incisa, y tampoco piqueteados, superposición de enlucidos, o restauraciones.

Por su parte, la técnica utilizada para fijar los pigmentos ha sido determinada mediante el análisis de Cromatografía de gases a una de las muestras que había sido previamente sometida al SEM para la identificación de la materia prima (M. 073). No se obtuvo ningún resultado y el cromatograma dio error, por lo que descartamos el uso de aglutinantes

orgánicos, concluyendo que la fijación de los pigmentos se realizó por la carbonatación de la cal propia del fresco.

Restitución e interpretación del conjunto

Pared A: Sobre un rodapié con imitación de placas de mármol blanco veteadas, el área de mármol brocatel que se conserva en el zócalo probablemente se combinaría con otros paneles de imitaciones marmóreas diversas, como sucede en otros ejemplos cercanos como es la *villa* del Ruedo (Hidalgo 1990), pero desconocemos su diseño. Los fragmentos desprendidos de este lado de la pared (reconocidos por la dirección de los mismos en el derrumbe) son escasos, pero por ser todos fondos rojos creemos posible que el diseño de la zona media fuera a base de grandes paneles monocromos en este color.

Pared B: Se mantiene el mismo tipo de rodapié a lo largo de toda la pared, en sus dos tramos a ambos lados del vano de la puerta centrada el muro. El zócalo mantiene el esquema ya descrito que se aprecia *in situ*, si bien se cambia el cuadro de triángulos dispuestos a modo de *crustae*, por una línea de círculos secantes y tangentes en la esquina opuesta del mismo panel. En nuestra opinión este cambio se produciría a partir del vano de la puerta de acceso al pasillo del *atrium*, aunque falta toda la decoración del lado noreste y es difícil afirmarlo. Los restos pertenecientes a la zona media son muy escasos y fragmentarios, pero a juzgar por la estratigrafía del derrumbe proponemos un diseño idéntico al de la pared A, a base de paneles rojos de separación indefinida. Por último en la zona superior, de la que desconocemos su dibujo, se ubicarían una serie de molduras sencillas decoradas a bandas.

Cronología

Los motivos representados, especialmente la decoración brocatel, no son indicativos cronológicos fiables dado que se dan en un marco muy amplio de tiempo, documentándose desde el I estilo pompeyano y perdurando hasta el Bajo Imperio (Abad 1977-1978), de modo que la datación indirecta resulta imposible. En este caso nos basamos en una datación directa, a partir del contexto arqueológico, para dar una fecha del siglo III d.C., coetánea a la construcción del mosaico 32 que ocupa el mismo ambiente arquitectónico.

BLOQUE IV

EL REPERTORIO DECORATIVO EN LAS PRODUCCIONES GRANADINAS

6. MOTIVOS Y COMPOSICIONES MUSIVAS.

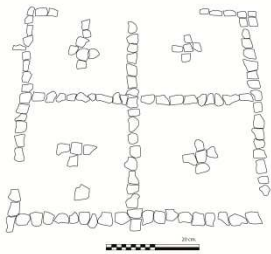
En este capítulo se afrontará el estudio puntual de todos los motivos decorativos presentes en las diferentes técnicas decorativas consideradas en esta investigación (*opus figlinum*, *opus tessellatum*, *opus sectile*, y pintura mural). En cada una de las categorías se engloban los motivos en grandes grupos decorativos; por cada motivo se indagará en la historia evolutiva del mismo, con especial énfasis en su trayectoria en *Hispania*, proponiendo un cotejo útil para su definición cronológica, la individualización de los talleres, y la evaluación de las calidades ejecutivas. Para ello se acabará describiendo las diferencias o similitudes de las mismas variantes de un mismo motivo aparecidas en los materiales granadinos.

6.1. OPUS FIGLINUM

6.1.1. ORLA

Banda con retícula de cuadrados en filete simple con cruz inscrita (Balmelle I, 15e; AIEMA 310)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III), 05 (Mosaico de las peltas, Mondragones IV), 06 (Mosaico de los círculos secantes, Mondragones V), 07 (Mosaico del Kreuzschema, Mondragones VI).

Mondragones III	s. IV d.C.	
-----------------	------------	--

El *opus figlinum*, así como el *pseudo-figlinum*, tienen un uso muy amplio tanto en términos cronológicos –aparecen en Italia ya desde el siglo II a.C. (Marri 2005, 106)- como con respecto a los espacios que ocupan, apareciendo en cualquier parte dado su bajo coste. Esta versatilidad permite encontrarlos en cualquier contexto, aunque es frecuente verlos asociados a termas –Termas de Santa María la Mayor-, piletas –salazones de la Neápolis de Túnez-, y viviendas –Casa H, ínsula III de Útica (Alexander y Ennaifer 1973, 107), y con mayor o menor protagonismo, desde bandas auxiliares, pasando por amplios espacios abiertos, hasta incluso paredes o techos (Tsiolis 2001, 90). Su uso en la Península Ibérica se documenta hasta la Tardoantigüedad, lo que dificulta su datación.

El empleo en *Hispania* de esta técnica en orlas externas rodeando pavimentos de *opus signinum* o *tessellatum* se documenta desde principios del siglo I a.C. con el ejemplo del mosaico de las murallas de Elche (San Nicolás 2004, 826), con una presencia más acusada a partir del siglo III d.C., como las bandas de los mosaicos del área termal de la *villa* de la Cigarrosa (Acuña y Alles 2001-2, 368), o los mosaicos de la *villa* cordobesa de El Arca (Bretones y Vargas 2008). No obstante, en todos ellos el *opus figlinum* aparece sin decoración alguna, no constatándose hasta el momento uso mixto con teselas de otros materiales (*pseudo-figlinum*) en las orlas perimetrales, hecho que sí se da en los ejemplos granadinos de este caso.

Todos los ejemplos granadinos contienen la misma decoración: una cuadrícula a base de filete simple con cruces inscritas en el interior de los cuadrados. Este motivo, si bien hemos resaltado que no lo encontramos en las decoraciones de *pseudo-figlinum*, sí que es frecuente en la decoración de las bandas perimetrales, realizado en otras técnicas, normalmente *opus tessellatum*. Así lo encontramos en el mosaico de los guerreros de Cabezón de Pisuerga (Mañanes, Gutiérrez, *et al.* 1987; CMRE XI), el mosaico de las cráteras de la *villa* de la Estación (Romero, Mañas, *et al.* 2006), y alguno de la *villa* de El Romeral (Díez-Coronel y Pita 1966) o de los procedentes de Balazote (Sanz 1987).

En los ejemplos granadinos, y dado que proceden todos del mismo yacimiento, no existen variantes remarcables en la ejecución del modelo. En general cometen las mismas irregularidades y el diseño se efectúa con idéntico patrón, considerándose obra del mismo taller.

6.1.2. CAMPO

Tapiz de teselas sin decoración

Mosaicos en los que se representa: 02 (Pavimento del zaguán, Mondragones I)

Una de las aplicaciones más frecuentes del *opus figlinum* es ésta, la de cubrir un amplio espacio, sin decoración alguna. En muchos casos se asocia a habitaciones de servicio con un destino más utilitario que decorativo, como es el caso del pavimento que así aparece en la Domus de los Damos de la Encarnación de Sevilla (AAVV 2011); sin embargo es frecuente también su uso en salas principales de la vivienda, como en la *domus* de la Calle Leonor de Écija (García-Dils 2010, 96). A este tipo corresponde el único ejemplo existente en los mosaicos incluidos en este trabajo.

Retícula de cuadrados en filete simple con cruz inscrita (Balmelle I, 15e; AIEMA 310, Salies 1, Quadrattfeldersystem)

Mosaicos en los que se representa: 03 (Mosaico de retícula del patio, Mondragones II)

La representación de la retícula de cuadrados es una de las más frecuentes en cuanto a tapizar el interior del campo se refiere. La que aquí nos incumbe, a base de filete simple, la

encontramos en numerosos mosaicos de Mérida, en todos los de la *domus* Puerta de Sevilla en Ilipa (Vidal, Gómez, *et al.* 2007, 294), en la *villa* de Povia de Cos (Torres 1989), y en el mosaico del *frigidarium* de Cerro da Vila (Campos, Fernández, *et al.* 2008, 116). De entre ellas cabe destacar los ejemplos en que se utiliza para la decoración de los corredores, como el mosaico del corredor de la *villa* de Marbella (Posac 1963; Mondelo 1984-5) o el de la galería de la *villa* turolense de El Regadío (Blázquez, López, *et al.* 1993), pues es en ellos donde se aprecian más similitudes de diseño con el ejecutado en Mondragones II.

No obstante, no hemos localizado hasta el momento ningún paralelo exacto de la variante utilizada en este mosaico, a excepción de los mismos mosaicos de esta *villa* Mondragones III, IV, V y VI (*vid. supra*), donde se utiliza el mismo motivo pero en un contexto más limitado de orla. Dado que es el único mosaico con estas características y que los paralelos más cercanos son del mismo yacimiento, es decir muy probablemente de las mismas manos, es imposible la comparación y distinción de variantes técnicas, artísticas y ejecutivas.

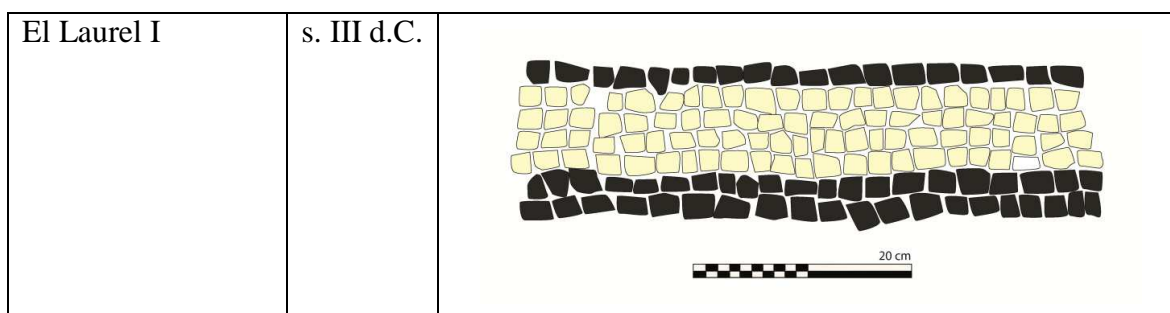
6.2. OPUS TESSELLATUM

6.2.1. ORLAS Y BANDAS PERIMETRALES

- Filetes

Filete simple (Balmelle I, 1a; AIEMA 137-140; Ovadiah A1)

Mosaicos en los que se representa: 09 (Mosaico del Torcularium, Mondragones VIII), 15 (Mosaico de peltas, El Laurel I), 16 (Mosaico del Camino Hondo, Gabia I), 17 (Mosaico fragmentado, Gabia II), 19 (Mosaico de husos, Huétor Vega I), 20 (Mosaico de la piscina, Lecrín I), 21 (Mosaico del *caldarium*, Lecrín II), 22 (Mosaico de la arquería, Lecrín III), 23 (Mosaico de círculos, Cubillas I) y 33 (Mosaico de lotos, Salar IV).



El uso de filetes simples alternados en su bicromía se produce de manera constante en la musivaria; consiste en un motivo muy simple y de fábrica sencilla, utilizado para delimitar espacios y separar ámbitos decorativos dentro del mismo mosaico. Por ello se puede ver generalmente separando la orla del campo, o marcando cuadros para emblemas; si bien

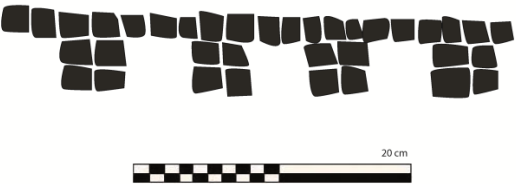

para este caso únicamente los encontramos marcando las bandas perimetrales. Dada su simplicidad y su rol funcional, el origen de su uso en la musivaria estaría en la invención de los propios artesanos mosaistas (Ovadia 1980, 89).

El uso de este motivo en la Península es, dadas sus características y su uso funcional, prácticamente constante en mosaicos de todo el territorio y de todas las cronologías. Igualmente, y como consecuencia de su sencillez, no son muchas las variantes que de este modelo podemos encontrar en los casos granadinos, ni en cuanto a diseño ni en cuanto a métodos de realización, teniendo en cuenta que en algunos casos sólo se conserva un dibujo y no es apreciable el trazado del teselado.

Por la propia sencillez del diseño, no existen variantes destacables en los mosaicos citados, a excepción de que en todos los casos el filete está trazado con dos líneas de teselas negras y sólo el de Mondragones VIII se dibuja con una línea; por otro lado, tan sólo en Lecrín II se combinan varios filetes simples sucesivos, en este caso uno negro seguido de otro granate.

Filete denticulado (Balmelle I, 2d; AIEMA 144; Ovadia A3)

Mosaicos en los que se representa: 01 (Mosaico de los círculos secantes, San Juan de los Reyes I), 10 (Mosaico del Ábside A-1, Vergeles I) y 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).

Salar III	s. III d.C.	
Vergeles I	s. IV d.C.	

La composición denticulada o en damero es uno de los motivos utilizados en la musivaria desde más antiguo, pues ya Plinio lo menciona al describir el pavimento del templo de Júpiter Capitolino. En general, por su simpleza compositiva, se considera un motivo muy recurrente a lo largo de todo el I milenio a.C. en diversos soportes: textil, cerámico, o pintura parietal. Los primeros ejemplos conocidos de aplicación del modelo al mosaico proceden de Delos y Pompeya (Ovadia 1980, 90), y desde su primera aplicación en los pavimentos hispanos hasta el cese de su representación no se aprecian cambios en su factura ni evoluciona su forma. Ciertamente su composición no tiene mucha alteración posible, así como tampoco puede ser muy diversificado su repertorio de espacios donde

desarrollarse, y de hecho, al ser concebido como diseño lineal rara vez aparece cumpliendo otra función que no sea la de friso o banda.

En un principio el friso denticulado tiene mayor protagonismo en los mosaicos hispanos, apareciendo en ocasiones como única orla, generalmente de emblemas aunque también de composiciones completas. Tal es el caso del mosaico de las Musas de Itálica, del siglo II d.C. (Celestino 1977; San Nicolás, Blázquez, *et al.* 1986; Blázquez 1993). Con el tiempo se convertirá en un elemento subsidiario, que como mucho aparece combinado con otros motivos lineales, y que en general tiende a perderse. No obstante sigue utilizándose, siendo algunos ejemplos los encontrados en la *villa* de Fuente Álamo (Córdoba) (Vargas 2013-14) y el de la *domus* de *G. Iulius Silvanus* en Segobriga (Abascal, Cebrián, *et al.* 1999) para el siglo II d.C. y algunos pavimentos de Villajoyosa (Espinosa 1990), Casariche (Mondelo 1985) o el mosaico del Circo de Écija (López 1993; López, Vargas, *et al.* 2010, 261) para el siglo III d.C. Durante el siglo IV d.C. parece recuperarse en algunos casos concretos, generalmente asociado a un *horror vacui* que requiere ahora mayor variedad decorativa, como puede verse en los talleres vallisoletanos de mediados del siglo IV d.C., que adoptaron un gusto muy particular por orlas inmensas de muchas bandas concéntricas. Así ocurre en el Mosaico de los Guerreros, en Cabezón de Pisuegra (Mañanes, Gutiérrez, *et al.* 1987), en los mosaicos del Crismón y de la sala absidiada de la *villa* del Prado, (Torres 1988; CMRE XI 1998, 56-58), en Almenara de Adaja, en el de las Musas de Arróniz (Hernández 1989), el de Puente Almuhey (Mañanes 1989; CMRE X 1993) y también en Milreu (Hauschild 2008).

El filete denticulado se utiliza en Granada fundamentalmente en dos vertientes: para separar las líneas decorativas de la orla y el tapiz (San Juan de los Reyes y Vergeles), y como delineante de formas que acogen emblemas o motivos centrales (Salar). El paralelo más cercano para su uso en Vergeles lo tenemos en la *villa* del Prado, Valladolid (CMRE XI 1998, 57-60): fechados todos sus pavimentos en el siglo IV, se repiten en una sala, también de perfil absidal, los mismos motivos y en el mismo orden con que aparecen en la *villa* granadina. Por otro lado, el mosaico cordobés de Dionisos de C/ González Murga (CMRE III 1982, 26), del siglo II d.C., utiliza el denticulado para crear el rosetón central, de idéntica forma que en el de Salar.

Filete de damero bícromo (Balmelle I, 1z; AIEMA V)

Mosaicos en los que se representa: 28 (Mosaico del semicírculo radiado, Daragoleja IV)

El motivo del damero se da igualmente en bandas o campos más abiertos, y de la reducción de éste a un solo filete derivará el motivo que aquí nos ocupa. El filete en damero se diferencia del denticulado en que éste desarrolla la alternancia bicroma en al menos dos líneas, mientras la bicromía del denticulado tiene una proyección en una única línea horizontal y no hacia arriba o abajo. Se trata sin duda un motivo de origen no musivo, dada su aplicación frecuente en todo el Mediterráneo a otras artes, especialmente en las cerámicas decoradas (Ovadia 1980, 130). En lo que respecta a su aparición en el mosaico, lo encontramos ya en los mosaicos helenísticos de Morgantina, y será un elemento muy

común para la decoración de orlas perimetrales en el ámbito centro-italico durante la época republicana; son numerosos los pavimentos pompeyanos que lo utilizan durante el siglo I d.C., si bien a partir del siglo II d.C. verá decrecer su uso para reducirse a líneas de pocas filas de teselas en los bordes (Bueno 2011, 200-201).

El filete de damero lo encontramos por igual como línea de la banda de enmarque y como delineante de diseños geométricos del campo o emblemas, y se documenta en la Península desde finales del siglo I a.C., con ejemplos como el del mosaico de Apolo y Marsias de Cádiz (Blázquez, López, *et al.* 1993, 276). Sin embargo se da en esta modalidad más asiduamente a partir de los siglos III y IV d.C., con especial desarrollo en los grandes conjuntos pavimentales de las *villae* de la meseta castellana: así aparece en todos los mosaicos de la *villa* del Prado (Torres 1988), en los mosaicos de Baños de Valdearados (CMRE XII 1998, 16-18) y en el mosaico de losanges de la zona foral de Clunia (CMRE XII 1998, 67), por citar algunos.

En todos los ejemplos mencionados el filete en damero repite función y disposición con el representado en Daragoleja.

- Bandas monocromas o en tapiz

Banda en damero (Balmelle I, 111a; AIEMA 502; Ovadiah G1)

Mosaicos en los que se representa: 16 (Mosaico del Camino Hondo, Gabia I) y 27 (Mosaico del corredor, Daragoleja III, área A2).

Nos referimos aquí a la variante del filete en damero en que éste se desarrolla en un número de líneas mayor a dos, ocupando espacios mayores y con más protagonismo que el filete. Como comentamos anteriormente, el motivo en damero, bien aplicado en filetes bien amplificado a un mayor número de líneas como banda, umbral, o incluso como tapiz central, tiene desde muy pronto una aplicación musiva en los casos en los casos helenísticos, convirtiéndose en un motivo bastante común para los mosaicos republicanos italianos (Bueno 2011, 200-201).

En la Península Ibérica, el motivo del damero aparece sobre todo asociado a los umbrales como son los casos del mosaico geométrico de Balazote (Sanz 1987, 49-50), en áreas internas ocupando en parte o totalmente el campo, tal es el caso de uno de los mosaicos de la *villa* de Mitra en Cabra (Moreno 2011, 184) o el pavimento lusitano de Povoá de Cos, en Leiria (Torres 1989), a veces en el interior de cuadrados o círculos que funcionan como emblemas, como sucede en el mosaico de Tarazona (Ramallo 1986) o en algunos de la *villa* del Ruedo (Hidalgo 1993) y por supuesto, protagonizando por completo el espacio de las orlas o bandas perimetrales. En esta posición lo encontramos en el mosaico de los amores de Zeus de Itálica (CMRE XIII), donde el damero es polícromo, o el mosaico de Villafranca, en Navarra (Blázquez y Mezquíriz 1985, 103) en versión bícroma.

Los dos ejemplos identificados en Granada proceden, no obstante, de mosaicos que hoy día están perdidos y que se han podido documentar sólo por dibujos o fotografía; esto impide que podamos saber si el motivo en damero era en blanco y negro o polícromo, así como las soluciones de ejecución aplicadas, de cara a identificar similitudes o diferencias de fábrica.

Banda de diabólos sobre fondo monócromo (Balmelle II, 39)

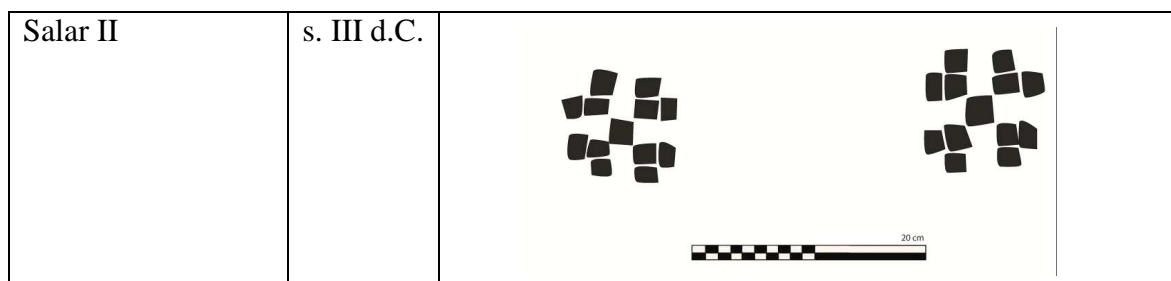
Mosaicos en los que se representa: 23 (Mosaico de círculos, Cubillas I).

Se trata de un motivo muy extraño y de casi nula presencia en la musivaria hispánica, lo que consideramos que pueda deberse a que la referencia que tenemos del mosaico de Cubillas no es sino un dibujo, y bien pudiera ser una deformación de una representación poco exacta o fruto de la fantasía del autor. A pesar de la inexactitud con la que conocemos el motivo (apenas una esquematización, sin conocimiento de cómo podría delinearse mediante el teselado), existe un motivo similar en el mosaico de Medusa de la *villa* de Balazote (Sanz 1987, 48; CMRE VIII 1989, 44; Durán 1993), también en la banda de enmarque, pero que no aparecen sueltos sino integrados en una composición de hexágonos un poco más elaborada. Los diabólos que aparecen en Balazote, sin embargo, son sencillos, mientras que los de Cubillas se articulan a ambos lados de un rombo central, imitando una especie de pajarita. No obstante, y dado que también el ejemplo de Albacete se conoce a través de una ilustración antigua, desconocemos hasta qué punto son variantes de un mismo motivo o producto de la documentación.

Por otro lado, existe también un mosaico de Cuevas de Soria donde se desarrollan los diabólos en el interior de un nido de abeja o composición reticular de hexágonos que forma el interior del campo (CMRE VI, 77). Aquí, igual que en el caso anterior, se diferencia de nuestro ejemplo en que carecen de rombo central; en este caso se documenta su uso en una zona que no es la orla perimetral del mosaico.

Banda de aspas denticuladas sobre fondo monócromo (variante de Balmelle I, 4j; AIEMA 107)

Mosaicos en los que se representa: 31 (Mosaico de tema marino, Salar II), 33 (Mosaico de lotos, Salar IV).



La dispersión de aspas denticuladas (o también llamadas cruces de Malta) sobre fondos monocromos es uno de los recursos decorativos más antiguos y frecuentes de la musivaria de todo el Mediterráneo. Al ser un motivo muy recurrente en los pavimentos de *signinum*

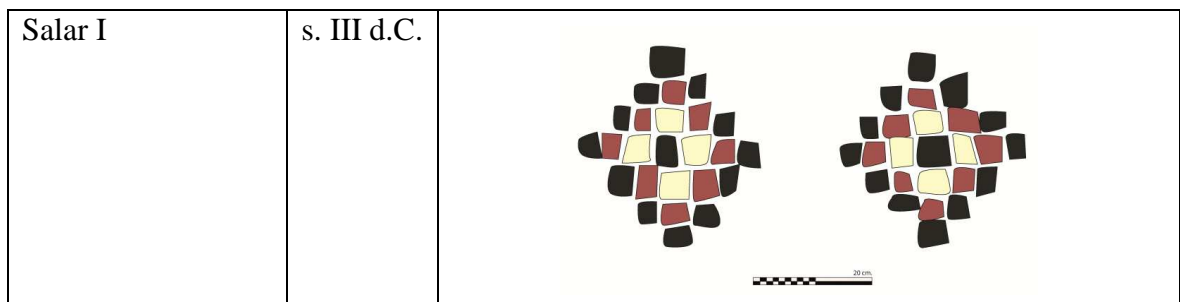
se documenta su aparición en el entorno heleno y Península Itálica desde al menos el siglo II a.C., con un fuerte protagonismo durante los siglos III y IV d.C. en norte de la Galia y, sobre todo, Alemania (Parlasca 1959).

En *Hispania* lo encontramos desde el siglo I d.C., fecha dada para el *opus signinum* de los Palacios, Guadalajara (Blázquez, López, *et al.* 1993, 228), donde además de en la banda externa se usa para la composición del campo central. En *opus tessellatum* pronto se combinan con otros elementos, como el mosaico de las peltas de Villajoyosa (Espinosa 1990, 233) del siglo II d.C., o el mosaico de la Nereida de la *villa* de El Hinojal de Mérida (CMRE I 1978, 51), en que ocupan los huecos de una arquería, ya en el siglo IV d.C.

A pesar de que los dos ejemplos granadinos proceden del mismo yacimiento, varían en la simpleza de ejecución, siendo mucho más elaboradas las aspas de Salar II, policromas, que las de Salar IV, monocromas y muy esquemáticas. Por lo demás, se usan en el mismo contexto y con la misma disposición.

Banda de rombos denticulados sobre fondo monocromo (variante de Balmelle I, 5a; AIEMA 107')

Mosaicos en los que se representa: 30 (Mosaico del Roleo, Salar I).



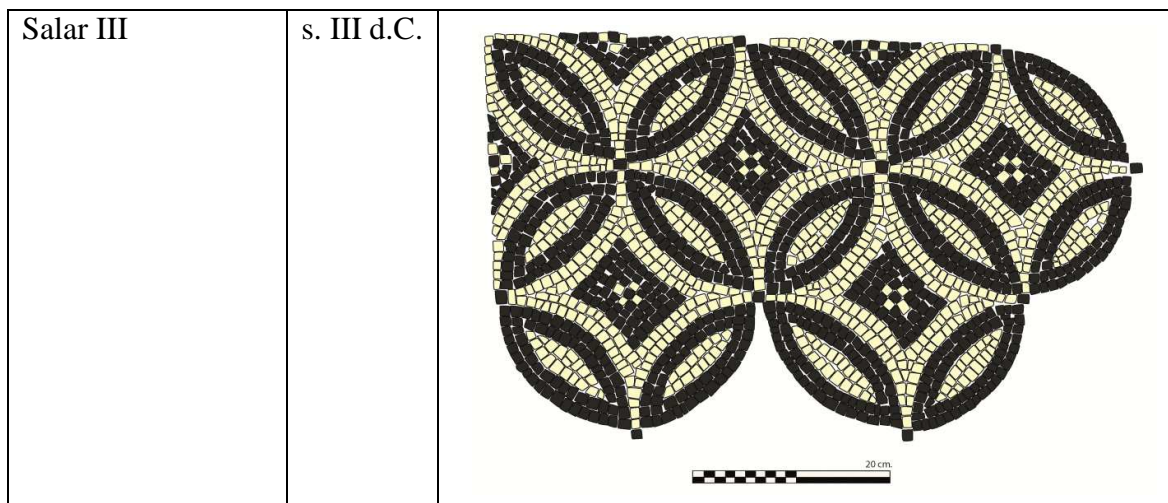
Similar al motivo anterior y con un uso paralelo, encontramos los principales ejemplos de la Península a partir del siglo III d.C., destacando su recuperación en época tardía, si bien su combinación con las aspas o cruces de Malta es muchas veces aleatoria. Los paralelos más directos al ejemplo granadino aquí representado son el mosaico báquico de Torre Albarragena (González, de Alvarado, *et al.* 1990), donde del mismo modo se inscriben los rombos regulares creando una seriación ordenada sobre un fondo monocromo; o también el mosaico G de la *villa* de El Romeral (Marí y Revilla 2006, 103), en que las figuras son muy similares a las de Salar por el uso casi idéntico de la policromía, si bien en este caso la banda es algo más compleja, combinándose los rombos con una retícula en cuyos vanos se insertan.

La única variante representada de este motivo (Salar I) es un modelo sencillo delineado con una sucesión cromática en negro, naranja y blanco.

Banda de círculos

A) secantes y tangentes que forman a su vez aspas de husos con aspas dentadas, rombos o flores cuadripétalas en el centro (Balmelle I, 46a)

Mosaicos en los que se representa: 01 (Mosaico de los círculos secantes, San Juan de los Reyes I) y 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III)



El de los círculos secantes y tangentes es uno de los motivos más antiguos y más frecuentes entre los geométricos de la musivaria romana, documentándose su implantación ya en el mundo helenístico y con un gran desarrollo en las composiciones geométricas italo-republicanas como se aprecia en Pompeya o Reggio Emilia (Ovadiah 1980, 157).

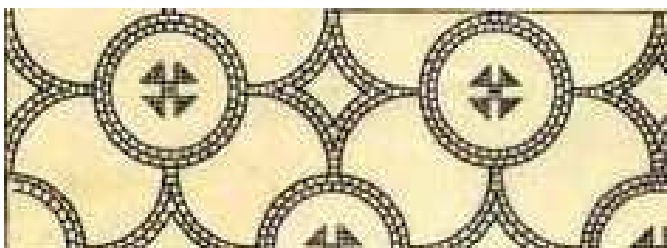
Sin embargo se da mucho más como decoración isotrópica ocupando el interior del campo y no tanto en las orlas, como de hecho sucede en los materiales trabajados de la Vega granadina. En los paralelos disponibles en que este motivo aparece decorando la orla, siempre se desarrolla con numerosas hiladas, acaparando el espacio disponible y ocupándolo totalmente, resultando el mismo tipo de plasmación que cuando se trata de un campo. En la Península Ibérica encontramos paralelos a esta disposición con especial asiduidad a partir del Bajo Imperio, aunque puede encontrarse en las orlas altoimperiales: así en el siglo III d.C. abunda esta representación en mosaicos como el báquico de Torre Albarragena (González, de Alvarado, *et al.* 1990), el de la calle Cruz Conde de Córdoba (CMRE III, 27), el de la casa italicense de las Heras del monasterio (CMRE I, 40), o el de la calle Conde Batitales en Lugo (Acuña 1973, 34). También en el siglo IV d.C. encontramos numerosos ejemplos de esta tipología, presente en uno de los mosaicos de la *villa* Fuente Álamo (Caballer 2001), o en el del nacimiento de Venus de la Quintilla, en Murcia (CMRE IV, 62), entre otros. A este modelo representativo se asocia el tema de círculos secantes que encontramos en el mosaico del *triclinium* de la *villa* de Salar.

Por su parte, el alto esquematismo de la banda de círculos del yacimiento de San Juan de los Reyes, que lo desarrolla en una única línea, no es una variante frecuente en *Hispania*, aunque encontramos algún paralelo como el mosaico emeritense de Venus y Cupido de la

Casa del Anfiteatro, fechado del siglo III d.C. (CMRE I, 44), donde no obstante la línea única de círculos está bien ceñida al marco disponible, sin que se dejen espacios libres a ambos lados como sucede en el mosaico granadino, posiblemente fruto de una ejecución de no muy buena calidad.

B) tangentes y no secantes creando rombos de perfil cóncavo, que se cortan alternamente por círculos centrales formando astrágalos (Balmelle I, 43f)

Mosaicos en los que se representa: 23 (Mosaico de círculos, Cubillas I)

Cubillas I	s. I d.C.	
------------	-----------	--

Se trata de una variante del motivo de los círculos muy poco documentado en *Hispania*, a excepción de Mérida e Itálica, de donde proceden los únicos mosaicos identificados hasta ahora con la misma. Su presencia pertenece mayoritariamente a la zona del campo, como ocurre en los mosaicos emeritenses de *Seleuco* y *Anthus*, de finales del siglo II d.C. y con la variante de que carece de los círculos centrales, y el aparecido en la Calle Pedro M^a Plano (CMRE I, 48), de la misma cronología, con un desarrollo idéntico al aparecido en la orla del caso granadino. Del siglo III d.C. documentamos de nuevo el uso de este motivo en el campo central de algunos mosaicos de la Casa del Anfiteatro de Itálica (CMRE I, 43), yacimiento donde, además, se localiza el único mosaico hispano donde el motivo se aplica, como en Cubillas, a la decoración de la orla. El referido mosaico italicense (CMRE I, 41) contiene además el mismo motivo de espas en el centro de los círculos resultantes, y es utilizada la alternancia bícroma para hacer resaltar los círculos tangentes de los secantes, efecto que posiblemente también se habría utilizado en el mosaico granadino.

Las escasas representaciones de este motivo en la Península Ibérica se encuentran muy concentradas en dos áreas concretas, en torno a Mérida e Itálica, así como cronológicamente se ciñen a un marco muy ajustado a los siglos II y III d.C. El mosaico de Cubillas no se adhiere ni cronológica ni geográficamente a estas producciones, y el hecho de conservarse el mosaico en sí nos limita a la hora de establecer por técnica ejecutiva si pertenece a la factura de aquellos talleres o si se trata, por lo que *a priori* parece, de una producción circunscrita a cierto localismo y bastante puntual.

Banda con líneas adosadas de peltas tangentes mirando en direcciones opuestas (Balmelle I, 57e)

Mosaicos en los que se representa: 26 (Mosaico de peltas, Daragoleja II), 27 (Mosaico del corredor, Daragoleja III, área A1).

La pelta es un elemento que, además de aparecer por sí sola como elemento decorativo, da mucho juego a los diseñadores musivos para emplearla también como elemento subsidiario o construyendo el propio esquema base del diseño. Su uso por tanto es muy amplio; no obstante, describimos aquí una variante con menor cantidad de paralelos, al menos en la Península Ibérica: durante el siglo I d.C. documentamos escasos ejemplos, tan solo en Santervás del Burgo (CMRE VI, 40), donde la composición de las peltas se completa con rombos. Son, no obstante, más similares a las variantes granadinas los de finales del siglo II y comienzos del III d.C., como es el mosaico circular del patio de los Baños de la Reina en Calpe, Alicante (Abad 2002), donde además de un idéntico desarrollo de la orla incluye también el mismo tipo de solución de círculos ocupando los huecos que deja el cruce de enjutas de las peltas; o varios mosaicos de la *villa* de los Quintanares (CMRE VI, 38), de misma cronología y con la misma solución que los mosaicos de Daragoleja, que aquí nos ocupan.

En el propio ámbito granadino no es un motivo muy representado, únicamente en dos mosaicos, y ambos del mismo yacimiento, lo que lo convierte en una producción puntual y que no permite comparaciones estilísticas entre talleres pues están realizados por el mismo grupo artesanal. Incluso los motivos subsidiarios presentes en los huecos de las enjutas son iguales, alternando ruedas y círculos con flores cuadrifolias en ambos casos.

- Diseños de trayectoria lineal

Línea de triángulos vértice a base (Balmelle I, 11d; AIEMA 159; Ovadiah A25)

Mosaicos en los que se representa: 28 (Mosaico del semicírculo radiado, Daragoleja IV).

Este motivo aparece asociado a la musivaria occidental ya en el siglo I a.C. en los pavimentos de Pompeya y Roma: no es fácil remontarse hasta sus orígenes, tal vez en la decoración cerámica como muestran algunos ejemplos del periodo geométrico, pero al amplio lapso de tiempo entre estos materiales y su primera aparición en los mosaicos parece indicar que de hecho es un motivo “reinventado” por los propios mosaistas (Ovadiah 1980, 108).

Su uso en todo el Mediterráneo, y particularmente en *Hispania*, es bastante frecuente tanto en la línea de orla como delineando los diseños geométricos del campo (especialmente los de sentido reticular) y a lo largo de todos los siglos. Por cronología los más antiguos localizados en la Península son algunos de Itálica, como el mosaico de esvásticas de la casa de Neptuno (CMRE XIII, 32), y también se presenta este motivo en abundancia en algunas casas emeritenses del siglo II d.C., como en el mosaico absidial de la Casa Basílica (CMRE I, 46), o en numerosos mosaicos de la Casa del Mitró, donde además de utilizarse como orla también delinea los diseños reticulares del interior del campo (CMRE I, 40). Del siglo III d.C. destaca el mosaico del nacimiento de Venus de Cártama, del primer tercio de la centuria (Balil 1981), o el mosaico de la Medusa de Balazote en Albacete, ya rozando los inicios del siglo IV d.C. (Sanz 1987, 47).

Es efectivamente en este siglo IV d.C. y también en el V d.C. cuando más ejemplos hispanos encontramos con este motivo, cronología en la que se inscribe el único mosaico granadino que lo contiene. Paralelos de su uso dentro de la orla son el mosaico de los peces de Vega Baja en Toledo (Castellano 1998-1999), el mosaico con venado de Sevilla (CMRE IV, 22), el mosaico vallisoletano de las cráteras de Villa del Prado, ya de la segunda mitad del siglo IV d.C. (Torres 1988), en fechas muy cercanas a la del mosaico de la casa de los guardas de Tarazona (Ramallo 1986), o el de los peces de la *villa* romana de Milreu (Hauschild 2008). En todos los paralelos citados el uso del motivo de triángulos es idéntico al de Daragoleja. La ausencia de más paralelos en el propio territorio granadino nos impiden establecer similitudes o variantes de ejecución, pero en todo caso llama la atención el uso tan aislado en la zona, siendo uno de los más empleados en el resto de *Hispania*.

Línea de triángulos de base horizontal

A) de perfil sencillo (Balmelle I, 10a-h; AIEMA 158; Ovadiah A11)

Mosaicos en los que se representa: 33 (Mosaico de lotos, Salar IV).

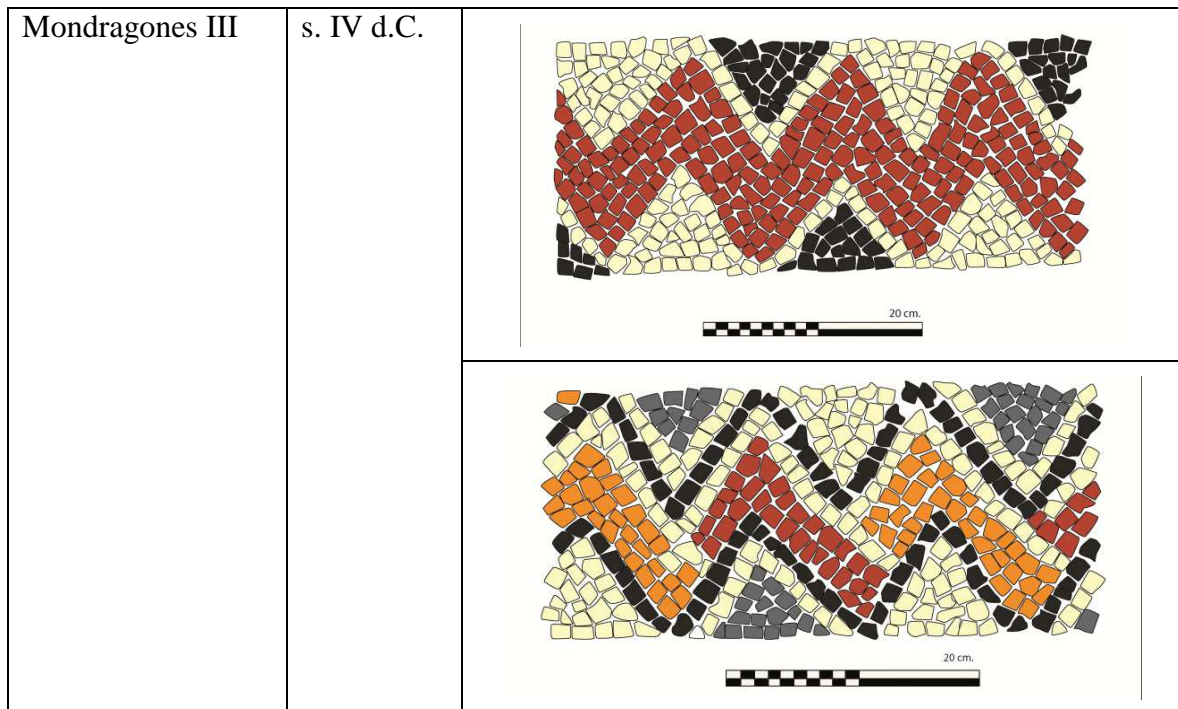
Se trata de un motivo con una larga tradición en la decoración cerámica, pero sobre todo, en la arquitectónica y de textiles, materiales que habrían inspirado a los primeros mosaístas en el uso de dicho motivo también para los pavimentos teselados (Ovadiah 1980, 92 y 94).

De aplicación menos frecuente en *Hispania* que el motivo de triángulos anteriormente descrito, coincide no obstante con aquel en su aparición discreta durante los primeros siglos de la romanidad, constatado en núcleos específicos como el área de León, poniendo como ejemplo un mosaico de Astorga (Mañanes 1989), o Cuenca con algunos mosaicos de Segobriga (Abascal, Cebrián, *et al.* 1999). También en este caso, el motivo cobra un auge particular a partir del siglo III d.C. y sobre todo el IV d.C., con numerosos mosaicos en los que el motivo se utiliza siempre a modo de orla, aplicación a la que debe su triunfo en estas fechas especialmente en las *villae* de la meseta castellana, donde la moda de aumentar las líneas de orla sucesivas benefició la ampliación del repertorio. Así lo encontramos en los mosaicos de la *villa* de El Ruedo (Hidalgo 1991; Hidalgo 1993; Moreno 1994), en el mosaico de los caballos de Torre de Palma (Almeida 1970) el pavimento de la Toilette de Pegaso de Almenara de Adaja-Puras (Mañanes 1998-1999; CMRE XI, 33), numerosos mosaicos de Clunia (CMRE XII, 68-70), o el mosaico del Océano de Ossonoba, en Faro (Campos, Fernández, *et al.* 2008, 75), por mencionar algunos.

En la Vega granadina, no obstante, el único ejemplo documentado con este motivo no corresponde a las orlas múltiples de algunos mosaicos del siglo IV d.C., sino que constituye la única banda de enmarque de este mosaico. No se encuentra ningún otro ejemplo en la zona con este motivo, por lo que resulta imposible establecer comparaciones en cuanto a ejecución técnica.

B) de línea quebrada (Balmelle 9a; AIEMA 155)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III).

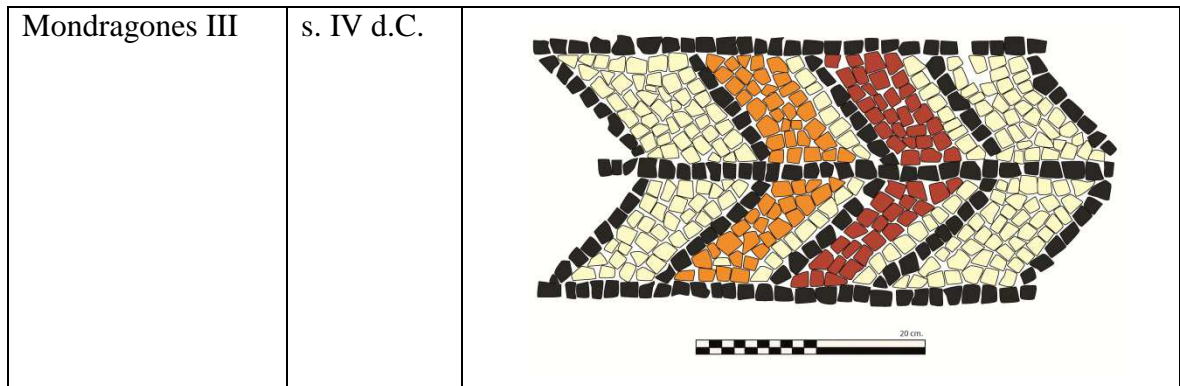


Esta variante surge como evolución del anterior, si bien no es tan frecuente y corresponde a la tendencia al barroquismo de los mosaicos tardíos. Así, los paralelos hispanos de los que disponemos son en su mayoría del siglo IV d.C. y muy concentrados en el área de la meseta castellana, aunque se pueden esporádicamente dispersos por el resto de la Península. Ejemplo de ello lo vemos en el mosaico de la habitación central de la *domus* emeritense de Torre del agua, del siglo II d.C. (CMRE I, 45), si bien los paralelos más cercanos al representado en Mondragones los encontramos en el mosaico leonés de Puente Almuhey (CMRE X, 32), del siglo IV d.C., en el mosaico de los nudos de salomón de la casa nº 3 de Clunia, de mediados del siglo II d.C. (CMRE XII, 70-72), y en el sur peninsular se representa en el pavimento de Thetys de la *villa* de Bruñel (Muñoz 1995, 166).

En la *villa* de Mondragones se representa este mismo motivo de dos modos en un mismo mosaico, uno más sencillo y otro con una combinación cromática más elaborada; esta variedad contrasta con que no se vuelve a utilizar en ningún otro mosaico ni del yacimiento ni de la Vega.

Espina de pez con paralelogramos en alternancia policroma (Balmelle I, 8f; AIEMA 151; Ovadiah A18)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III)

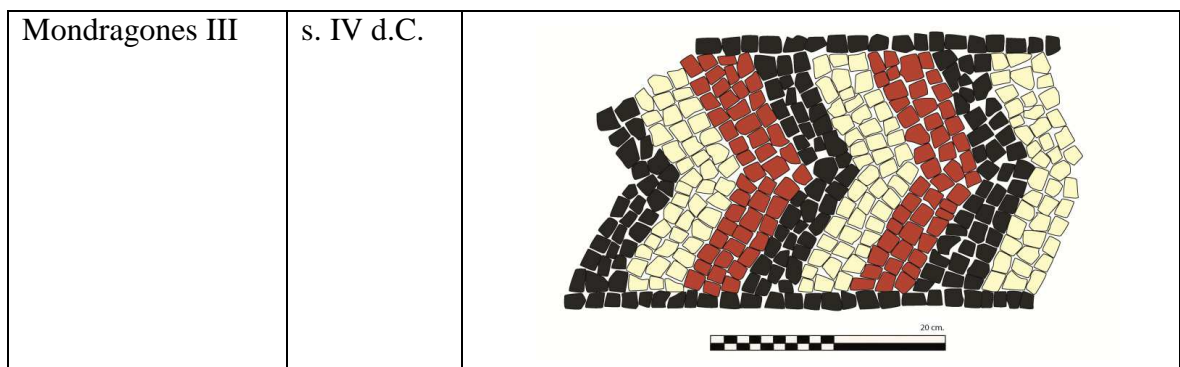


El origen de este motivo parece estar en Pompeya, lugar donde primero aparece (en el siglo I a.C.), sin que se documente hasta la fecha su presencia en los pavimentos helenísticos primigenios (Ovadiah 1980, 99). A partir de época de Augusto se extiende por Italia, con localizaciones tempranas en Reggio Emilia, Roma y Ostia, además de en Pompeya, donde continuó desarrollándose. Solo será a partir del siglo II d.C. cuando se difunda por las provincias, llegando a ser particularmente bien acogido en la región del Ródano, pero no así en *Hispania*.

Los únicos paralelos hispanos que hasta la fecha hemos podido rastrear se encuentran en Clunia, donde se representa en dos mosaicos de la llamada Casa Taracena (CMRE XII, 56 y 60), y en el mosaico lusitano del “Cavalo Marinho” de Sao Sebastiao en Leiria, del siglo III d.C. (Mourao 2005, 349). Igualmente, en el área granadina únicamente se encuentra en un pavimento, bastante similar a los paralelos citados.

Línea de chevrons (Balmelle I, 7e; AIEMA 152; Ovadiah A23)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III)

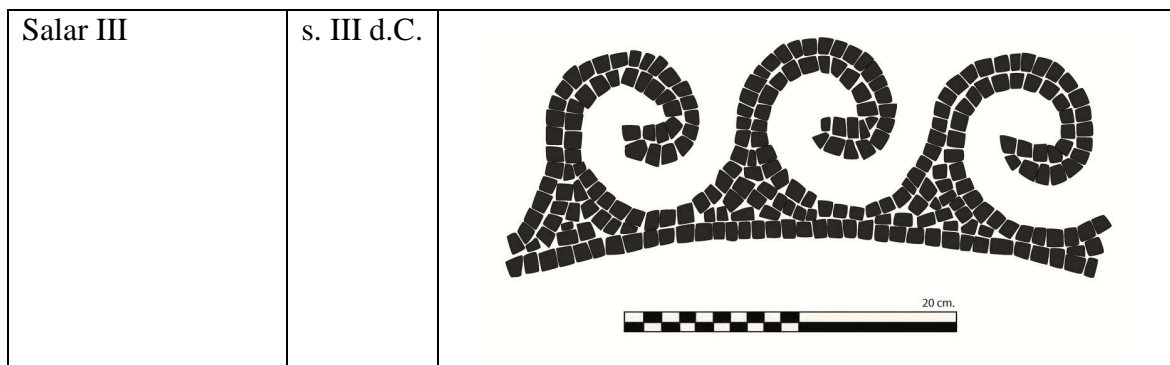


Se trata de una versión simplificada del anterior, con el que comparte mismo desarrollo y mismo uso, si bien no ha resultado fácil obtener paralelos hispánicos para el modelo

representado en Granada, en la *villa* de Mondragones: el más similar lo encontramos en un mosaico de Cardeñajimeno, Burgos, fechado de finales del siglo IV (CMRE XII, 28), aunque en este caso se utilizó para decorar un interior de emblema del campo, y no como motivo lineal propio de la orla.

Línea de postas simples (Balmelle I, 101b; AIEMA 190; Ovadiah B7-8)

Mosaicos en los que se representa: 12 (Mosaico del ábside B-1, Vergeles III), 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).

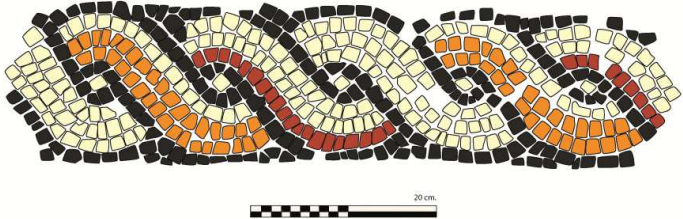
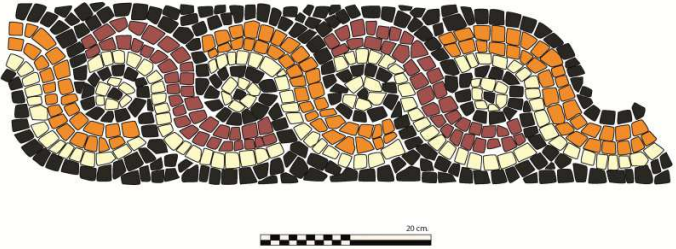
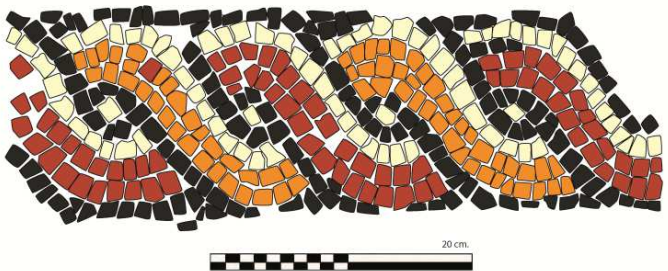
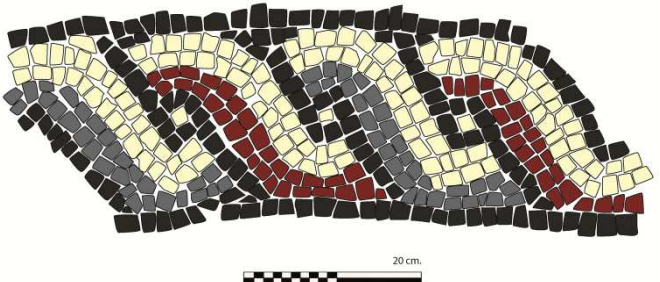


Interpretada como la reproducción de las olas marinas, es un motivo cuya antigüedad exacta se desconoce, aunque se documenta su empleo con fines decorativos en diversos ámbitos de la artesanía desde el periodo arcaico. La historiografía ha aceptado que su utilización en los pavimentos está inspirada en la decoración de la cerámica pintada (Ovadiah 1980, 114), aunque en todo caso es un motivo tan recurrente que no extraña su uso prolífico desde los inicios de la decoración pavimental: como muestra, el mosaico de Tetis y las nereidas llevando las armas de Aquiles de Eretria (Grecia), fechado en el siglo IV a. C. ya lo utiliza como friso de enmarque del emblema principal. Pero una vez más, sería Pompeya el lugar donde se popularizaría su diseño. Lo cierto es que a la llegada de los modelos itálicos a *Hispania*, este motivo ya se había utilizado en algunos suelos de la Península, como muestra el mosaico de cantos rodados de La Muela (Blázquez y García-Gelabert 1989).

Su precoz aparición en el repertorio iconográfico musivo se refleja, por ejemplo, en el llamado mosaico helenístico de Elche, pavimento de técnica mixta de teselas y guijarros datado en el siglo I a.C. (Abad 1986-7). Utilizado siempre como orla de enmarque, dado su desarrollo lineal, su protagonismo fluctuó entre las bandas periféricas de todo el pavimento (variante a la que pertenece el representado en Vergeles) y las orlas de los emblemas más pequeños (modo al que se adscribe el de Salar). Algunos paralelos hispanos los encontramos en el mosaico de la Medusa de la plaza de la Corredera de Córdoba (CMRE III, 21), o el mosaico de Océanos de la Milla del Río en León (CMRE X, 25), ambos de época severiana, así como el mosaico del patio de los Baños de la Reina en Calpe (Abad 2002, 360), o la totalidad de pavimentos de una *villa* de Écija que fueron decorados con este motivo en el siglo IV d.C. (Núñez 1993).

Sogueado de dos cabos (Balmelle I, 71c; AIEMA 194; Ovadiah B3)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III), 05 (Mosaico de las peltas, Mondragones IV), 07 (Mosaico del Kreuzschema, Mondragones VI), 09 (Mosaico del *Torcularium*, Mondragones VIII), 10 (Mosaico del ábside A-1, Vergeles I), 15 (Mosaico de peltas, El Laurel I), 22 (Mosaico de la arquería, Lecrín III), 28 (Mosaico del semicírculo radiado, Daragoleja IV), 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).

El Laurel I	s. III d.C.	
Salar III	s. III d.C.	
Mondragones IV	s. IV d.C.	
Vergeles I	s. IV d.C.	

También llamado cable o trenza, su origen no acaba de estar claro ya que apenas existen indicios de su uso en otras técnicas decorativas, si bien ha querido vincularse a la labor de la cestería, a cuyo trazo recuerda (Ovadiah 1980, 113). Aunque se han localizado ejemplos antiguos en Pompeya y Pérgamo, en la Península Ibérica va a cobrar una importancia vital,

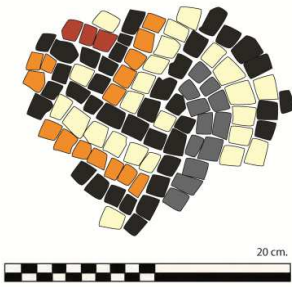
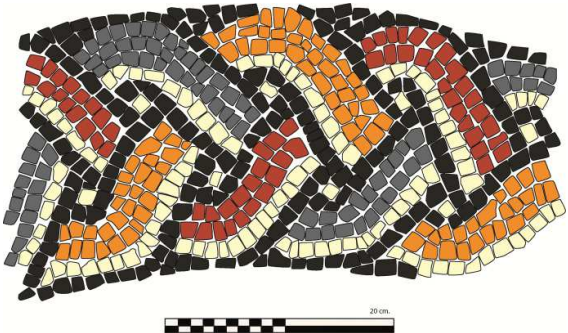
especialmente durante la Tardoantigüedad, por otorgar un matiz barroquizante a las composiciones en las que aparece, considerándose imprescindible en determinados núcleos, como es el área de Castilla. Su uso tiene fundamentalmente dos vertientes: como orla externa que delimita toda la composición, o como banda que traza y perfila el propio esquema interno del campo central del mosaico. Su uso indiscriminado en uno u otro caso queda manifiesto en que en un mismo yacimiento se reproducen ambas variantes, aunque en esencia las consideraremos en el mismo grupo ya que la técnica de ejecución no varía en absoluto sea cual sea su posición o su lugar.

Aun centrándonos solo en el sogueado como orla periférica, los paralelos existentes en *Hispania* son casi infinitos. Un motivo sencillo y de amplia cobertura lineal como éste resultaba idóneo tanto para enmarcar emblemas figurativos como paneles geométricos, y lo hizo en solitario cuando el mosaista buscaba la sencillez o combinado con otras bandas cuando, durante el siglo IV, se le dio mayor protagonismo a la orla de enmarque. Algunos ejemplos que pueden citarse son el mosaico del Triunfo de Dionisos conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla, el mosaico de la Malena en Azuara, Zaragoza (Blázquez, López, *et al.* 1993, 237). Con especial énfasis se da el sogueado periférico en los mosaicos de las *villae* de la provincia de León, con ejemplos en Astorga (siglos III-IV d.C.), y diversas estancias de Navatejera, del siglo IV, donde se repite varias veces el mismo tipo dentro de una sucesión de orlas concéntricas (CMRE X, 31).

Dado su constante uso, incluso en el propio territorio que nos ocupa, las variantes formales son muchas, considerándose por tanto este motivo uno de los que más información dará a la hora de establecer diferencias y similitudes de estilos entre unos yacimientos y otros de la misma zona, así como evoluciones cronológicas del mismo motivo. En términos de ejecución del dibujo podemos establecer tres grupos: el primero, donde el trenzado tiene un ángulo de unos 130°, con idéntica resolución en el delineado y la combinación polícroma; a él pertenecen los sogueados de Mondragones, Vergeles y El Laurel. El segundo grupo, similar al anterior pero con ligeras variantes en la inclinación del trenzado (próximo a los 170°) lo compone el ejemplo de Lecrín, el cual sin embargo respeta la misma alternancia polícroma y la resolución del nudo central de los cables. Por último, los sogueados presentes en Salar tienen un trazado mucho más redondeado que los anteriores, con un desarrollo del nudo central de mayor tamaño y de perfil circular.

Sogueado de tres cabos (Balmelle I, 72d; AIEMA 196)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III), 19 (Mosaico de husos, Huétor I).

Huétor Vega I	s. II d.C.	
Mondragones III	s. IV d.C.	

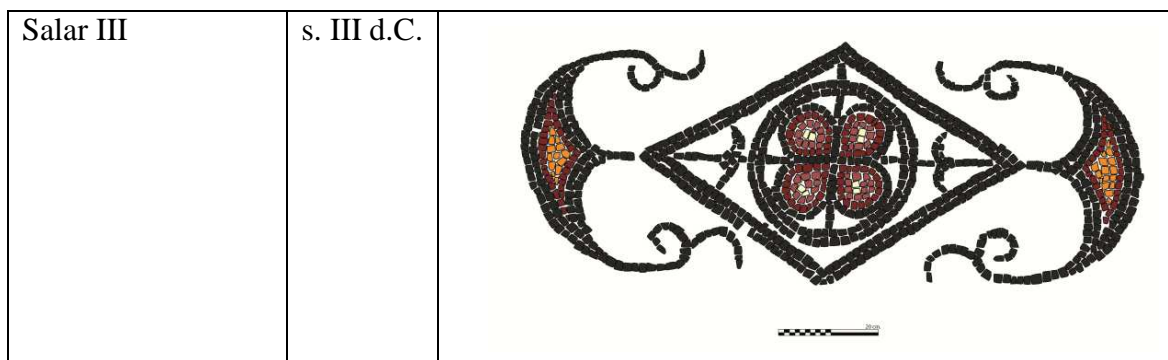
Este motivo se considera una evolución del anterior, con un desarrollo mayor ante la necesidad de ocupar bandas más anchas, como muestran campos enteros en los que se puede añadir un número indefinido de cabos. Por su mayor grosor y presencia no suele aparecer acompañado de otros motivos en la orla, y a menudo se utiliza para enmarcar campos donde las escenas mitológicas tienen gran protagonismo ocupando gran parte del área central.

Así vemos algunos ejemplos en la Península, como el mosaico cosmológico de la domus del Mitreo de Mérida (Blázquez 1986; Fernández-Galiano 1996), algunos pavimentos del yacimiento alavés de Comuña (CMRE V, 62); también el mosaico del Arenal de Fontao en Antelar (Acuña 1974, 30), el de la Plaza de armas de Écija (García-Dils, Sáez, *et al.* 2005) o el del triunfo de Baco de Torre Albarragena (González, de Alvarado, *et al.* 1990) para el siglo III d.C., y finalmente algunos paralelos del IV d.C. los encontramos en el mosaico de esvásticas de Villa de Prado, Valladolid (Torres 1988; CMRE XI, 61), y en la *Pompa triumphalis* de Olivar del Centeno, en Cáceres (Lancha 2000).

En todos estos casos el motivo se utiliza como orla perimetral enmarcando el campo central, versión en la que se utilizaría para el mosaico de Huétor Vega, pero no así en el de Mondragones, donde constituye el elemento delineante de la corona central del motivo.

Línea de rombos horizontales acantonados por peltas rematadas en volutas y filamentos (Balmelle I, 59b; variante de AIEMA 236)

Mosaicos en los que se representa: 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).

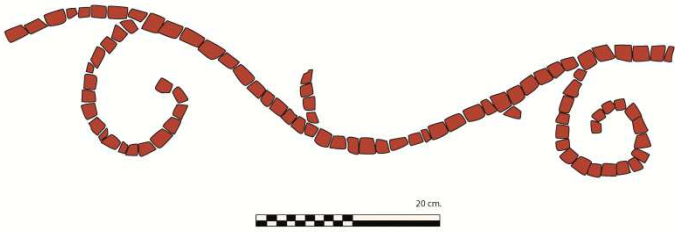
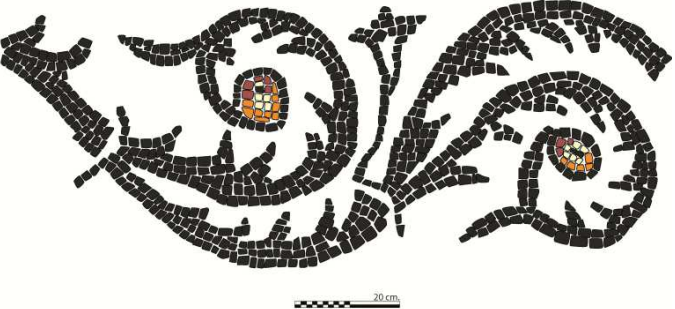

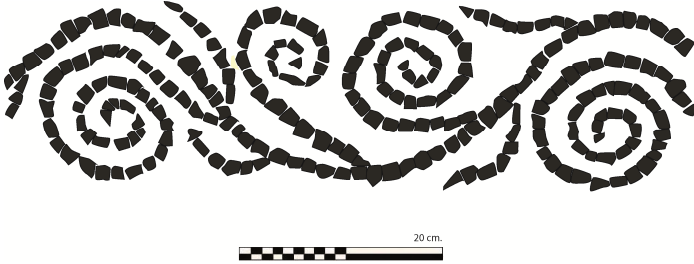
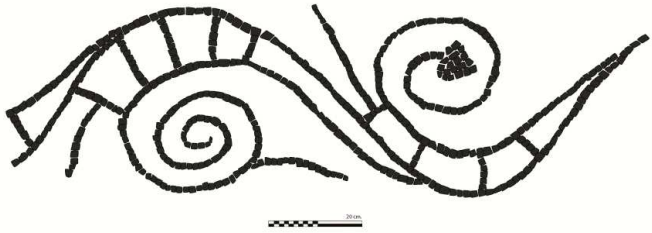


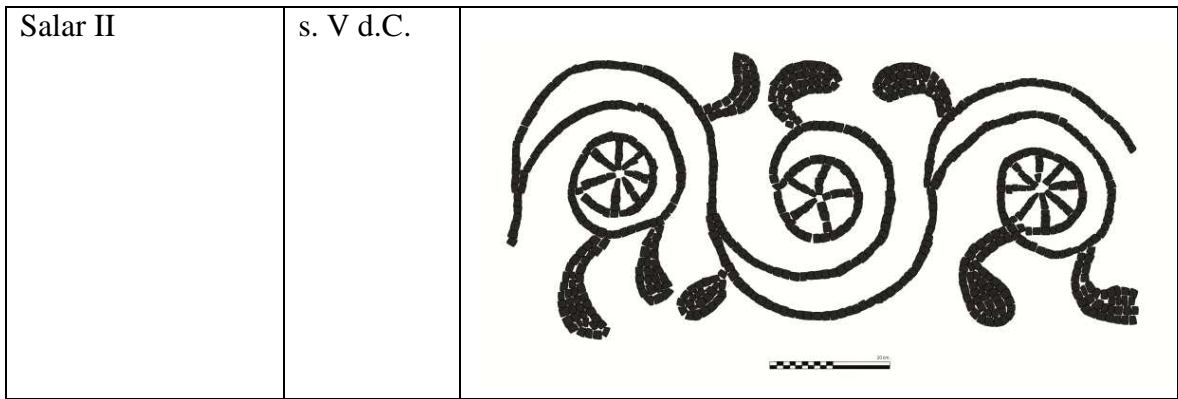
Del motivo de los rombos acantonados por otros elementos, generalmente de base circular o cuadrangular, se desconoce su origen y adaptación a la musivaria, y en todo caso es más propio de los *tessellata* de a partir del siglo II d.C., al menos en *Hispania*. Su composición lo convertía en un motivo idóneo para ocupar los estrechos espacios de los umbrales de acceso, pero también favoreció que se utilizara abundantemente en las orlas perimetrales continuando su seriación repetidamente. En esta variante, como línea de orla, es como lo encontramos en el único caso donde se documenta en Granada, la *villa* de Salar, y bajo esta aplicación son numerosos los paralelos hispanos, y sobre todo, béticos: un ejemplo idéntico lo encontramos en la orla del mosaico del circo de Écija, con el mismo tipo de peltas en volutas con filamentos y el remate del nudo de salomón inscrito en círculo dentro del rombo (López, Vargas, *et al.* 2010, 261), igual que sucede con otros mosaicos astigitanos como el de la calle Miguel de Cervantes, de la misma cronología e idénticas características, siendo ambos, como el de Salar, del siglo III d.C. También de esta cronología se desarrolla el mismo motivo en pavimentos malagueños, poniendo como ejemplo el mosaico del peristilo de la *villa* de la Estación de Antequera (Mañas y Vargas 2007, 318). Finalmente para el siglo IV d.C. se aprecia una simplificación del tema, aunque se sigue utilizando con la misma intensidad, como muestra el mosaico de las Cuatro estaciones de la Bodega de la Compañía de Córdoba (López y Neira 2010, 21).

Se puede apreciar un núcleo de preponderancia del uso de este motivo, entre Écija, Málaga y Córdoba en las mismas fechas que se construye el de Salar, cuyas producciones influyen en el diseño de la musivaria lojeña, dado el más fácil contacto de este yacimiento con las modas de los talleres béticos cercanos. Ello constituye un rasgo diferenciador con respecto a otros mosaicos de la Vega, de producción e influencia mucho más local.

Roleos (Balmelle I, 64b; AIEMA 301-302)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón Mondragones III), 11 (Mosaico de octógonos, Vergeles II), 21 (Mosaico del *caldarium*, Lecrín II), 22 (Mosaico de la arquería, Lecrín III), 24 (Mosaico de los círculos secantes, El Tesorillo I), 30 (Mosaico del atrio, Salar I), 31 (Mosaico de tema marino, Salar II), 32 (Mosaico del *triclinium*, Salar III).

Lecrín III	s. II d.C.	
Salar I	s. III d.C.	
Salar III	s. III d.C.	
Mondragones III	s. IV d.C.	
Vergeles II	s. IV d.C.	



Es el tema lineal que más ha evolucionado estilísticamente desde su creación hasta la tardoantigüedad, considerando que pervive como motivo constante y recurrente de la musivaria durante bastantes siglos. Como otros diseños que ya hemos analizado, los roleos vegetales se encuentran ya en la decoración de la cerámica pintada, del ámbito helénico, y en la decoración parietal de las tumbas etruscas (Ovadhah 1980, 163), así como en las piezas de metal helenísticas (Cánovas 2007a, 243).

Su efectismo decorativo y su potencial cobertor de largas superficies en los marcos, hace de los roleos un tema muy recurrente en la musivaria, especialmente en los mosaicos cuyo campo central es geométrico, ya que para los emblemas figurados se suelen emplear marcos más sencillos que no resten protagonismo visual a la escena. La orla de roleos aparece en *Hispania* en los mosaicos bícromos del siglo I d.C.: ejemplos como el de la Calle de Lladó de Badalona (Balil 1964, 95), y también disponemos de varios ejemplos ampuritanos. En ellos se incorporan ya elementos como las cráteras o las *hederae* que suelen acompañar al roleo vegetal en múltiples variantes. A partir del siglo II d.C. se convierte en un motivo muy recurrente en el marco de la Bética, con ejemplos como los mosaicos del Villar de Chirivel, en Almería (Martínez, Ramos, *et al.* 1994, 26), y varios localizados en Carmona, como el de la cabeza de Medusa (CMRE IV, 31), si bien su uso será constante en todo el territorio peninsular.

Las variantes disponibles en este motivo son muchas, siendo sencillos o vegetales (realizados con todo tipo de hojas, acantos, *hederae*...), con tallos o sin ellos, y con la posibilidad de incluir todo tipo de objetos, desde ruedas geométricas a todo tipo de animales o bustos. Por ello nos centraremos únicamente en los mosaicos hispanos con orla de roleos que son paralelos directos de algunos de los subtipos que hemos clasificado para los pavimentos granadinos, también muy diversos: la primera variante recoge aquellos roleos de trazo lineal sencillo, y la segunda variante la de los roleos fabricados a partir de tallos vegetales.

En el primer grupo se representa el subtipo hallado en Moclín, de mayor tamaño y mejor ejecución del trazado sinusoidal del roleo. En este caso, los roleos, que salen de un cogollo de acantos, están rematados al término de cada tallo por una hoja de *hedera*. Paralelos hispánicos del de Moclín se dan con mucha asiduidad, apreciándose por ejemplo en un mosaico de Andelos, en Navarra, con grandes similitudes de ejecución (Marcos y Catalán

1987; Blázquez, López, *et al.* 1993, 286), o en el mosaico de medusa de Marbella, en el que si bien se reproduce únicamente en el umbral, la resolución del cogollo central de acantos resulta idéntica (Mondelo 1984-1985, 173). De fechas posteriores se encuentra el roleo de la cabecera del mosaico de Venus de Cartama, del primer tercio del siglo III (Balil 1981) y el de la cabecera del pavimento de los Siete sabios de Mérida, ya de mediados del siglo IV d.C. (Álvarez 1988).

De similar planteamiento pero resolución más cerrada es el subtipo encontrado en los mosaicos de Lecrín, donde no existe ningún elemento vegetal y el roleo es más pequeño, con tallos incompletos. De este estilo son el roleo presente en el mosaico italicense de Eras del Monasterio (García y Bellido 1970), y el del mosaico de la *villa* de Benicató, en Castellón (Pasies 2006, 446). En este subtipo habría que incluir también el roleo de Mondragones, si bien se corresponde con una etapa de barroquismo posterior de la espiral y, en este caso concreto, una mala ejecución donde no se respeta ni orden ni proporción; este barroquismo tardío se aprecia en un mosaico de Almenara de Adaja, donde sin embargo, el trazado geométrico sigue siendo perfecto (Torres 1988).

El último subtipo de roleo no vegetal lo ejemplifica el existente en la *villa* de los Vergeles: las líneas se ramifican y adquieren un grosor muy esquemático. De idéntica factura son los roleos del mosaico de los Pájaros de Beas de Segura (Blázquez, López, *et al.* 1986, 229) y los presentes en algunos mosaicos de la *villa* de El Ruedo (Hidalgo 1991, 337).

Finalmente, los roleos vegetales únicamente se encuentran en los mosaicos de Salar. Dentro de un mismo yacimiento se encuentran diversos subtipos, algunos derivados de diferencias cronológicas. Los roleos que se desarrollan en orla (mosaicos I y II) se perfilan siempre en acanto, si bien los del mosaico de tema marino están más elaborados, asemejándose al del mosaico emeritense del jabalí de la Calle Benito Toresano (Álvarez 1990, 60), con campánulas en su interior, a diferencia del mosaico del atrio donde las hojas se esquematizan en exceso, al modo del mosaico del amorcillo de la *villa* de Algorós (Mondelo 1985, 115), y que se asemeja a los que con posterioridad se fabrican en estos mismos pavimentos fruto de las restauraciones tardías. Los roleos tardíos tienen un fiel paralelo en el mosaico del pavo real de Portman en Murcia, de finales de siglo IV d.C. (CMRE IV, 83).

Por último, el mosaico del triclinium de Salar muestra una variante única en Granada de roleo de desarrollo libre y en altura, pues no se ubica a modo de orla sino en las enjutas de la corona que compone el motivo principal del campo. Acompañado de aves que se posan en las ramas, encuentra su gemelo más cercano en un pavimento de Écija, el de las Estaciones, de la segunda mitad del siglo II d.C. (Campos, Fernández, *et al.* 2008, 48).

Ondas sinusoidales a base de peltas rematadas en triángulo (Balmelle I, 58a; AIEMA 234; variante de Ovadiah B1)

Mosaicos en los que se representa: 10 (Mosaico del ábside A-I, Vergeles I).

El motivo de las ondas sinusoidales aparece ya en los mosaicos de Olinto, siendo muy común en la decoración de los textiles antes de su aplicación a los pavimentos (Ovadia 1980, 109). Por su parte, la pelta constituye uno de los motivos más versátiles y de mayor uso, pues se presta a tantas combinaciones como el *pictor imaginarius* quiera inventar; asociada a las ondas sinusoidales es frecuente encontrar este motivo en campo, rellenando grandes áreas cruzadas reticularmente, y así lo encontramos en la *villa* del Ruedo (Hidalgo 1991, 344), o el de Sabinilla, en Manilva (Málaga). Pero por su carácter lineal es más frecuente encontrarlo como orla de enmarque del mosaico central, uso que tiene en el mosaico que aquí nos ocupa.

Este modelo concreto se reproduce en la Península con trazado muy similar al de los Vergeles en casi todo el suelo peninsular y durante todos los siglos romanos sin excepción. Por ello encontramos ya las medias ondas de peltas en un mosaico geométrico de Arcos de la Frontera (Cádiz) de comienzos de la era augustea (CMRE IV, 52), o en el mosaico en rampa de la *villa* de la Estación de Antequera, del siglo III (Mañas y Vargas 2007, 323). No obstante el periodo de mayor auge de las ondas de peltas en *Hispania* será el siglo IV. Los paralelos más significativos por su similitud compositiva con el reproducido en los Vergeles son: un pavimento conservado en el museo arqueológico de Jumilla (CMRE IV, 73-75), el mosaico nº 3 de la *villa* de Algorós, en Elche (Mondelo, 115-116), o el asturiano de San Martín de Andallón (CMRE X, 50). También en la meseta castellana, donde los pavimentos geométricos son muchos y muy variados, se encuentra este motivo con idéntica solución en la *villa* zamorana de Requejo, con un trazo muy evolucionado (Regueras 1984, 49). Por último, un paralelo lusitano lo encontramos en la *villa* de Milreu (TEICHNER 2008, 736).

Como consecuencia, es fácil apreciar que se trata de un modelo extendido por toda la península, sin que resulte fácil la localización de centros artesanales más especializados o preferentes de este motivo.

Arquería secante y tangente formando ovas y escamas (Balmelle I, 49a; AIEMA 181)

Mosaicos en los que se representa: 12 (Mosaico del ábside B-I, Vergeles III), 22 (Mosaico de la arquería, Lecrín III), 29 (Mosaico de los pavos reales, Daragoleja V).

Es un motivo muy utilizado, fundamentalmente en la elaboración de las orlas, y con un abanico de variantes muy amplio. De origen itálico, su uso se generaliza desde un momento muy temprano, apareciendo ya en época republicana como muestra el ejemplo de la vía Ardeatina, fechado en época de Sila. Este modelo perdura hasta época tardía, fundamentalmente hasta los siglos IV y V d.C., e incluso el VI d.C. en algunos casos, como demuestran ejemplos concretos de la *Galia*, como es la basílica de Saint Irenee de Lyon, o del norte de África (Hidalgo 1991, 329-330).

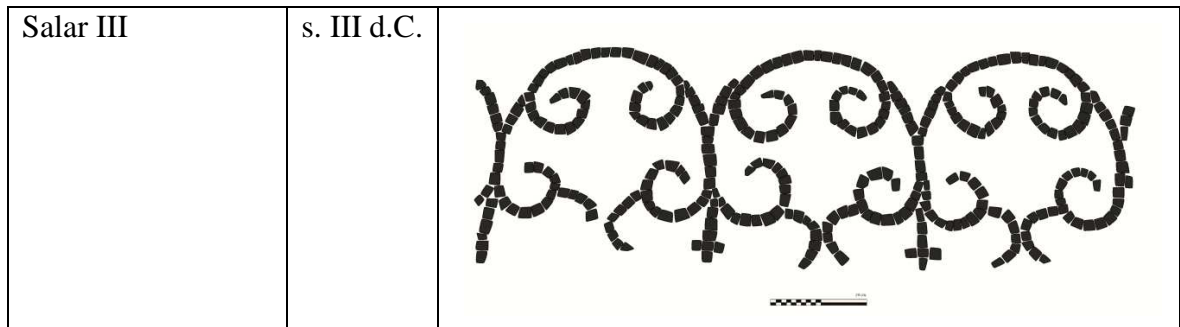
De entre los múltiples tipos de arquerías existentes, la secante y tangente es la más utilizada en el ámbito granadino, siendo todos los ejemplos de similares características.

Algunos paralelos altoimperiales hallados en *Hispania* los encontramos la *villa* de Algorós, en Elche (Mondelo, 1985: 107-8), y en el mosaico de la loba y los gemelos de Alcolea, ambos del siglo II d.C. (CMRE III, 43), y sobre todo, el pavimento que recorre el pasillo hacia el *apodytherium* del *balneum* privado de Villajoyosa (Espinosa 1990, 228), cuya doble arquería reproduce incluso los mismos motivos vegetales que decoran las enjutas del mosaico de Vergeles. También del siglo IV abundan estas arquerías en otras zonas como en Mérida, presente por ejemplo en el mosaico del cazador de la pantera del Hinojal (CMRE I, 51), y sobre todo en la *Betica*, con yacimientos donde constituye un elemento de uso constante como es la *villa* de Fuente Álamo.

Las representaciones de arquerías secantes y tangentes en Granada son muy similares entre ellas, variando únicamente el modo en que se utiliza la bicromía o policromía para alternar y contrastar los espacios de arquillos principales y arquillos secundarios.

Línea de arcos con doble voluta (Balmelle I, 53c; variante de AIEMA 294)

Mosaicos en los que se representa: 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).



Las arquerías, en sus múltiples variantes, son elementos muy recurrentes para la decoración de las orlas debido a su capacidad de desarrollarse linealmente. Dentro de los tipos existentes, el arco con volutas no es de los más frecuentes de la musivaria hispánica, y aún menos con doble voluta vertical. No obstante encontramos algún paralelo cercano como el representado en un fragmento encontrado en Marroquíes Altos en Jaén, del siglo II (CMRE III, 60), o en un mosaico de Algorós (Mondelo 1985, 120), donde la sucesión de los arquillos se produce en alineación vertical y no horizontal.

El hecho de que sea un motivo tan poco representado y del que únicamente se encuentre en un mosaico granadino no nos permite establecer comparaciones de ejecución ni agruparlo por tipos.

- Meandros

Friso de meandros o esvásticas (Balmelle I, 35d; AIEMA 264; Ovadiah A19)

Mosaicos en los que se representa: 10 (Mosaico del ábside A-I, Vergeles I).

El friso de meandros es en su base geométrica una sucesión de esvásticas enlazadas. Tanto la esvástica en solitario como formando la cenefa de meandros, es un elemento muy común y que se usa en múltiples versiones desde muy antiguo, pensándose que dicho motivo procediera de la decoración arquitectónica pintada del periodo arcaico y el clásico temprano (Ovadiah 1980, 101). Es también un motivo muy versátil que en la musivaria puede aparecer igualmente solo, como base geométrica de composiciones o motivos más complejos, o como varias esvásticas unidas formando bandas lineales, que es el ejemplo que nos ocupa. Esta composición aparece ya, y con mucha frecuencia, en los pavimentos de *opus signinum* de la Neapolis de Ampurias en el siglo IV a.C., y continuará su uso en las *domus* de la ciudad romana.

Aquí el friso de esvásticas encuentra numerosos paralelos en la Bética; puesto que enumerarlos todos no es el objetivo de este trabajo, nos quedaremos con dos ejemplos localizados en lugares presumiblemente bien conectados con *Iliberis* y que pueden explicar la difusión de este modelo: *Anticaria* e *Ilugo*. En la *villa* de la Estación de Antequera se documenta un friso muy similar de esvásticas en la habitación C1, identificada como sala de representación u *oecus* (Romero, Mañas, *et al.* 2006, 246). Por otro lado, en *Ilugo*, actual Santisteban del Puerto (Jaén) el conocido mosaico de la disputa de Marsias y Apolo fechado a mediados del siglo V d.C. confirma el uso de este modelo en épocas ya muy tardías con un esquema algo simplificado pero que mantiene la esencia de su forma. De hecho, Blázquez y otros autores apuestan por su continuidad de aplicación también en el arte visigodo, especialmente en su uso para decorar arquetas y estelas (CMRE III, 68).

Línea corrida de paletones de llave adyacentes dejando entrever meandros en T (variante de Balmelle I, 37f)

Mosaicos en los que se representa: 28 (Mosaico del semicírculo radiado, Daragoleja IV), 29 (Mosaico de los pavos reales, Daragoleja V).

Este motivo, dentro del temprano uso que se le da al meandro en la musivaria, se documenta ya en los *signinum* peninsulares con bastante frecuencia, aunque con más asiduidad tapizando el campo central que las orlas externas, dando así lugar a la versión compuesta o de dobles paletones que se describen en el siguiente apartado. En *opus signinum* podríamos citar tres pavimentos hispanos con semejante esquema decorativo, en Mazarrón, en Celsa, y en unos fragmentos de procedencia desconocida depositados en el Museo Arqueológico de Cartagena (Ramallo 1983, 857). No obstante, es en *opus tessellatum* donde más ejemplos se encuentran, también en el resto del Mediterráneo, siendo prácticamente desconocido en los pavimentos de primera influencia helenística, pues aparece por primera vez sólo en algunos mosaicos pompeyanos y con un carácter muy

subsidiario. Un paralelo similar al empleado en los mosaicos granadinos lo encontramos en el mosaico de las Musas de Moncada (Balil 1979; San Nicolás, Blázquez, *et al.* 1986).

Los dos casos en que se documenta en Granada proceden del mismo yacimiento y en ambos casos tienen un uso idéntico, en la orla, con misma resolución del meandro tanto en su continuidad lineal como en las esquinas, dando por claro que se trata del mismo taller pues corresponden además a la misma fase de monumentalización, si bien al no conservarse ninguno de los dos no es posible determinar calidad ni *modus operandi* de ejecución a través del teselado.

Meandro en paletones de llave alternativamente dobles verticales y simples horizontales (Balmelle I, 37d; variante de AIEMA 267)

Mosaicos en los que se representa: 25 (Mosaico de paletones de llave, Daragoleja I).

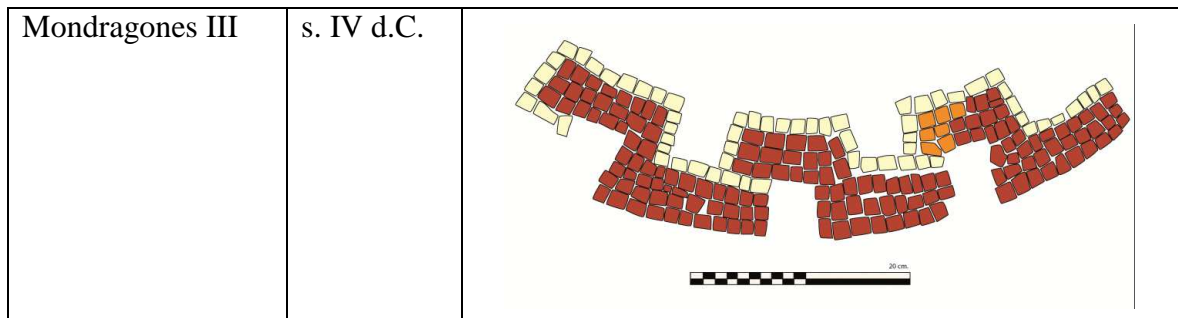
Es, como explicamos para el motivo anteriormente descrito, uno de los más antiguos utilizados en la Península Ibérica, siendo frecuente su uso en el *opus signinum* hispano: en el siglo I a.C. es fácil localizarlo indistintamente en el campo, como se aprecia en Celsa (Lasheras 1989; Blázquez, López, *et al.* 1993) y Rihuete (Ramallo 1980, 308), o en la orla, con el ejemplo de un *signinum* de Itálica (Amores 1986).

Tal como también sucede con el motivo de meandros en paletones simples, es en los pavimentos de *opus tessellatum* donde más se desarrolla a lo largo de todos los siglos, perviviendo hasta la Tardoantigüedad. Del mismo modo se puede catalogar su uso indistinto entre el campo y la orla, dándose incluso simultáneamente en ambos espacios en un mismo mosaico; por ceñirnos a los paralelos hispanos donde se da como banda perimetral, hallamos ejemplos en unos fragmentos de Uxama, de finales del siglo II d.C. (Balil 1979), en el mosaico de la galería porticada de la *villa* de la Estación de Antequera (Mañas y Vargas 2007, 321), en el mosaico del *apodyterium* de Villajoyosa ya en el siglo III d.C. (Espinosa 1990), o el mosaico de Océanos y los Vientos de la *villa* de Balazote de finales del siglo III y comienzos del IV d.C. (Sanz 1987, 51; CMRE VIII, 45).

En la mayoría de estos paralelos las esquinas se han solucionado añadiendo algún elemento como peltas o nudos de salomón imbricados en los cuadrados que resultan del trazado del meandro en este punto. No obstante, la variante localizada en Granada, en un solo mosaico de la *villa* de Daragoleja, no contiene ningún remate, solucionándose las esquinas con cierta tosquedad, incluyéndose varios errores a lo largo de la orla, de los que sin embargo no podemos concluir que se trate de una mala ejecución dado que bien pudiera ser también un error del dibujante que nos ha transmitido la única imagen contrastable del mosaico.

Meandro de fracciones imbricadas (Balmelle I, 32d)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III).



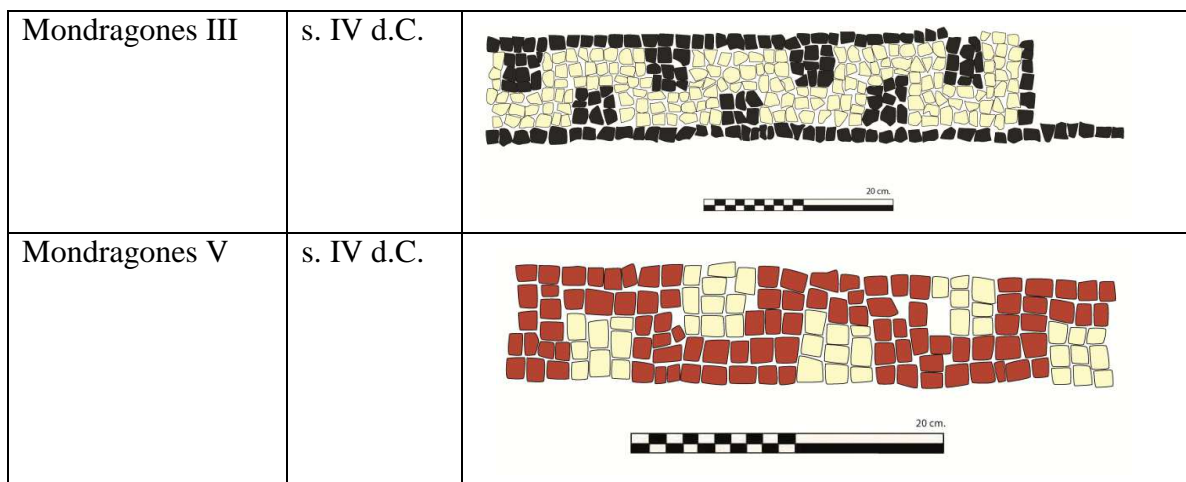
Este motivo tiene un desarrollo tardío, a juzgar por su nula presencia en los pavimentos de influencia helenística o itálica, desarrollándose únicamente a partir del siglo III d.C. y en zonas muy concretas, lo cual no quiere decir que no existiera con anterioridad aplicado a otras artes decorativas. En el ámbito hispano es particularmente prolífico en zonas muy localizadas, en las producciones de Mérida, con paralelos cercanos al modelo granadino como es el mosaico de las cráteras de El Hinojal, del siglo IV (CMRE I, 50), o en la meseta castellana, particularmente en el entorno de Soria, donde en algunas *villae* se reproduce en las orlas de todos sus pavimentos, como parte de un repertorio común; tal es el caso de la *villa* de los Quintanares, de finales del siglo IV d.C. (Ortego 1966; CMRE VI, 14-38).

De misma cronología que los ejemplos citados es el mosaico de Mondragones donde hace aparición este motivo en Granada; sorprende, no obstante, que sea el único representado, no solo en el yacimiento, sino también en toda la Vega, siendo extraño su uso tan aislado.

Meandro de codos cuadrados

A) de trazo corto (Balmelle I, 30f; AIEMA 247)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III), 06 (Mosaico de los círculos secantes, Mondragones V), 09 (Mosaico del *Torcularium*, Mondragones VIII),



Esta variante del motivo de los codos cuadrados es, como el motivo anteriormente descrito, muy reservado de áreas puntuales, si bien cronológicamente está bien documentado desde el siglo II d.C., al menos en la Península Ibérica. De estas fechas se encuentran paralelos en la *Domus* de los Padres Redentoristas de Astorga, León, o en la Casa 3 de Clunia (CMRE XII, 70-72), si bien siguen siendo más frecuentes los de cronología tardía, especialmente del siglo IV d.C. como son los presentes en la *villa* soriana de los Quintanares (CMRE VI, 14-38), de trazo idéntico a los encontrados en el área de Granada.

En el ámbito que compete a este trabajo, Mondragones es el único yacimiento donde se utiliza este motivo, si bien en varios pavimentos, tratándose por tanto de una opción recurrente por parte del taller que los elabora. La bicromía de contraste utilizada es diferente en cada caso, utilizándose el blanco y negro en uno de ellos (Mondragones III), y la alternancia de teselas blancas con otras de naturaleza cerámica, que se componen de manera opuesta entre sí en los dos restantes (Mondragones V y VIII). La ejecución, de poca calidad y nula preparación previa mediante sinopia o cálculo geométrico, es común a todos ellos, indicando un *modus operandi* similar en tanto que a los numerosos errores de distribución del teselado se suma el poco cuidado para cortar las teselas del tamaño requerido en cada zona del motivo.

B) de trazo largo en cuyos intervalos se intercalan columnillas o merlones alternativamente invertidos arriba y abajo (variante de Balmelle I, 12c)



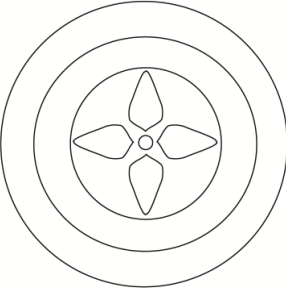
Mosaicos en los que se representa: 15 (Mosaico de peltas, El Laurel I) y 22 (Mosaico de la arquería, Lecrín III).

Se trata de una variante compuesta de mayor complejidad que por su mayor anchura debido a la esbeltez de los tramos del meandro fue muy utilizado como orla única, o acompañada de otras líneas de menor presencia y anchura. En la Península Ibérica se encuentra con frecuencia a partir de finales del siglo II d.C.: el mosaico triclínar de la *villa* del Mitra, en Cabra (Moreno 2011), el del salón principal de la *villa* de Benagalbón, en Málaga, de la segunda mitad del siglo III d.C. (Mañas y Vargas 2007, 331), o varios mosaicos de Cuevas de Soria, de finales del siglo IV d.C. (CMRE VI, 68), son algunos de los paralelos más similares a los encontrados en Granada.

6.2.2. EMBLEMAS Y MOTIVOS INDEPENDIENTES

Ruedas y círculos (variantes de AIEMA 86-90)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III), 09 (Mosaico del *Torcularium*, Mondragones VIII), 16 (Mosaico del Camino Hondo, Gabia I), 27 (Mosaico del corredor, Daragoleja III A1.2 y Daragoleja III A2).

<p>Mondragones III</p>	<p>s. IV d.C.</p>	
<p>Mondragones VIII</p>	<p>s. IV d.C.</p>	
<p>Gabia I</p>	<p>s. IV d.C.</p>	

Los motivos circulares, en todas sus formas y variantes, se ha utilizado de forma aleatoria en todo tipo de artes, con múltiples aplicaciones. En la musivaria, sin embargo, su implantación fue más bien tardía, no documentándose con especial fervor durante los periodos clásico y helenístico (Ovadiah 1980, 126), de modo que no es fácil determinar su origen en este arte, si bien asumimos que, siendo un tema decorativo tan presente en la vida cotidiana no extraña su uso también en los pavimentos.

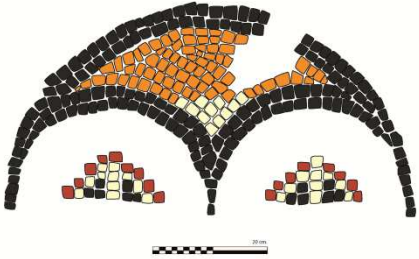

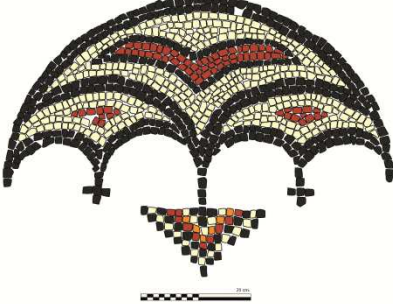
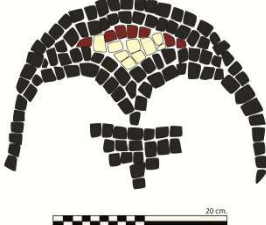
En el ámbito granadino no se repiten dos ruedas iguales, debido a las amplias posibilidades de combinación e inserción que poseen estos motivos; así, los yacimientos más prolíficos en este tipo de decoración son todos de finales de siglo IV y comienzos del V d.C. (Gabia, Mondragones y Daragoleja), en una línea cronológica que coincide con el uso también tardío de estos círculos en el resto de la Península y, por extensión, del Mediterráneo. No en vano, son motivos que en la mayor parte de las veces se utilizan con una función de relleno, subsidiarios a la decoración principal, pero que tienen la importante misión de ocupar cuanto espacio en blanco haya disponible. Sobre la posición que suelen ocupar en el pavimento, la más frecuente es la de decorar los interiores de los casetones fruto de una retícula (de cuadrados, octógonos o hexágonos), como aparecen en el desaparecido mosaico del Camino Hondo de Gabia (Gabia I) y en el interior de los casetones del mosaico del pasillo de Daragoleja (Daragoleja III, A2); en esta misma posición y con similar aderezo decorativo lo encontramos en el mosaico de Vega del Ciego (Blázquez 1987), consistente en una rueda de círculos concéntricos que alberga una flor cuádrípeta en su interior, y sobre todo es fácil encontrar estos motivos en mosaicos tardíos de la Meseta, donde se repiten con múltiples variantes en las *villae* de Santervás del Burgo y de Los Quintanares (CMRE VI).

Otra posición muy usual es la de motivo secundario dispuesto de forma aleatoria para servir al *horror vacui*, tal como se observa en el mosaico de las peltas de Daragoleja, donde círculos que inscriben cuadrados diagonales de perfil cóncavo a base de husos se disponen entre las enjutas de las peltas de la orla, y sobre todo, en los mosaicos III y VIII de Mondragones, donde los espacios circulares y absidiales respectivamente dan lugar a la mayor variedad de ruedas de toda la Vega, consiguiendo que no se repita ni un solo modelo. En esta posición, especialmente como aparecen en el mosaico del medallón central (nº 05), se encuentran los círculos en gran cantidad de mosaicos hispanos, destacando el mosaico báquico de *Anniponi* de Mérida (Balil 1965, 283), el mosaico de Estada en Zaragoza, también de ese tipo pero un poco más tardío, del siglo VI d.C. (Balil 1965, 287; Blázquez y González 1972-1974), y muy similar es también su representación en el mosaico portugués de Idanha, en un contexto de escena báquica, del siglo V d.C. Llama la atención la abundancia de estas ruedas en las escenas báquicas, que según Palol por su cronología tardía serían símbolos de cristianización muy típicos de la época visigoda (Maciel 2008), si bien su representación en los pavimentos de Mondragones es más decorativa que significativa. En este sentido también es importante no confundir con motivos muy similares que aparecen en otros mosaicos pero que se trata de la representación de objetos concretos, ya sean ruedas, escudos, o pelotas –véase por ejemplo el mosaico de la palestra de la *villa* del Casale en Piazza Armerina- y que forman parte de

una escena con significado propio. No es ese el caso de los círculos que nos atañen en nuestro caso. La decoración más frecuente de este tipo de círculos es la que los completa con flores inscritas de varios pétalos, dobles husos, así como radios.

Peltas (AIEMA 129 y 132; Ovadiah II7)

Mosaicos en los que se representa: 05 (Mosaico de las peltas, Mondragones IV), 07 (Mosaico del Kreuzschema, Mondragones VI), 10 (Mosaico del ábside A-I, Vergeles I), 15 (Mosaico de peltas, El Laurel I), 27 (Mosaico del corredor, Daragoleja III A1.2), 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).

El Laurel I	s. II d.C.	
Salar I	s. III d.C.	
Mondragones IV	s. IV d.C.	
Vergeles I	s. IV d.C.	


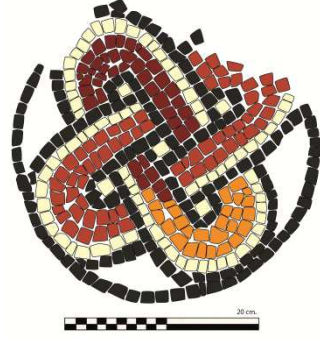
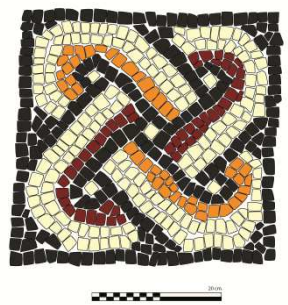
La pelta no es de los motivos más antiguos de la musivaria, pero sí uno de los más utilizados a partir de su invención y con mayores posibilidades de combinación, usándose tanto en las bandas periféricas como en el campo musivo central. No está documentado el uso de peltas en otras artes con anterioridad al mosaico, de modo que puede considerarse un motivo creado por los mosaistas, particularmente de los pompeyanos que trabajaron en la ciudad durante el siglo I a.C., momento en que aparece por primera vez como motivo decorativo (Ovadia 1980, 145). Será a partir del siglo II d.C. cuando se generalice su uso por la Península con un importante protagonismo, perviviendo hasta el fin de la romanidad por su mantenimiento en los mosaicos bizantinos.

El empleo de la pelta afrontada es muy frecuente en África a partir de los siglos III-IV d.C., y tiene paralelos por toda la Meseta, y su divulgación por toda *Hispania* permite localizar paralelos de cada subtipo en áreas cercanas, como, por ejemplo, el mosaico de nido de abeja de la *villa* de El Ruedo (Hidalgo 1994, 16). La versatilidad de uso de la pelta es casi infinita; no en vano, el grupo de mosaicos que aquí analizamos es un buen ejemplo, dado que en ellos se representan en numerosas ocasiones sin repetir nunca el diseño.

A excepción del mosaico de El Laurel, las peltas granadinas pertenecen todas a la segunda mitad o finales del siglo IV d.C.; en todos los casos, éstas se utilizan como elementos para bordear o acantonar, bien representadas en las orlas, bien acompañando los trazos básicos de la geometría del campo, de modo que no aparecen como elementos de relleno (que es, por otra parte, uno de sus usos más frecuentes). En las variantes reconocidas en Granada destaca en primer lugar la pelta bícroma sencilla rematada en punta triangular, representada en Vergeles y que es la única de esta fisonomía que se documenta, hecho éste favorecido por su adaptación concreta al motivo de la onda sinusoidal. Una segunda variante contempla las peltas de gran tamaño, que se ubican en orlas o en la frontera de éstas con el campo; todas son sencillas excepto las representadas en Mondragones, donde a partir de los arquillos de la pelta mayor se construyen otras dos peltas menores. Finalmente, las peltas de Salar son mucho más elaboradas, incluyendo las volutas laterales que son más propias de talleres astigitanos y cordobeses que del estilo más sobrio y esquemático adquirido en el corazón de la Vega.

Nudos de salomón (AIEMA 54)

Mosaicos en los que se representa: 05 (Mosaico de las peltas, Mondragones IV), 09 (Mosaico del *Torcularium*, Mondragones VIII), 13 (Mosaico de los delfines, Vergeles IV), 28 (Mosaico del semicírculo radiado, Daragoleja IV).

Mondragones IV	s. IV d.C.	
Mondragones VIII	s. IV d.C.	
Vergeles IV	s. IV d.C.	

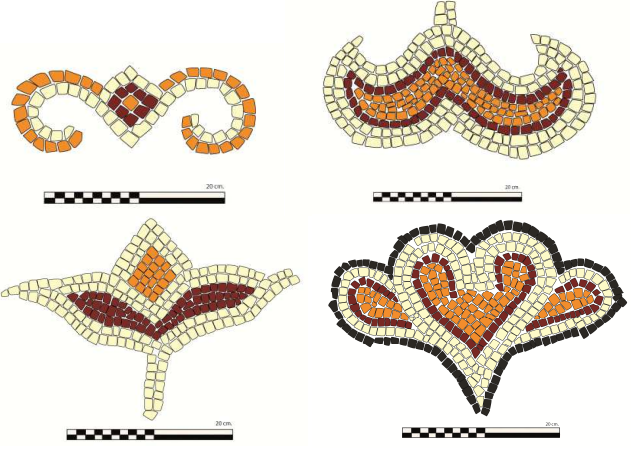
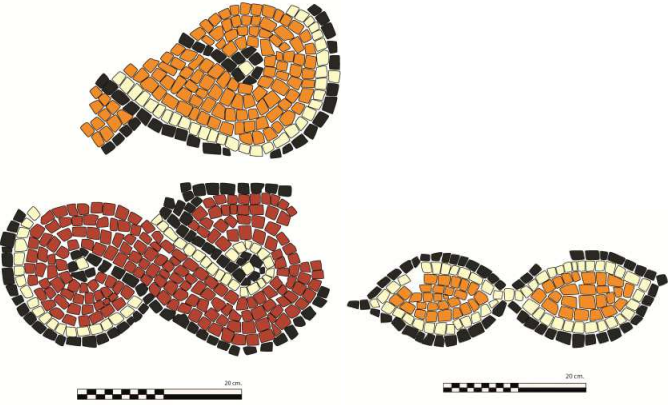
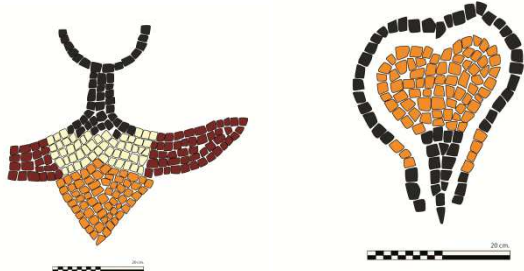
El nudo de salomón aparece por primera vez en la musivaria durante el siglo I a.C., y no se documenta su uso en ningún otro campo decorativo anteriormente; debido a que sus primeras representaciones se dan en mosaicos de Pompeya y Spoleto, todo parece indicar que fue un motivo inventado por un taller local de mosaistas de alguna de estas dos ciudades (Ovadiah 1980, 142).

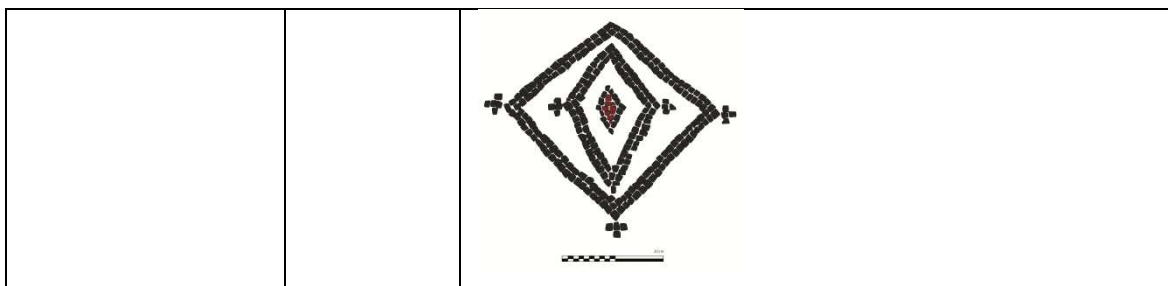
Los nudos de salomón son probablemente el motivo más repetido de la musivaria hispánica: decora casi sin excepción la gran mayoría de los pavimentos geométricos, desde los primeros siglos de nuestra Era, aumentando su presencia progresivamente durante la Antigüedad Tardía. La explicación reside en su carácter puramente utilitario para decorar pequeños espacios que quedan vacíos, al igual que en muchas ocasiones las peltas, rombos, aspas dentelladas, o incluso las rosáceas de varios pétalos. No es posible ni tampoco operativo citar cada mosaico en que el nudo de salomón sea uno de los diseños escogidos, pero se dan con especial abundancia en núcleos como Campo de Villavidel (CMRE X, 21),

en la *villa* de Marbella (CMRE III, 84-85), y en Jumilla (CMRE IV, 73-75), por poner algunos de los incontables ejemplos.

Todos los nudos de salomón representados en Granada tienen un esquema y un trazado de ejecución muy similar, y dado que aparecen en contextos coetáneos cronológicamente podemos deducir que al menos el cartón o modelo utilizado fue el mismo en todos los yacimientos.

Otros motivos de relleno

<p>Salar III</p>	<p>s. III d.C.</p>	
<p>Mondragones VIII</p>	<p>s. IV d.C.</p>	
<p>Vergeles I</p>	<p>s. IV d.C.</p>	



En consonancia con lo anterior, aparecen diversos motivos dispersos independientes de la esquematización interna del mosaico, aprovechando a menudo los espacios libres y de difícil resolución decorativa, como son los espacios creados por los arcos superior de un ábside, medallón o elipse, las enjutas de las peltas o los interiores de círculos secantes y tangentes. Lo cierto es que esta ubicación libre es muy frecuente especialmente a partir del siglo IV d.C., al menos en la musivaria hispana, debido a la ya comentada tendencia al *horror vacui* durante esta época. En algunos casos, varios de estos motivos tuvieron un empleo significativo como símbolos generalmente apotropaicos o psicopompos, especialmente las esvásticas, aunque su presencia no siempre implica que haya una simbología latente. Tal como aparecen en la musivaria granadina no tenemos información suficiente para clasificarlos como elementos de significación especial, dada además su idoneidad para rellenar este espacio, y en consecuencia es más probable su papel funcional como “comodín”, más que como objetos apotropaicos.

Es interesante la amplísima variedad de motivos de este tipo que se documentan en los mosaicos granadinos, muchos de ellos sin repetición, lo que por una parte indica el acceso a un repertorio muy completo, y por otra obstaculiza en nuestro estudio la comparación de trazados para determinar por el *modus operandi* ejecutivo la posibilidad de que se trate de uno o varios talleres.

Los dobles husos, representados en los mosaicos del *torcularium* de Mondragones y en el del ábside A-I de Vergeles, son quizás los únicos que se repiten en diferentes mosaicos con similitud de uso, si bien no es un motivo conocido en el resto de la Península, al menos en esa vertiente. Otro motivo que podría asociarse a este en su base, aunque no así en su elaboración final, son los ochos que encontramos también en el mencionado pavimento de Mondragones, que sí que constituyen un *unicum* en la zona y en la Península.

No obstante, no podemos dejar pasar el hecho de que uno de estos motivos, la estrella o motivo solar, aparece además vinculada a una cratera en la esquina inferior de un mosaico de Vergeles, una posición que se asemeja a otros casos donde sí que puede tener una significación mayor y que por tanto separamos del resto. De forma testimonial, las *hedera* u hojas acorazonadas fueron también elementos propensos en algunos casos a ocupar el interior de casetones en los mosaicos de alfombra, como se documenta en el mosaico del vestíbulo del octógono de Almenara de Adaja, Valladolid, del siglo IV d.C. (CMRE XI, 29).

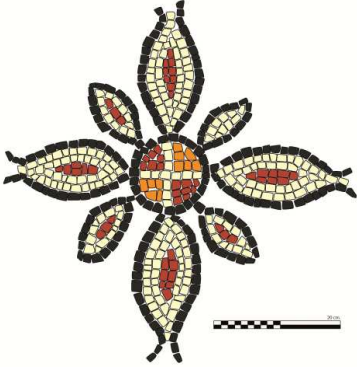
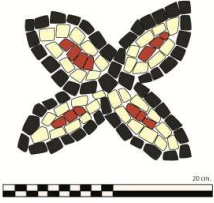
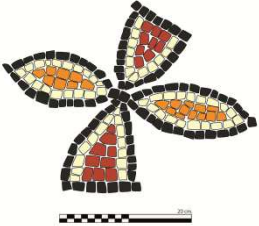
Atención especial merece el significado variable que pueden tener las esvásticas en la musivaria. Aunque no es el caso que aquí nos atañe, cuando la esvástica aparece como motivo independiente a menudo decora el interior de casetones o espacios libres que quedan en las esquinas de las composiciones. Ahí su sentido se entiende como puramente decorativo. Sin embargo, en otras ocasiones aparece asociada a cráteras o ubicadas en espacios muy concretos, como delante de las puertas. Tal es el caso, por ejemplo, del mosaico de la Loba capitolina en Alcolea, Córdoba (CMRE III, 43). En el seguimiento de este patrón tan concreto ha querido verse la dotación de un significado a la esvástica, probablemente de protección y deseo de buenos augurios (Campbell 1994, 296).


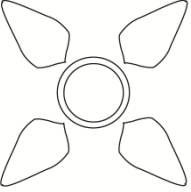
- Motivos vegetales y florales

Flores

A) Rosetas de varios pétalos (AIEMA 109-110; Ovadiah 66)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III), 05 (Mosaico de las peltas, Mondragones IV), 06 (Mosaico de los círculos secantes, Mondragones V), 09 (Mosaico del *Torcularium*, Mondragones VIII), 11 (Mosaico de los octógonos, Vergeles II), 16 (Mosaico del Camino Hondo, Gabia I).

Mondragones IV	s. IV d.C.	
Mondragones V	s. IV d.C.	
Mondragones VIII	s. IV d.C.	

Vergeles II	s. IV d.C.	
Gabia I	s. IV d.C.	

Las rosáceas de varios pétalos son un tema muy frecuente que aparece ya en los primeros mosaicos itálicos de la Magna Grecia, aunque el tema en sí mismo no es invención de los mosaistas sino que procede de una tradición muy antigua. Concretamente tiene su origen en las culturas mesopotámica y cicládica, con una distribución geográfica amplísima y un uso generalizado en la cerámica pintada y la decoración arquitectónica, de donde muy probablemente se tomó el modelo para incorporarlo al repertorio del mosaico (Ovadiah 1980, 177).

Resuelta de una manera muy esquemática, la roseta pervive tras el paso del *opus signinum* al *tessellatum* y se convertirá en uno de los temas más frecuentes. No obstante es en el Bajo Imperio cuando se desarrolla hasta el punto de que su presencia se hace imprescindible en algunas composiciones. En opinión de Bandinelli, este motivo satisfacía el gusto por el barroquismo decorativo propio de las composiciones tardoantiguas, y llegará a influir en la decoración relivaria de las estelas funerarias visigodas de la meseta (Blázquez, López, *et al.* 1987, 278). Con todo, es un motivo que casi siempre, y salvo excepciones muy marginales, aparece subordinado a la decoración de espacios secundarios, con poco protagonismo *per se*, y por ello rara vez aparece una sola roseta (fenómeno éste que sólo se documenta en los inicios de su uso, durante el siglo I d.C.). Suele aparecer inscrita en espacios compartimentados de cualquier forma y tipo: casetones cuadrados, octogonales, hexagonales, esquinas de clípeos, etc., y su número y presencia irán aumentando conforme avancen los siglos, llegando a rellenar cualquier espacio disponible. Su principal ductilidad reside en la variedad de número de pétalos con los que se representa, siendo las cuadripétalas y las hexapétalas las más frecuentes.

Al ser un motivo tan repetido, tiene una difusión casi total por todo el territorio peninsular, si bien se distinguen zonas donde predomina más que en otras y coincidiendo con determinadas épocas, lo que se puede corresponder con el gusto concreto de talleres que funcionaron en ese tiempo específico. Las zonas predominantes son: costa catalana, litoral

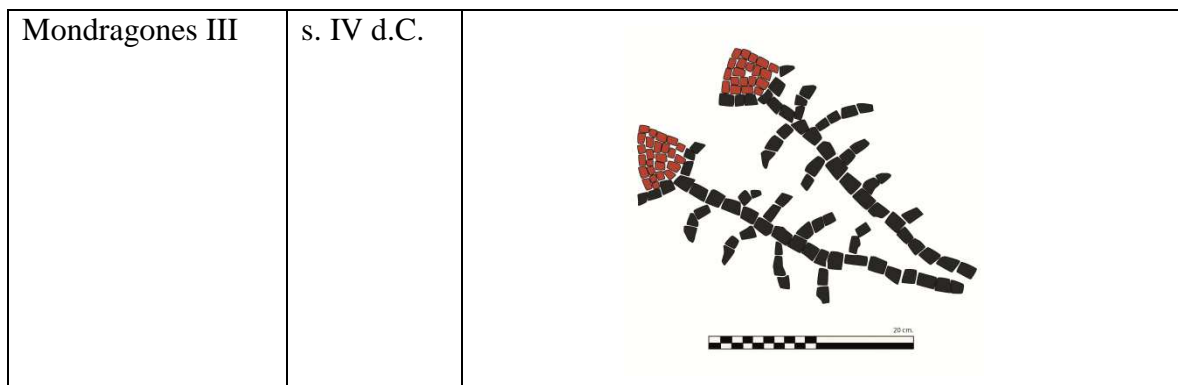
mediterráneo, y zonas del interior como Jaén o ámbitos de la meseta castellana. Durante el siglo I d.C. se convierte en un motivo muy presente en Cataluña, especialmente en la ciudad de *Baetulo*: en el *apodytherium* de las termas del Clos de la Torre, hay una sola roseta inscrita en un cuadrado (Balil 1964, 98), y en Casa Pinós, de la misma ciudad, la roseta de seis pétalos aparece centrado el clipeo como tema principal (Balil 1964, 86-87). Son los únicos ejemplos peninsulares en los que la roseta como motivo único tiene protagonismo propio.

En el siglo II se desarrolla con un protagonismo exacerbado en el litoral alicantino, donde el ejemplo de Baños de la Reina en Calpe, en el mosaico del patio poligonal de la *villa* muestra un uso repetitivo de la roseta de seis pétalos inscrita en círculos en diversas variantes, combinadas con otros motivos y configurando las orlas concéntricas del mosaico (Abad 2002, 343). También en este siglo se cuenta con ejemplos malagueños como el mosaico del corredor de la *villa* de Marbella, en blanco y negro (CMRE III, 84-85), y asimismo en Jaén y su provincia se repite con asiduidad, con preferencia por la roseta cuadripétala inscrita en círculos: en Vilches (Blázquez, López, *et al.*, 1987), Cástulo (CMRE III, 66), o el mosaico de la Loba y los gemelos de Villacarrillo (CMRE III, 72), mostrando su presencia incluso en los mosaicos de temática mitológica. Durante el siglo IV su propagación por la Península diversifica los puntos de preferencia de este motivo, con ejemplos como el vallisoletano de Almenara de Adaja, en cuyo peristilo aparecen las rosetas cuadripétalas decorando multitud de espacios (CMRE XI, 16), o la totalidad de los casos granadinos que la representan y que aquí nos ocupan.

Todas las rosetas granadinas, a excepción de una, son de cuatro pétalos, aunque varían sustancialmente entre yacimientos en detalles de la flor, como un carpelo más o menos esquemático, su tamaño, o la decoración de los pétalos. La excepción la constituye una flor de ocho pétalos representada en Mondragones, con un trazo muy simple pero donde la introducción de distintos tamaños en los pétalos de manera alterna la convierten en un motivo aparentemente más elaborado que los anteriores.

B) Rosas

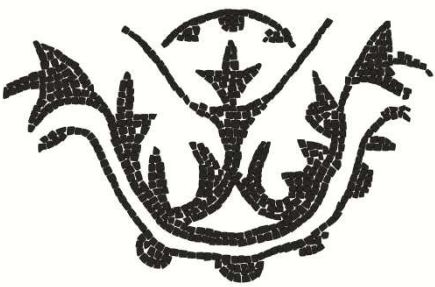
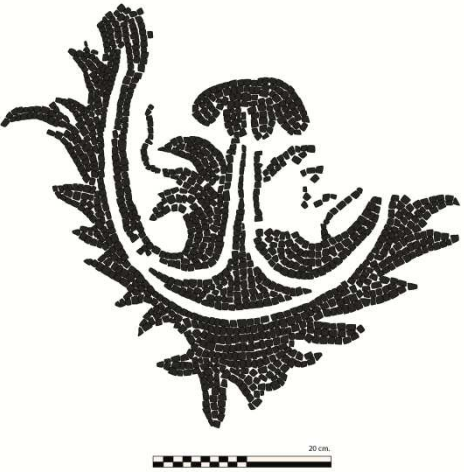
Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III).



Las rosas representadas de perfil con el tallo espinoso incluido son un diseño poco común en estas representaciones, encontrando su paralelo más cercano en el mosaico emeritense de los aurigas, de mediados del siglo IV d.C. De la misma cronología es el mosaico de Mondragones donde aparecen en formación libre surgiendo en torno al medallón central. Su marcado esquematismo se hace sentir principalmente en la composición, pues las rosas no son parte de un paisaje, ni siquiera de una temática vegetal generalizada, y eso las desnaturaliza en un contexto temático donde, como veíamos, las ruedas y otros elementos aparecían como simples objetos de relleno.

Cáliz o cogollo de acantos (Balmelle II, 48)

Mosaicos en los que se representa: 11 (Mosaico de los octógonos, Vergeles II), 24 (Mosaico de los círculos secantes, El Tesorillo I), 30 (Mosaico del roleo, Salar I), 31 (Mosaico de tema marino (Salar II).

El Tesorillo I	s. II d.C.	
Salar I	s. III d.C.	

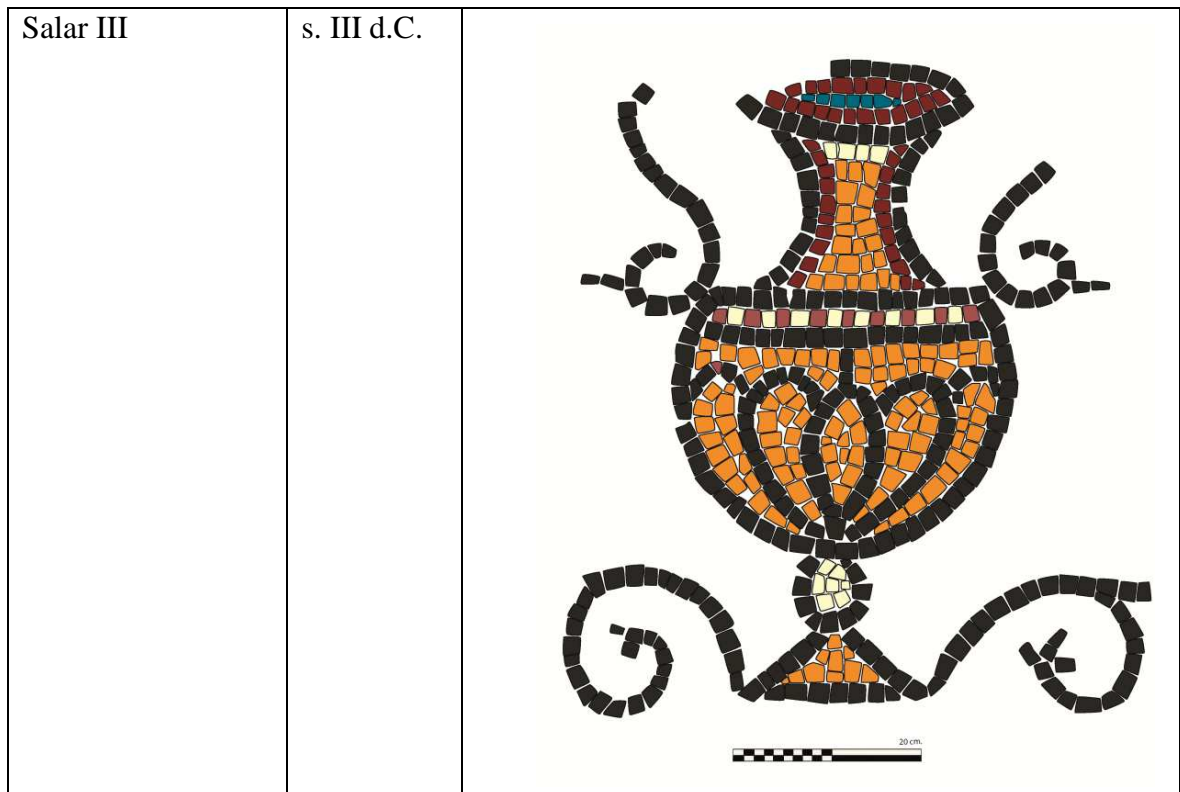
La hoja de acanto aparece frecuentemente como un motivo decorativo arquitectónico, principalmente debido a su asociación con el capitel corintio; concretamente como motivo musivo aparece por primera vez en el siglo III a.C. en el mundo helenístico, desde donde se importa a la Península Itálica como muestran varios ejemplos tempranos de Pompeya (Ovadiah 1980, 166).

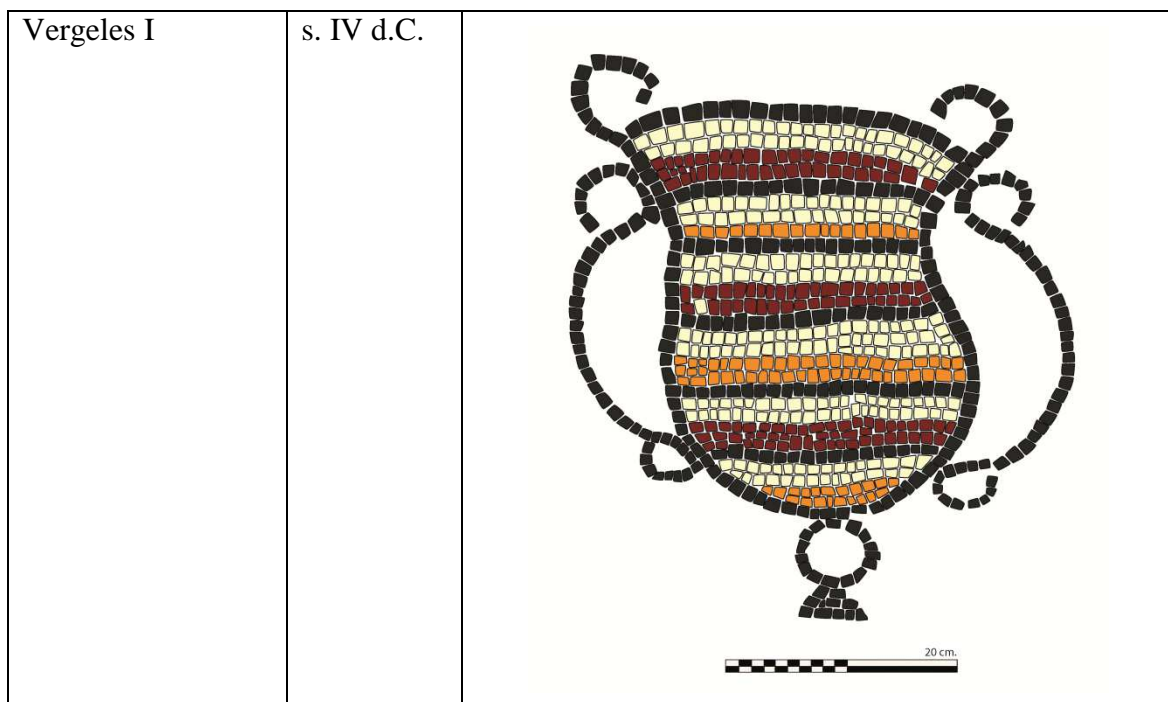
Los cálices o cogollos de acanto siempre aparecen vinculados a los roleos de tipo vegetal, bien acantonando las esquinas, bien centrando la misma en uno de los lados del mosaico, siendo generalmente la fuente de la que surgen dichos roleos. Las representaciones en Granada son cronológicamente más dispersas, encontrando motivos desde el siglo I d.C. (Moclín) hasta los siglos III (Salar) y IV d.C. (Vergeles), favoreciendo así establecer una evolución del motivo a lo largo de los siglos. El más antiguo, heredero de aquellos del blanco y negro itálicos, es el cogollo de Moclín, de cierto esquematismo en las hojas y denticúlos, de donde parte el roleo bifurcado; un paralelo muy cercano a éste es el cáliz del umbral del mosaico de Medusa de la *villa* de Marbella, con el que comparte la misma cronología (CMRE III, 83). Durante el siglo III d.C. los acantos reproducidos en Salar cobran un gran naturalismo, especialmente aquel del roleo del mosaico de tema marino, donde se representa como un gran centro de hojas bien definidas, y que supone el único de los granadinos en que se emplea la policromía para lograr dicho efecto. Es en el siglo IV d.C. cuando se vuelve a la simplificación del modelo, llegando a unas cotas mucho más exageradas que en los inicios de su representación, y así lo muestra el acanto del mosaico de los octógonos de Vergeles, en el que las ramas se limitan a líneas apenas esbozadas.

- Objetos cotidianos

Cráteras

Mosaicos en los que se representa: 10 (Mosaico del ábside A-I, Vergeles I), 12 (Mosaico del ábside B-I, Vergeles II), 16 (Mosaico del Camino Hondo, Gabia I), 29 (Mosaico de los pavos reales, Daragoleja V), 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).





Es uno de los pocos motivos figurados que aparecen con mucha frecuencia vinculados a los de tema geométrico, más allá de las combinaciones con emblemas mitológicos. Su posición en el campo musivo está sujeta a muchas variaciones, e igual decoran las orlas - generalmente en las esquinas como complemento de los roleos que salen de ellas-, que protagonizan el espacio central del mosaico, en ocasiones como tema principal, y la mayoría de las veces en las enjutas cuando se trata de una transición de espacios cuadrados a circulares.

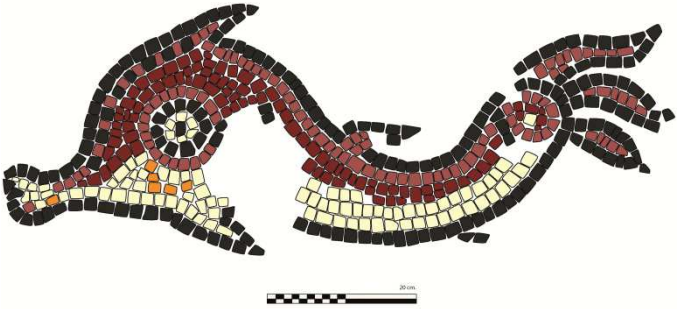
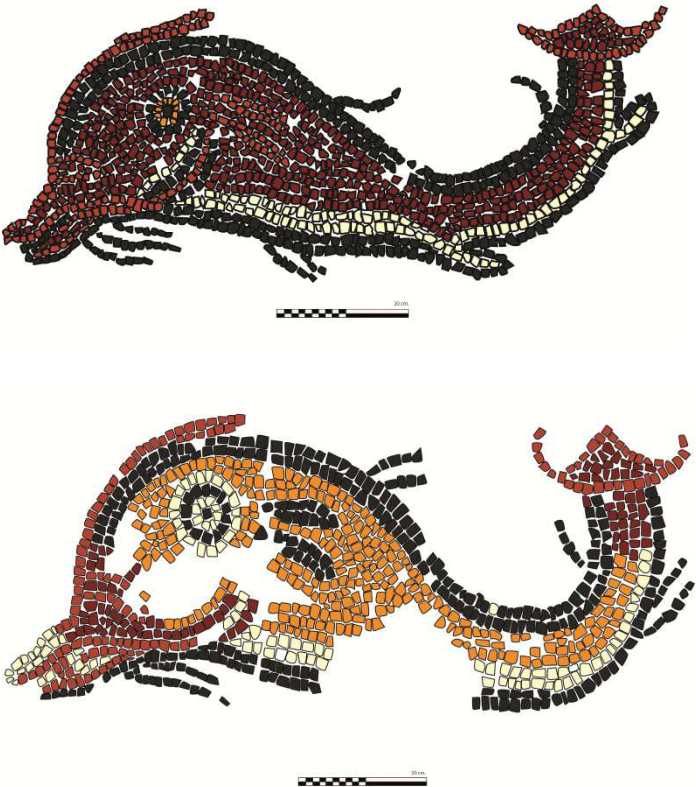
Tipológicamente, tres de las cráteras representadas en Granada son gallonadas, de pie estrecho, y con dos asas en S rematadas con voluta. Así se representan en Salar, Gabia y Daragoleja, siendo este el tipo más popular y por tanto con más paralelos en la Península; algunos fragmentos del siglo II d.C. hallados en Carmona (CMRE IV, 35), en Pla de l'Horta están los mejores ejemplos del siglo III d.C. (Nolla y Sagrera 1993), y en la *villa* vallisoletana de Prado obtenemos cráteras de este tipo en prácticamente todos sus pavimentos, del siglo IV d.C. (Torres 1988), por citar algunos. Las cráteras presentes en Vergeles varían sustancialmente de la tipología anterior, mucho más esbozadas, sin estrechamientos ni en el pie ni en el cuello y con una decoración horizontal en lugar del gallonado vertical de las anteriores. Paralelo a este tipo, bastante menos común, puede citarse un mosaico hallado en Ilipa, Niebla (Vidal, Gómez, *et al.* 2007, 307). En común tienen que de todas ellas surgen elementos vegetales, roleos más o menos desarrollados, algunos de ellos incluso conteniendo animales como pájaros, pavos o sierpes enroscadas que aportan mayor naturalismo a la composición; no obstante, llama la atención que ninguno de esos roleos son de vides, quedando vacía la referencia a la viticultura que tan frecuentemente se asocia a estas cráteras en el resto de la Península.

- **Animales**

Marinos

A) Delfines

Mosaicos en los que se representa: 13 (Mosaico de los delfines, Vergeles IV), 31 (Mosaico de tema marino, Salar II).

Salar II	s. III d.C.	
Vergeles IV	s. IV d.C.	

Los delfines como elemento aislado aparecen ya desde los primeros mosaicos republicanos de Ostia y también en los primeros ejemplos musivarios hispanos: la presencia de este animal fue constante en los pavimentos de *opus tessellatum* en época helenística, como es el caso de Delos o Ampurias. Su pronta representación hizo que alcanzara una pronta

estereotipación entre los repertorios marinos y también de modo menos narrativo entre los geométricos. Así, aparecen como un complemento a la geometría imperante, asociados a lugares muy concretos, una ubicación que se mantendrá a lo largo de los siglos aun cuando la temática marina se desarrolle plenamente. Hasta ahora parece que el ejemplo más antiguo de la Península Ibérica es el de un pavimento conservado en el Museo de Cartagena fechado en el cambio de Era, y que ya aparece vinculado a clipeos de carácter geométrico (CMRE IV, 69). Igualmente, de los más antiguos del territorio hispano es el delfín de Ampurias: un *opus signinum* de época republicana, donde el delfín aparece totalmente desplazado y orientado al umbral de la puerta de acceso, lo que puede verse como un elemento de buena suerte. Un ejemplo idéntico del siglo II d.C. se reproduce en el corredor de la *villa* de Marbella, donde dos delfines se ubican coincidiendo con la puerta de entrada a una estancia (CMRE III, 84-85). En Portugal los hallamos con este sentido en la *villa* de Santa Vitoria do Ameixal y en la casa dos Repuxos de Conimbriga, fechados entre el último cuarto del siglo II y el primer cuarto del III d.C. (Bairrao 1992).

También el delfín acompañando una escena mitológica, o solo y con complementos o atributos lo hacen asociarse a divinidades marinas. En *Baetulo* el mosaico de Casa Pinós contiene en las enjutas del clipeo central cuatro delfines con tridentes (Balil 1964, 86-87), motivo en un principio muy asociado a Poseidón pero que más tarde quedaría sólo como elemento decorativo. Junto a él, es Venus la divinidad a quien más se asocian los delfines, como sucede en el mosaico malagueño de Cártama donde aquellos, a pesar de estar dentro de la escena, no se consideran elementos narrativos sino simbólicos o heráldicos (CMRE III 85-88); o su análogo murciano, el Nacimiento de Venus de La Quintanilla, en Lorca, ya del siglo IV d.C. (CMRE IV, 62-63). No obstante, cualquier divinidad marítima o escena mitológica relacionada puede aparecer acompañada de delfines, como el mosaico jienense de Tetis, del siglo IV d.C. (CMRE III, 59), o el de Polifemo y Galatea de la plaza de la Corredera, en Córdoba, fechado hacia el año 200 d.C. (San Nicolás, Blázquez, *et al.* 1986).

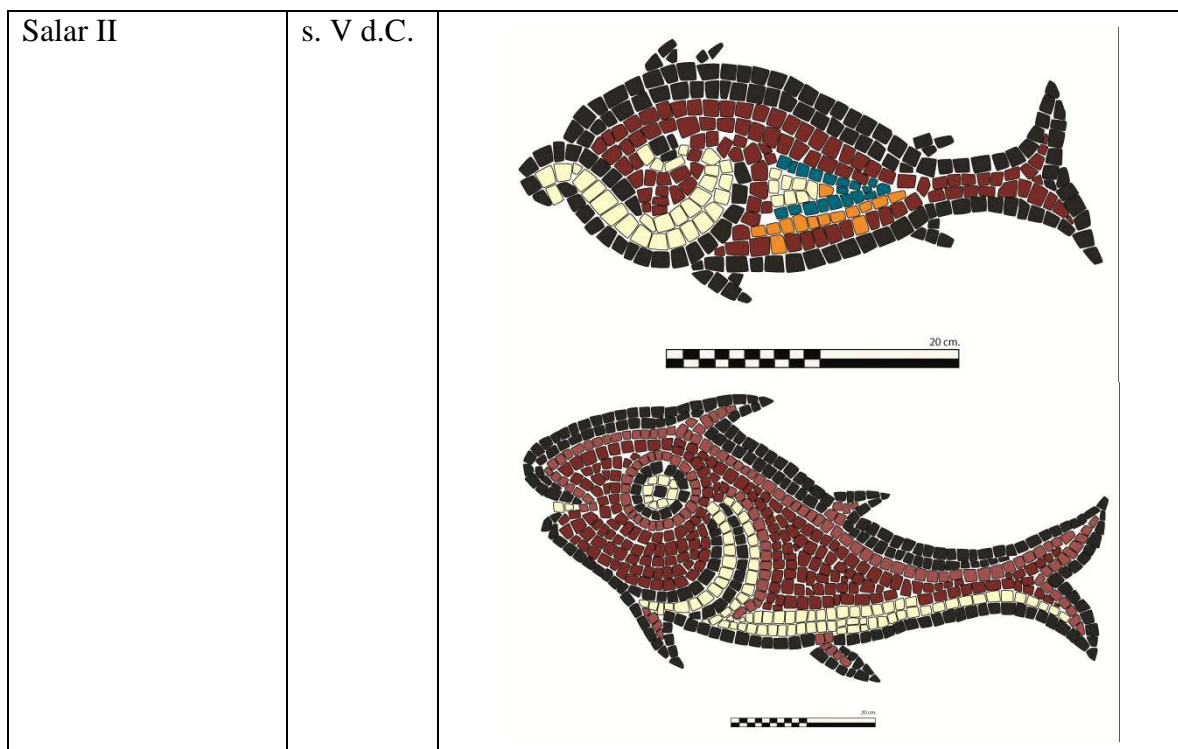
Otra aplicación es la de asociar el delfín a espacios destinados a actividades con agua, normalmente termas, fuentes, piscinas, etc. Un ejemplo es el *balneum* de la *villa* de Milreu, del siglo IV d.C., donde la piscina principal contiene además de delfines una gran variedad de especies marinas, especialmente peces, tanto en pavimentos como en mosaicos parietales (Hauschild 2008; Campos, Fernández, *et al.* 2008, 97-98). Otro ejemplo tardío es la *villa* de Requejo, en cuyo *balneum* se documentan tanto estucos como pavimentos musivos con decoración de peces (Blázquez, 1990). Pero no sólo aparecen en termas. Otros espacios con uso del agua como el *impluvium* de las casas también han recogido la temática del delfín, generalmente aislado en estos casos, como sucede en la Casa de los Delfines de Celsa (Blázquez, López, *et al.* 1993, 226-227) reproduce un esquema similar. Por citar ejemplos geográficamente más cercanos, bastantes pavimentos cordobeses han repetido la figura del delfín, y concretamente dos de ellos aparecen vinculados a espacios de uso de agua: el mosaico de la calle de Cruz Conde de Córdoba, del siglo II, que decoraba el suelo del canal o alberca que rodeaba el peristilo (CMRE III, 1981: 31; Lám. 17), y el *thiasos* marino de la misma cronología de la plaza de la Corredera, ubicado en una habitación centrada por una fuente (CMRE III, 19). A esta tipología debemos adscribir los delfines representados en el mosaico de las nereidas de Salar.

Por último, el delfín es a veces rescatado sin más connotaciones que la de motivo decorativo, y de hecho, será muy común el uso de peces y seres marinos aislados, a modo de objetos ornamentales durante los siglos bajoimperiales, con ejemplos en toda la geografía hispana. De esta tendencia deriva el protagonismo del delfín en la banda de enmarque. Este es el contexto al que corresponde el mosaico de los Vergeles, y que encuentra no pocos paralelos en su concepción. Los encontramos en el mosaico de tema marino del *oecus* de Villaquejada (León), fechado a comienzos del siglo IV d.C., y también en numerosos ejemplos cordobeses, siendo el más directo un mosaico geométrico de la plaza de la Corredera, del siglo II d.C., cuyas similitudes con el pavimento granadino alcanzan también al diseño central del mosaico. Aquí la esencia decorativa es un friso de delfines que bordean un motivo en alfombra de retícula ortogonal (CMRE III, 24-25).

Debido a que se elaboran en una restauración tardía, posterior a la construcción primigenia del mosaico original, los 7 delfines que aparecen en total en Salar están muy esbozados, casi caricaturizados hasta dejarlos en la esencia de los elementos que un delfín canónicamente representado debe contener. Los 10 conservados de Vergeles, son, en cambio, fruto de un diseño algo más complejo, donde la falta de pericia en algunos casos se sustituye con un buen uso de la combinación cromática que proporciona cierto efectismo al espectador. Constituyen además un ejemplar único en la *Betica* en cuanto a su disposición de hilera continua en la orla. Con todo, los delfines de Salar ganan cierta naturalidad al integrarse en una escena de fondo marino, acompañados de otros peces y seres acuáticos.

B) Peces varios

Mosaicos en los que se representa: 31 (Mosaico de tema marino, Salar II).



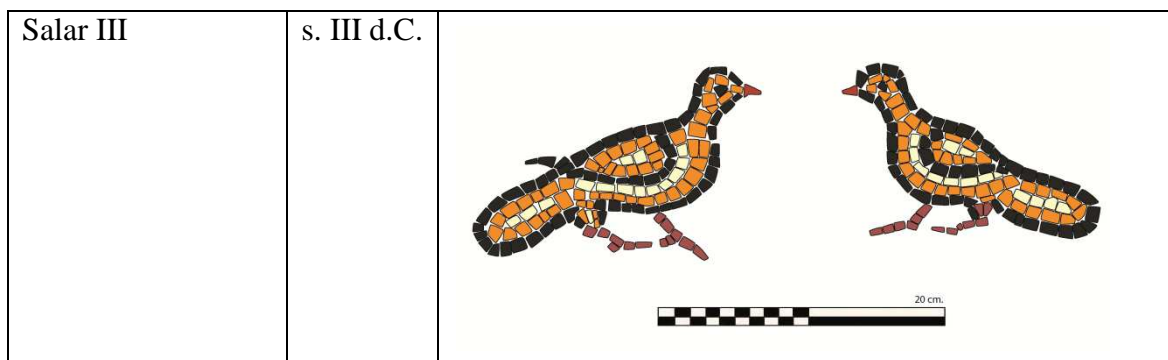
En línea con el motivo del delfín, los peces no son tan frecuentes pero igualmente su posición es muy versátil dada la amplitud de situaciones en la que pueden tener cabida. Desde su representación como naturalezas muertas en los *vermiculata* helenísticos, los peces que han abundado más en los pavimentos musivos a lo largo de los siglos han sido los asociados a un tema marino, o bien mitológico (acompañando a tritones, nereidas, Oceanos) o bien cotidiano (escenas de pesca o navegación), y también los que sencillamente decoran un espacio libre sin un sentido narrativo claro. A la primera vertiente, asociados a escenas mitológicas de contexto marino, ya hicimos referencia en tanto que los peces en estas situaciones también van acompañando a los delfines; como parte de una escena cotidiana, este motivo no aparece tan frecuentemente, aunque encontremos en *Hispania* ejemplos de importancia como es el mosaico de Vega Baja, Toledo (Balil 1961-1962). No obstante, será en posición libre imitando el fondo marino como más frecuentemente se encuentren en la Península; bajo esta composición es, de hecho, como se documenta en el mosaico de tema marino del Salar, y cuyos paralelos más ilustres se encuentran en los mosaicos de la Cigarrosa, de finales del III y principios del IV d.C. (Acuña 1972), en Panxón, Pontevedra (Acuña 1973, 712), y el mosaico de la Pineda (Bobadilla 1969). Partes del pavimento original que han quedado libres de la restauración tardía y de las grandes lagunas que lo han destruido, revelan no obstante que los casetones más pequeños resultantes de los enlaces de cojines fueron ocupados con otros animales, entre ellos algunos peces. Esta disposición del pez como objeto inerte encerrado en un casetón se encuentra en el mosaico de la sala Norte de Campo de Villavidel (Blázquez 1985) o en el mosaico del centauro de la casa dos Repuxos de Conimbriga (López 1990; Mourao 2005).

Los peces que se han podido identificar en Salar ascienden a cuatro: familia de los espáridos, concretamente besugos por su color rojizo, labios desarrollados y grandes ojos; lubinas atruchadas, por sus labios carnosos y las espinas cortas situadas en el opérculo; morenas, bien identificadas por su forma alargada y su color castaño moteado de amarillo; y finalmente lo que hemos identificado como un esturión, especie muy abundante en Ríofrío, en las inmediaciones de Salar. Todas ellas son especies abundantes en el Mediterráneo y comestibles también en época romana.

Aves

A) Pájaros

Mosaicos en los que se representa: 29 (Mosaico de los pavos reales, Daragoleja V), 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).



De igual modo que sucede con la representación de peces, los pájaros están muy presentes en la musivaria mediterránea desde los primeros *opera vermiculata* helenísticos, pues igual que sucede con aquellos para los ambientes marinos, los pájaros tuvieron una gran acogida para la ilustración de paisajes ajardinados, principalmente en la pintura, en tanto que dotaban a los mismos de mayor naturalidad. Desde entonces las aves constituirán con su sola presencia símbolo del medio natural, aun cuando no aparezca representado ningún otro elemento de paisaje. La versatilidad de su posición favorece su representación en multitud de espacios, no sólo en escenas narrativas, paisajísticas o mitológicas, sino también en compañía de elementos geométricos, pues acaban adquiriendo, igual que delfines, cráteras y esvásticas, un carácter apotropaico (Dunbabin 1978, 164). El caso más evidente es su ubicación en el interior de paneles e interpaneles de retículas, como ocurre en el mosaico de los pájaros de Itálica o en el de Beas de Segura (Blázquez 1986).

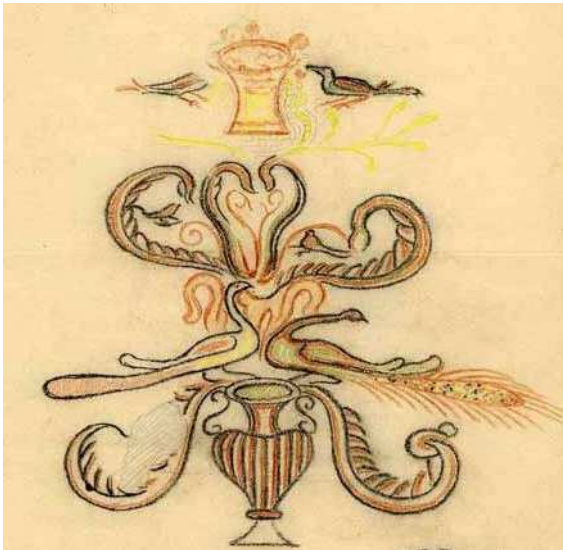
No obstante, la representación de pájaros en el entorno de Granada se reduce a dos posiciones concretas: ubicados en las ramas desarrolladas de los roleos, y acantonados a algún tipo de cántaro o cesto. En el roleo que ocupa las esquinas del mosaico del *Triclinium* de Salar, las ramas se desarrollaban en altura a diferencia del resto de roleos granadinos; en esas ramas se ubican pájaros, muy esquemáticos y de imposible identificación por especie, pero que refuerzan la idiosincrasia naturalista a un motivo (el roleo) que despojado de estos aderezos puede ocultar su carácter vegetal. De similar composición encontramos los pájaros encaramados a ramas brotando de una crátera en el mosaico B de la *villa* de El Romeral (Marí y Revilla 2006). Es también una característica común a la decoración musiva de toda la *Betica* la utilización de diversos tipos de aves en los mosaicos, sobre todo de fines del siglo II y comienzos de III d.C., como símbolos de prosperidad y fertilidad, rellenando las superficies en los mosaicos. En una de las ramas, no obstante, se aprecia que dos de los pájaros aparecen en la otra vertiente, donde además adquieren un mayor simbolismo, primero apotropaico, y a partir del siglo IV d.C.¹ religioso: los pájaros afrontados a un cántaro o comiendo/bebiendo de él, también representado en la *villa* de Daragoleja.

¹ A pesar de que es en esta fecha cuando se documenta la dotación de un nuevo significado cristiano a este motivo por su representación en numerosas basílicas orientales, no creemos que su aparición sea siempre y necesariamente de significación religiosa, especialmente cuando se trata de contextos domésticos y no de culto, pues consideramos que su adopción desde la iconografía clásica pagana es transitoria y puede mantener ambas significaciones por un tiempo.

La imagen de aves dispuestas por parejas, una a cada lado de una cratera, cesta, o recipiente central, se repite en *Hispania* en numerosos mosaicos: el motivo aparece repetido hasta cuatro veces en el mosaico de Bellerofonte y la quimera de Uzero (Balil 1978), en un mosaico de Vilet, del siglo IV d.C., donde los pájaros dispersos se asoman a una cratera (Balil 1973), en un mosaico de Pisoos (Blázquez, López, *et al.* 1993, 257), donde la escena tiene cierto protagonismo al ocupar uno de los lunetos del esquema central a compás, igual que ocurre, aunque en mayor amplitud, en el mosaico de la casa triangular de Clunia, de mediados del siglo II d.C. (CMRE XII, 75). Todas estas representaciones se producen en contextos domésticos, igual que sucede en los dos casos granadinos mencionados; no obstante, como muestra de la pluralidad significativa que puede adquirir con la introducción del cristianismo, vemos cómo este motivo, a menudo combinado con otros elementos de significado propio como son los pavos reales, son muy frecuentes en las iglesias de la Cirenaica (Alfoldy-Rosenbaum y Ward-Perkins 1980, 53). Es precisamente en esta versión, junto a pavos reales, como se ubican los pájaros de Daragoleja.

B) Pavos reales

Mosaicos en los que se representa: 29 (Mosaico de los pavos reales, Daragoleja V).

Daragoleja V	s. V d.C.	
--------------	-----------	---

La figura de los pavos reales no es extraña a los mosaicos ni tampoco a la pintura mural, pues debido a su natural belleza y a su vistosidad tuvo gran aceptación en numerosas facetas del arte romano; pero sobre todo, tuvo un éxito creciente a medida que su simbolismo se incrementaba con el paso de los siglos. Y es que el pavo real es uno de los pájaros más conocidos en el imaginario simbólico de la cultura romana, tanto en contextos paganos como cristianos (Alfoldy-Rosenbaum y Ward-Perkins 1980, 55). En primer lugar es el pájaro de la diosa Juno, y como tal gozó de una amplia exégesis como símbolo de la estabilidad conyugal y familiar, de ahí que también se asocie a las apoteosis de algunas emperatrices altoimperiales; su carácter profiláctico se instauró relacionado con la protección de la vida doméstica a partir de esta asociación a Juno, valor psicopompo que se trascendió desde muy pronto las fronteras de la casa para proteger también en la muerte, convirtiéndose con el paso del tiempo en símbolo de inmortalidad, como muestra su

representación en monumentos funerarios desde periodos muy tempranos (Torrecilla, Castelo, *et al.* 1999, 445). La asimilación de este icono por parte del cristianismo vendrá precisamente por esta faceta, en tanto que se adopta como emblema de resurrección y vida cristiana. No obstante, se ha relacionado también la idea del pavo real que bebe directamente de una crátera con la iconografía dionisiaca (Basso y Ghedini, 2003; Blázquez 2006, 1396), lo que puede explicar que en época tardía su representación de sentido no cristiano siga siendo posible en los edificios privados y domésticos.

En la Península Ibérica el pavo real se emplea en muy variadas posturas generalizado desde el siglo II d.C.: a este periodo se adscriben el mosaico con estrellas y aves de la casa italicense de Hylas (CMRE XIII, 51), ubicados los pavos a ambos lados de una gran crátera, o el mosaico localizado en la avenida Gran Capitán de Córdoba, de misma cronología y actitud (Cánovas 2007a). Sin embargo, el mayor número de representaciones hispanas de pavos reales pertenecen a los siglos IV y V d.C., fechas en que se documentan los únicos ejemplos de pavos representados de frente y con la cola desplegada, el procedente de la *villa* de El Saucedo (Torrecilla, Castelo, *et al.*, 1999), y el de la *villa* de Portman, en Murcia (CMRE IV, 83) ambos en un contexto doméstico, así como el de Es Fornás de Torelló en Menorca (Palol 1967, 223), éste sí, de contexto cultural. En esta posición fue representado frecuentemente en mosaicos africanos.

Con todo, los pavos reales representados en Daragoleja han sido clasificados siempre como de procedencia oriental (Fernández-Galiano 1984b; Blázquez, García-Gelabert, *et al.* 1992) y de posible significación cristiana por su datación tardía; a raíz de nuestro estudio, no podemos asegurar la primera afirmación y, somos contrarios a la segunda.

Los investigadores que defienden una procedencia oriental de los pavos de Daragoleja se basan en la gran cantidad de paralelos de dicha composición (acompañada de crátera, sierpes y pájaros bebiendo de un pequeño cántaro en su zona superior) en el Este mediterráneo y la ausencia del mismo en *Hispania*. A ello se suma una característica peculiar, que es la de insertar el motivo en el campo geométrico sin separación ni marco alguno, algo muy frecuente en los pavimentos sirios del siglo V-VI d.C., como se aprecia en Ain el-Bad, donde los pavos aparecen junto a una cruz, o en la iglesia de Hauwarte (Balty 1977, 138). Estos pavos afrontados a cráteras sin marco se ubican en espacios culturales y en muchos casos más concretamente asociados a panteones funerarios, donde las inscripciones musivas que acompañan no dejan lugar a dudas acerca del deseo al difunto de una plena resurrección cristiana. También en Antioquía destacan estos conjuntos (Kondoleon 1993), en Apamea y Dafné (Fernández-Galiano 1984b), en la iglesia de Khan Khaldé, en el Líbano, en Ounaissia, en Thelepte, y, de especial interés, en Madaba donde los pavos con una crátera aparecen en una procesión dionisiaca (López 2004, 96), todos del siglo V d.C.

A nuestro parecer, existe una diferencia sustancial con estos ejemplos, más allá de la distancia geográfica, y es que los pavos de Daragoleja se ubican en un contexto doméstico; la ausencia de referentes, materiales o iconográficos que indiquen que el espacio tiene connotaciones culturales (crismones, cruces, inscripciones...) continúa poniendo en

cuarentena, por el momento, la hipótesis lanzada por algunos investigadores de que el *dominus* de la vivienda fuese cristiano, optando por una inocente elección del tema basada en la tradición que éste tenía en la cultura romana desde hacía siglos, y no por una significación concreta. Por otro lado, la cuestión del marco inexistente no lo consideramos un referente para evaluar su procedencia exógena oriental, pues el motivo nos ha llegado a través de un dibujo y no del pavimento original, y esta peculiaridad podría no ser real sino una solución descuidada del dibujante. Además, debemos destacar que los pavos también se representan en abundancia en África, y en algunos casos también en *Hispania*, por lo que la existencia de cartones con el modelo circulando en los alrededores hace inútil la llegada de artesanos extranjeros, especialmente en un área donde el localismo de la producción musiva ha sido de sobra remarcado en estas páginas.

Mamíferos

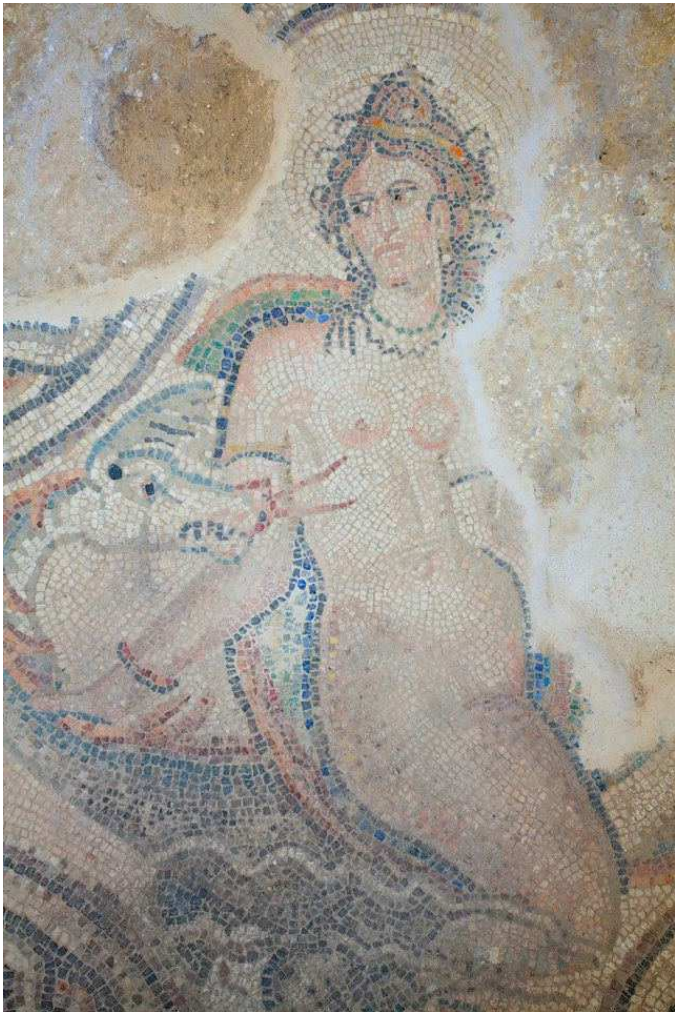
Los mamíferos, en concreto los felinos, tienen una enorme representatividad en la musivaria en contexto de escenas narrativas, pero no así cuando su aparición carece de trama y se reducen a figuras decorativas ubicadas en lunetos, casetones o pequeños huecos a modo de emblemas. En esta variante es como se ubica una leona en actitud de jugar con una especie de pelota en la villa de Salar, en un mosaico en que toda la decoración es de tema acuático. Se suelen encontrar ejemplos similares en otros puntos de la *Betica* como en el mosaico de la Alegoría de la avenida Miguel de Cervantes de Écija (León 2010, 171), donde entre ánades, aves y otros animales se ubica una leona recostada; igualmente en los casetones del mosaico báquico de Neptuno en Itálica (Mañas 2009) aparece un león macho de pie, en el mosaico de Baco y las Cuatro estaciones de Itálica hay un león macho y también un tigre, y por último en el centro del mosaico báquico almeriense de El Ejido (López y Neira 2010, 87). Llama la atención el vínculo de estos animales, incluso en segundo plano, con la temática báquica, si bien como sucede en Salar puede aparecer vinculado a otros animales sin que el trasfondo sea necesariamente el de dicho culto.

- **Figuras humanas**

Thiasos marino

A) Nereidas

Mosaicos en los que se representa: 31 (Mosaico de tema marino, Salar II).

Salar II	s. III d.C.	
----------	-------------	---

El tema del *thiasos* marino es uno de los que gozaron de mayor popularidad entre las representaciones artísticas del mundo griego, helenístico y posteriormente romano, y en el contexto de esas representaciones las nereidas constituyen por tanto figuras muy comunes de la imaginería clásica. Desde muy pronto las nereidas, así como los tritones, fueron asociadas al cortejo marino en las representaciones más antiguas (Neira 1992, 15): hijas de Nereus y Doris y nietas por vía materna de Oceanos y Tethys, las nereidas son tan numerosas que no se conoce el nombre de todas, aunque entre los citados por Homero, Hesíodo, Apollodoro e Hyginio se han obtenido un total de 77 nombres diferentes, al que podrían sumarse otros 17 aportados por Virgilio (Neira 1992, 39).

Sus primeras representaciones corresponden a la decoración de la cerámica ática del siglo IV a.C., donde aparecen como jóvenes vestidas y de pie, generalmente en un contexto narrativo de escenas como la lucha entre Nereo y Herakles (una de las de más difusión en las artes figurativas a partir del IV a.C.), y ayudando a Tethys a portar las armas a Aquiles. En esta última escena es en la que progresivamente comienzan a mostrar los atributos iconográficos con que se las identificara a lo largo del tiempo, esto es, cabalgando en diferentes posturas sobre un animal, a lomos de un delfín o sobre la cola pisciforme de un hipocampo o de un ketos (Neira 1992, 40). La pronta estereotipación de las nereidas en la cultura visual de la Antigüedad dará pie a que la evolución natural del motivo en sus representaciones a lo largo del tiempo se centre más en las monturas que en las propias figuras humanas, y por tanto a las tradicionales se sumarán nuevas figuras de monstruos marinos creados a partir del mismo concepto que los *ketoi*, esto es, unión de mitad animal real con la mitad de un ser mitológico (Mourao 2010, 384). En esta línea hay que situar la adopción del tritón como otra de las numerosas monturas de cola pisciforme utilizadas por las nereidas.

Centrados en su representación musiva, en todo el Mediterráneo se han documentado más de 150 mosaicos con figuras de nereidas, siendo en total unas 420 figuras (Neira 1997). Tras Italia y el norte de África, es en *Hispania* donde más representaciones musivas de *thiasos* se encuentran y desde época más temprana: no en vano, es en la propia *Betica* donde se localizan algunas de las más antiguas reproducciones del tema, especialmente en Itálica, donde dos ejemplos –en la casa de Neptuno y en la casa de la exedra– son además los primeros introductores de la policromía en algunos puntos de los hasta entonces pavimentos en blanco y negro. Ambos ejemplos adoptan la iconografía del tema vigente en los modelos ostienses en aquel periodo. También entre los *tessellata* más antiguos de la Península contamos con la representación de los tritones, en principio con protagonismo propio aunque después se empleen como seres subsidiarios como montura de otras figuras principales: tal es el caso del mosaico de El Chorreadero de Cádiz (CMRE IV, 52), el de la iglesia de San Miguel de Barcelona (Balil 1960) o los citados italicenses.

Escenas de *thiasos* donde se incorporan nereidas en el mismo periodo se documenta en un mosaico fragmentado de la calle Pizarro de Mérida, donde aparecen montadas en hipocampos (CMRE I, 29), si bien su número aumenta a medida que avanza la cronología de los pavimentos, con ejemplos como el mosaico encontrado en la plaza de Santo Domingo de Écija (López y Neira 2010, 119), donde solo se conservan dos pero que formarían parte de un *thiasos* marino más numeroso. Las representaciones de nereidas en particular y del *thiasos* en general en los mosaicos de *Baetica* reflejan la característica diversidad que prima en todo el Mediterráneo, tanto en lo relativo a la variedad de atributos, la tipología de las nereidas, el repertorio de monstruos marinos, los distintos personajes y escenas principales en torno a las que se disponen y el tipo de composición en el que se sitúan, así como en el contexto original de los mosaicos.

A diferencia de lo que ocurría en otras artes, especialmente en la cerámica de figuras negras, en la musivaria romana, sin embargo, las nereidas aparecen sin relación con escenas de su historia mitológica, como el conocido episodio de las armas de Aquiles, sino

más bien asociadas al cortejo marino o a divinidades acuáticas específicas, portando una gran diversidad de atributos. Así podemos encontrarlas no solo en los *thiasos* de Océanos o Neptuno, sino acompañando a Venus (mosaico de Dueñas), acompañando escenas marinas con las que según la mitología no guardan relación alguna más que el hecho del contexto oceánico, como es el caso del mosaico de Ulises y las sirenas de Santa Vitoria do Ameixial (Mourao 2008b), o siendo ellas las protagonistas, como en el panel F de la *villa* de Noheda (Valero 2013), en la *villa* de El Hinojal (CMRE I, 51), o en el de la Colección Cajasol de Carmona (López y Neira 2010, 24), siguiendo diferentes esquemas. Es interesante apreciar que durante la Tardoantigüedad la representación musiva de las nereidas incorpora todo el repertorio de su larga tradición iconográfica y se refleja en un amplio abanico de posturas, atributos y monturas, lo que implica que dicha tradición fue conservada y bien transmitida entre los mosaistas (Neira 1997).

En un porcentaje muy significativo, la representación del *thiasos*, así como de Océanos, figura asociada a pavimentos de ambientes termales o con presencia de agua, aunque pueden encontrarse en otras estancias de la vivienda. Las nereidas granadinas de la *villa* de Salar se ubican, de hecho, en el corredor que rodea el *atrium* de la vivienda, donde el referente acuático sería un hipotético *compluvium* de cuya existencia aún no se tienen datos por no haberse excavado. El mosaico de Salar ha de considerarse en la línea de las producciones béticas de su periodo, pues como se ha derivado del anterior estudio de otros motivos, se inserta más en las tendencias de la llamada “Escuela del Guadalquivir” (Mañas 2008, 612) que en la producción local de la Vega central. La mala conservación del motivo original, en parte arrasado y en parte modificado por la restauración bajoimperial, ha provocado que únicamente se pueda identificar una de las figuras de los emblemas, una nereida sentada sobre la cola pisciforme de su montura (un *ketos*), de cara al espectador y representada de tres cuartos con las piernas en sentido inverso a la dirección de su montura. Es el que la profesora Luz Neira identificó como el tipo 3 (Neira 1992, 81), el más representado con diferencia, y por sus aderezos de joyas y la diadema se ha interpretado que pudiera ser Anfítrite (González y El Amrani 2013, 32), en tanto que su posición como esposa de Neptuno la distingue del resto de las nereidas; no obstante, los escasos fragmentos visibles del resto de los emblemas del mosaico dejan ver la existencia de al menos otras dos nereidas, de las que se conserva apenas un pie y parte de sus monturas, aparentemente en la misma posición que la anterior, y cuyos atributos desconocemos. Con esto es imposible establecer una comparación entre ellas y definir la identidad de la primera en base a elementos iconográficos tan poco claros.

B) Sin identificar

En el mismo mosaico de *thiasos* de Salar citado anteriormente se encuentra parte de un personaje masculino, representado en pie y desnudo, y del que no se ha conservado parte alguna de atributos u objetos identificables, a excepción de parte de una cola y la pezuña de una extremidad equina, probablemente de un ictiocentauro. Ésta es la única figura masculina presente en el mosaico, al menos que se haya conservado, y su interpretación es en cierto punto crucial para llegar a saber si la única nereida conservada de cuerpo entero

es efectivamente Anfítrite o una nereida sin identidad. Ciertamente, en el *thiasos* las figuras antropomorfas masculinas por excelencia son Océanos y Neptuno; la posibilidad de que se trate de Océanos queda descartada, en tanto que, al margen de su representación casi canónica en busto o efigie y no de cuerpo entero, Océanos es siempre un anciano con mutaciones como pinzas o coraza que, igual que su esposa Tethys, los identifican con la población marina. Neptuno, en cambio, carece de dichos atributos, es un hombre joven y fornido generalmente dispuesto de pie junto o sobre un carro, a modo triunfante, y su vecindad a la figura de la supuesta Anfítrite podría aumentar el valor de esta hipótesis. Nos remitimos al texto anterior para recordar la importancia que las representaciones de Neptuno tuvo en *Hispania*, y muy particularmente en *Baetica*, desde épocas tempranas, utilizándose su efigie triunfante como un paralelismo metafórico de en estrecha conexión entre su simbolismo y la supremacía de Roma (López y Neira 2010, 105).

6.2.3. COMPOSICIONES DE CAMPO

- Composiciones lineales

Zigzag (AIEMA 309)

Mosaicos en los que se representa: 14 (Mosaico del zigzag, Vergeles V).

El motivo del zigzag expandido ocupando amplios espacios (en el caso del campo central) no se conoce en las producciones helenísticas ni en las pompeyanas de los primeros siglos; no obstante, sí que es frecuente en los mosaicos del norte de África de los siglos II y III d.C., donde aparece utilizado en múltiples variantes, horizontal, diagonal o en aspa. Algunos ejemplos se encuentran en pavimentos tardíos de Antioquía, Chipre, Jordania y Siria, y su uso perdura hasta una Tardoantigüedad muy avanzada, en las iglesias sirias y libanesas de Jeradé y de Zahrani, del siglo V d.C., en la sinagoga de Sepphoris, de la misma época, y en el pavimento iraní de Bichapur, datado ya del VI d.C. (López 2006).

En *Hispania* no es tan frecuente, aunque existen mosaicos con idéntica disposición del zigzag del ejemplo granadino de Vergeles, del que suponemos, a falta de la excavación completa del pavimento, que el zigzag se desarrollaría completando todo el espacio del campo. Así el más cercano paralelo es el mosaico de la venera de Écija, donde el motivo no ocupa el campo sino una especie de umbral que da paso de una habitación cuadrada a un ábside (López, Vargas, *et al.* 2010, 258).

- Composiciones en tapiz reticular

Retícula de cuadrados (Balmelle I, 135b; AIEMA 310; Salies 3, Bandkreuzgeflecht Ia)

Mosaicos en los que se representa: 16 (Mosaico del Camino Hondo, Gabia I), 20 (Mosaico de la piscina, Lecrín I), 13 (Mosaico de los delfines, Vergeles IV), 27 (Mosaico del corredor, Daragoleja III, A1.2 y Daragoleja III, A2), 28 (Mosaico del semicírculo radiado, Daragoleja IV).

Si los modelos geométricos a base de casetones ortogonales son en general muy comunes por la sencillez de su elaboración y su efectividad decorativa, la retícula a base de cuadrados constituye el diseño más básico y sencillo, y por tanto una de las más repetidas a lo largo de la trayectoria del *opus tessellatum*. Sobre su origen hay variedad de opiniones: por ejemplo Blázquez considera que esta rígida división es una imitación de la decoración de los techos repartidos en casetones (CMRE X, 51), aunque generalmente también se afirma que es un modelo tomado a imitación de los primeros pavimentos de *opus sectile*, fabricado a base de grandes placas de mármol cuadradas.

Por su facilidad de diseño y aplicación, su adaptabilidad a cualquier espacio, su versatilidad y las facilidades proporcionadas para la organización del espacio interno, la retícula de cuadrados aparece en todos los rincones de la Península y durante todas las épocas, al par que se desarrolla con gran cantidad de variantes sobre la misma base geométrica. En *Baetica* tiene una especial difusión en el foco de Itálica, donde las retículas predominan en contraste con la preferencia por las composiciones centrales de los núcleos cordobés y astigitano (López y Neira 2010, 60).

En la musivaria granadina se encuentran fundamentalmente tres tipos diferentes de retícula de cuadrados, en base siempre al elemento utilizado para su trazado. El primer tipo corresponde a la retícula a base de filete simple, documentada en Lecrín y posiblemente en San Juan de los Reyes, con un desarrollo temprano en la Península y que introduce el modelo a partir del cual se complejiza. Así vemos que el doble filete simple empleado en Lecrín acaba por convertirse en calles sencillas, como el mosaico del siglo II a.C. localizado en el corredor de la *villa* de Marbella, reproduciendo un esquema que además alberga motivos geométricos (CMRE III, 84-85).

Otra variante la encontramos en varios mosaicos de la *villa* de Daragoleja, donde la retícula de cuadrados se crea a partir de triángulos vértice a base, modelo que ya se documenta desde el siglo I d.C., como un mosaico hallado en Calpe (Abad 2002, 342, 345). Un rasgo muy particular que presentan además algunos de los citados mosaicos de Daragoleja, es que los cuadrados no se disponen de manera absolutamente reticular en determinadas partes del campo, sino que se encajan de manera aleatoria cuadrados de diversos tamaños y que funcionan, igualmente a modo de emblemas. Este tipo de variante es sin duda una desvirtuación tardía de la clásica retícula que sólo se da a partir del siglo IV d.C., como se aprecia también en el mosaico circense de la calle Holguín de Mérida, de mediados de esta centuria (Álvarez 1990, 79).

Finalmente, decir que el tipo de retícula más prolífico, también en la Vega granadina, es el realizado a partir de sogueado de dos cabos (mosaicos de Daragoleja, Gabia, y Vergeles). El mosaico de los trabajos de Hércules de Cártama (Málaga), del siglo III d.C., guarda la

misma composición aunque varía su diseño interior, reservado para escenas figuradas (CMRE III, 88-89), como también ocurre en el mosaico de las Nueve Musas de Moncada, Valencia (Balil 1979, 21-22). Los más próximos tipológicamente, máxime cuando repiten también los mismos motivos interiores (nudos de salomón, rosáceas, ruedas y rombos denticulados) son todos del siglo IV d.C., fechas con las que se corresponden los citados pavimentos granadinos: varios mosaicos de la *villa* zamorana de Requejo, en Santa Cristina de la Polvorosa (Blázquez 1990, 363), la *villa* de Vega del Ciego, en Asturias (Blázquez 1987), un mosaico geométrico de Jimena, en Cádiz (CMRE IV, 56), el mosaico de los caballos de Aguilafuente, en Segovia (Blázquez, López, *et al.* 1993, 258), muy similar en los motivos interiores a la representación de Gabia, el de Sao Miguel de Odrinhas (Caetano 2008), o los béticos de los pájaros de Itálica (CMRE XIII, 41) o el de Beas de Segura, en Jaén (Blázquez, López, *et al.* 1986).

Al constituir un modelo tan común y difundido, es difícil establecer analogías precisas con talleres concretos.

Retícula de octógonos

Esta composición tiene una antigua tradición, y de hecho se encuentran ejemplos análogos anteriores al cambio de Era en Nimes y en Ostia (Becatti 1961, 16). Se ha planteado la posibilidad de que este motivo se inspirara en las decoraciones de techos y paredes conservados en casetones y estucos (Mondelo 1985, 3), si bien Balil cree que podría postularse un origen inverso, ya que no existen elementos sólidos desde el punto de vista cronológico para establecer la prioridad de una modalidad con respecto a la otra. El tema es bien conocido en la musivaria romana a lo largo de varias épocas, podría incluso responder a una creación original de los mosaistas romanos; su presencia queda documentada ya en el siglo I a.C. y en los pavimentos pompeyanos del I d.C., continuando su difusión por Italia durante la segunda centuria, como demuestran varios pavimentos en blanco y negro documentados en Ostia y Aquileia.

A) Secantes y no tangentes (Balmelle I, 163d; AIEMA 344, Salies 36, Oktogonsystem Ib)

Mosaicos en los que se representa: 11 (Mosaico de octógonos, Vergeles II).

En *Hispania* la aplicación de este motivo aparece ya en dos ejemplos de la *Tarraconensis*: el *opus signinum* de los pasillos del atrio de la Casa dels Dofins de *Baetulo*, donde aparecen no una, sino dos versiones, aún esquemáticas, del mismo motivo (Balil 1964, 90-91), y un mosaico ampuritano perteneciente al sector septentrional de la *domus* 1. Su temprano afianzamiento como base ortogonal hizo que perviviera sin cambios esenciales a lo largo de varios siglos, con la salvedad de ejemplos en que un progresivo abigarramiento decorativo enmascara sin modificar la esencia de la estructura. Por ello podemos encontrar paralelos útiles para nuestra *villa* incluso en pavimentos de cronologías distintas. Sin embargo, es en el siglo IV cuando este esquema parece generalizarse ofreciendo abundantes ejemplos.

Así, encontramos a mediados del siglo II en el mosaico del Nacimiento de Venus de Cártama (Málaga) un tapiz en alfombra similar al granadino de los Vergeles, donde los octógonos están igualmente trazados por un doble filete negro y decorados en su centro con una florecita o aspa denticulada (CMRE III 1981, 85-88), muy similar a su vez al mosaico de Martos. Es en los siglos III y IV d.C. cuando aumenta su uso en territorio hispano, de los que consideramos análogos más cercanos: el de la *villa* astigitana aparecida en la esquina entre C/ Cava y C/ Cervantes (Núñez 1993, 501), el mosaico de los Pájaros de Beas de Segura, que constituye un ejemplo tardío aunque también más tendente a la exuberancia decorativa (Blázquez, López, *et al.* 1986, 227-228), el mosaico 3 de la *villa* de El Saucedo (Torrecilla, Castelo, *et al.*, 1999), la *villa* El Pesquero, en Pueblonuevo del Guadiana (Rubio Muñoz 1988, 194), y en la basílica de Son Peretó (Palol 1967), entre otros muchos ejemplos del siglo IV d.C.

B) Secantes y tangentes que forman cuadrados y hexágonos oblongos
(variantes de Balmelle I, 169b; AIEMA 350, Salies 35, Oktogonsystem Ia)

Mosaicos en los que se representa: 25 (Mosaico de paletones de llave, Daragoleja I).

Esta variante procede también de Italia, introducida a finales del siglo II y principios del III d.C., siglo en que además se desarrolla su versión africana (Mondelo 1983, 58). No es ni mucho menos tan frecuente en *Hispania* como el tipo anteriormente citado, pero se puede encontrar algún paralelo en el sur peninsular como es un mosaico de Ilipa (Vidal, Gómez, *et al.* 2007 297), muy similar al representado en Daragoleja, si bien éste solo nos ha sido transmitido por una imagen y no podemos establecer un análisis más concreto que la similitud del trazado general del motivo.

Retícula combinada de octógonos y cruces griegas que forman hexágonos oblongos (variantes de Balmelle I, 180b; Salies 29, Kreuzschema)

Mosaicos en los que se representa: 07 (Mosaico del Kreuzschema, Mondragones VI).

Es una composición muy conocida en todo el imperio a pesar de que su desarrollo se produce en un margen cronológico más limitado que los descritos hasta ahora, de modo que un pavimento con este motivo se puede datar casi con total seguridad como posterior al siglo III d.C. (Balmelle y Raynaud 2002), aunque en el yacimiento burgalés de Sasamón (Abásolo y García 1993, 179-193) y Sevilla se han fechado algunos pavimentos con este motivo de finales del siglo II d.C.

En *Hispania* los paralelos más representativos son: un mosaico de la *villa* del Saucedo, en Toledo (Torrecilla, Castelo, *et al.* 1999), el de la *villa* de Rielves (Arnal 1788), en varios mosaicos de la *villa* palentina de la Olmeda (Palol 1982), así como de Almenara de Adaja (Mañanes 1992, 55-57 y 66), siendo muchos de ellos procedentes del área de las dos Castillas. No obstante también se encuentran en el sur peninsular en el mosaico de la Ronda de los Tejares 6 de Córdoba (Ibáñez Castro 1987, 179), y en el gaditano de Vejer, (CMRE IV, 53-54), ambos ya del siglo IV, la misma cronología que tienen los lusitanos,

poniendo como ejemplo representativo el mosaico de Martim Gil en Marrazes (Nóbrega Moita 1951, 132-141).

El único mosaico granadino que contiene este motivo, en Mondragones, no conserva ninguna de las esquinas que nos permita ver la solución que se crea para adaptar el motivo a ellas, un parámetro de gran utilidad para determinar el nivel de maestría del taller, así como establecer similitudes con otros pavimentos que pudieran tener semejante remate. No obstante, uno de los laterales que van a pegar con la orla, sólo conservado en parte, revela la presencia de una gran pelta, de modo que podríamos suponer que es este el motivo empleado para rematar los bordes del campo, y del cual no hemos atestiguado hasta el momento ningún equivalente en la Península.

Composición de cojines de peltas

Esta composición tiene una gran aceptación en *Hispania*, y se mantiene de manera bastante estandarizada desde los primeros vestigios de su uso, hacia finales del siglo II d.C., hasta finales del siglo IV d.C., cuando se documenta su mayor aplicación. Es por ello que en todo este tiempo se mantiene reflejado en únicamente dos variantes muy similares pero bien identificadas: ambas variantes están representadas en Granada, una en Mondragones, y otra en la *villa* de El Laurel, si bien ésta última tiene elementos particulares.

A) Alineados en sucesión repetida (variante de Balmelle I, 228b; AIEMA 457)

Mosaicos en los que se representa: 05 (Mosaico de las peltas, Mondragones IV)

Las representaciones hispánicas de esta variante del motivo son mayoritariamente del siglo IV d.C., aunque existe algún caso más temprano, como el mosaico del peristilo de la *villa* de la Estación de Antequera, de finales del siglo III d.C. (Mañas y Vargas 2007, 317); del siglo IV d.C., cronología a la que pertenece el mosaico granadino de mismo motivo, se encuentran paralelos en: el mosaico aparecido en la Calle Oviedo de Mérida (CMRE I, 33-34), un mosaico de Jumilla, Murcia (Ramallo 1984), y una composición muy parecida, incluso en la decoración interna de los cuadrados, se da en el mosaico de la habitación VII de la *villa* de Balazote (CMRE VIII, 42-43).

Cabe destacar que la composición de Mondragones contiene numerosas irregularidades, tanto a nivel general de plasmación del esquema, como a nivel particular en la ejecución de algunos elementos. En este caso, un error de cálculo genera que la composición esté descentralizada, viéndose el artesano en la necesidad de hacer una línea más de peltas en dirección Este.

B) Alternos con cuadrados sencillos, acantonados por peltas opuestas y husos en las enjutas de las mismas (variantes de Balmelle I, 228c)

Mosaicos en los que se representa: 15 (Mosaico de peltas, El Laurel I).

La variante similar a la del laurel es más frecuente en *Baetica* que en el resto de la Península, y aunque la alternancia suele incluir círculos en lugar de cuadrados, no es una

versión extraña. En el Sur podemos encontrar ejemplos semejantes en el mosaico 10 de la *villa* malagueña de Benagalbón, de finales del III (Mañas y Vargas 2007, 334), en el mosaico de las Cuatro Estaciones procedente de la Bodega de la Compañía de Córdoba (CMRE III, 36-38), o el mosaico 5 de Almedinilla (Hidalgo 1991), ambos de la segunda mitad del siglo IV d.C. En el resto de *Hispania* se encuentran algunas variaciones en los pavimentos emeritenses de la Vía del Ensanche y de la C/ Oviedo (Blanco 1978), en un fragmento de la *villa* de los Cipreses en Jumilla (Blázquez 1982), y también en el mosaico 12 de la *villa* de Cuevas de Soria (CMRE VI).

El mosaico de El Laurel contiene, en nuestra opinión, la particularidad de introducir rectángulos centrales en la composición, elemento que se introduce al hilo de la forma estrecha y alargada del pasillo que tapiza. No obstante desconocemos si este elemento se repetiría en todo el mosaico, y si funcionaría a modo de emblema, debido a que nunca se excavó completo y que la porción hallada está muy destruida en esa parte del diseño.

Círculos secantes y tangentes que forman aspas de husos (variantes de Balmelle I, 239d-f; AIEMA 437; Salies 54, Kreissystem IIa)

Mosaicos en los que se representa: 06 (Mosaico de los círculos secantes, Mondragones V), 08 (Mosaico de la sala absidial, Mondragones VII), 19 (Mosaico de husos, Huétor I), 24 (Mosaico de los círculos secantes, El Tesorillo I), 26 (Mosaico de peltas, Daragoleja II), 27 (Mosaico del corredor, Daragoleja III A1.1), 29 (Mosaico de los pavos reales, Daragoleja V).

Los círculos secantes y tangentes creando con su intersección aspas de husos constituyen un motivo bastante reiterativo en la musivaria hispana y muy recurrente para tapizar áreas relativamente secundarias. En su origen, helenístico según Mondelo, aparece en los pavimentos de Masada, Pompeya y la Reggio Emilia durante época republicana, y tras una eficiente expansión por el Mediterráneo, lo encontramos muy presente por todo el territorio peninsular desde el siglo II d.C. documentándose un uso ininterrumpido y bastante frecuente hasta el siglo V d.C. (Mondelo 1983, 63; Ramallo 1985, 138).

Los ejemplos más antiguos de *Hispania* se encuentran en Tarragona, concretamente en el mosaico de la muralla, de finales de siglo I y principios del II d.C. (Berges 1974, Barral 1975b, San Nicolás 2004, 831), y dicho motivo se perpetúa en la musivaria peninsular hasta el siglo XI concretamente con un mosaico hallado en San Pedro de Tarrasa de dicha cronología (Torrecilla, Castelo, *et al.*, 1999). A lo largo de esta larga trayectoria las variables estéticas y compositivas se reducen, sin embargo, al motivo auxiliar que suele ocupar el interior de los círculos así como el relleno de los husos, que depende más del gusto personal del mosaista que de influencias o usos de cartones determinados. Por citar algunos de las cronologías que nos competen, encontramos los círculos secantes en Santervás del Burgo (CMRE VI, 45-49), en Torre Albarragena, de primera mitad del III d.C. (González, de Alvarado, *et al.* 1990, 318), en la *villa* de Bruñel (Muñoz 1995), en el mosaico de Meleagro y Atalanta de Itálica, donde acompaña y sirve de fondo a la escena figurada (Celestino 1977), en la *villa* de San Pedro de Alcántara de Málaga (Fernández

Castro 1978, 324), o en algunos ejemplos en la *villa* del Ruedo en Córdoba (Hidalgo 1993).

Merecen mención especial algunos paralelos que son particularmente similares a algunos de los presentes en la Vega granadina: el mosaico de la *villa* marítima de Bares, en A Coruña, del siglo IV (Acuña y Alles 2001-2002, 366), y el de Jumilla, de misma cronología (CMRE IV, 75) repiten el mismo tipo de decoración de cuadrados diagonales de perfil dentado con degradado policromo idéntico al de Mondragones V. Por su parte, el mosaico de Eros y Psique de Córdoba, de los siglos III-IV d.C. (CMRE III, 35), así como uno de *Ilipa* (Vidal, Gómez, *et al.* 2007) son muy similares a los de Salar III y Mondragones VII en los cuadrados sencillos del interior de los círculos.

Los círculos secantes constituyen la composición de campo más repetida en todos los mosaicos de la Vega granadina desde época altoimperial hasta el siglo V d.C., lo que lo convierte en el diseño por excelencia de la tradición musiva local. Buen ejemplo de ello lo dan los mosaicos de El Tesorillo en Moclín, Huétor Vega, San Juan de los Reyes, Cubillas y varios de Daragoleja, aparte los casos en que este motivo se utiliza en las orlas, visto más arriba. La variedad de motivos con que se decoran tanto los círculos como husos es tan amplia como pavimentos: de los cuadrados con rombos dentados inscritos por contraste bícromo del siglo I d.C. que aparece en El Tesorillo se pasa al uso en época tardía de aspas sencillas y denticuladas de Daragoleja y al de varios motivos intercalados y dispuestos aleatoriamente, como cuadrados en damero, flores cuadrifolias y ruedas geométricas, tal como aparece en Mondragones.

- Composiciones centrales o a compás

Ábside radiado/venera (AIEMA 556; Ovadiah I19)

Mosaicos en los que se representa: 28 (Mosaico del semicírculo radiado, Daragoleja IV).

La forma semicircular natural de las conchas o veneras fue un recurso muy utilizado para ocupar el difícil y regular espacio geométrico de los ábsides arquitectónicos. En los ejemplares bícromos del siglo I y comienzos del II d.C., el motivo se reducía a un esquematismo de las acanaladuras radiadas propias de las veneras, en oposición bícroma, ganando con la policromía efectismo decorativo mediante la inclusión de sombras y volúmenes así como elementos de detalle, como ornamentación vegetal, motivos acuáticos e incluso peces, confiriendo a la venera valor de movimiento (Mourao 2008b, 48).

En *Hispania* el tema es frecuente durante todas las épocas, pero especialmente durante el siglo IV d.C. que es cuando se extienden con mayor amplitud los espacios absidiales en la arquitectura doméstica. Algunos paralelos los encontramos en el mosaico de la venera de Écija (López, Vargas *et al.* 2010, 255), en Torre Benagalbón, de finales del III d.C. (Mañas y Vargas 2007, 331), en el *frigidarium* de Cercadilla, también de finales del III y principios del IV d.C. (Hidalgo 1996, 92), o en el mosaico dionisiaco de la *villa* de Fuente Álamo, ya del siglo IV (San Nicolás 1994), apreciándose por tanto un amplio uso en el ámbito de la

Bética. No obstante también lo encontramos con frecuencia en el resto de la Península: como ejemplos, un mosaico del yacimiento portugués de Rio Maior, en Santarém (AAVV 2008, 120), un mosaico de Clunia, de mediados del siglo II d.C. (CMRE XII, 62), en las termas de Cantaber, en Conimbriga (Mourao 2008b, 48), y dos pavimentos de la segunda mitad del IV de la *villa* toledana de Carranque (Fernández-Galiano, Patón, *et al.*, 1993).

La venera documentada en la *villa* granadina de Daragoleja, no obstante, tiene una particularidad que no comparte con los ejemplos citados: se trata en efecto de un semicírculo de 40 radios rematados en perfiles cóncavos y cuyo epicentro es una flor de lis, y que a diferencia de los anteriores, no se ubica en una exedra arquitectónica sino en una habitación completamente rectilínea. Esta salvedad, que comparte en cierto modo con la venera representada en la *villa* vallisoletana de Prado aunque en ella se ubica en una cabecera tetragonal y no recta (Torres 1988), ha dado lugar a que se conciba no como un motivo adaptado a la arquitectura, sino al que se adapta el mobiliario, en este caso interpretándolo como el espacio de un stibadium que se ha petrificado en el pavimento a través de su representación semicircular, cómo no, con el motivo de la venera.

Romboide calzado con triángulos

Mosaicos en los que se representa: 10 (Mosaico del ábside A-I, Vergeles I).

Generalmente los triángulos combinados con esquemas romboidales son muy frecuentes como transición de espacios, y se ven con asiduidad adaptando figuras al esquema que compartimenta el campo central del mosaico. Su carácter subordinado hace que varíe mucho de forma o tamaño, en función siempre del tipo de composición a la que se aplique. En los mosaicos que más aparece es en los denominados de esquema a compás, especialmente aquellos con composiciones en panal, o poligonales complejas.

En el mosaico granadino que contempla esta composición, los triángulos se conciben con esa misma función, aunque lo que pretenden es introducir un polígono rectilíneo en un espacio semicircular. Por el carácter mismo del triángulo como elemento puramente funcional es muy difícil localizar paralelos exactos a éste, o al menos que cumplan esta misma función en un espacio absidial. No obstante, la decoración interna de este espacio en muchos casos, y afianzándose a medida que pasan los siglos, revela su consideración como un elemento en sí mismo, y no un espacio en blanco resultante del trazado geométrico en cuestión.

Medallón circular concéntrico (variante de AIEMA 531)

Mosaicos en los que se representa: 04 (Mosaico del rosetón, Mondragones III).

Este motivo procede de los prototipos más sencillos y antiguos de las llamadas composiciones a compás (Fernández-Galiano 1980), consistente en círculos centrales que con el paso del tiempo se van desdoblado, adquiriendo formas entrelazadas más complejas, y dejando a un lado el filete simple para verse ejecutadas con tipos de bandas más profusas, tal como ocurre en los motivos que se explicarán más adelante. Dicho

motivo es de procedencia claramente itálica, siendo los mosaicos más antiguos conocidos con este motivo *opera signinia* y pavimentos de técnica mixta procedentes de Pompeya; su origen se ha aducido numerosas veces a la adaptación de los techos pintados, concretamente los abovedados, a los pavimentos, tendencia a la que hemos aludido en otras ocasiones como los motivos de retícula de cuadrados, también de un probable origen tectónico. Del siglo I d.C. se fechan algunos mosaicos con este motivo fuera de la Península Itálica, y si bien es en la época de Hadriano cuando este esquema se desarrolla firmemente por todo el Imperio, un par de ejemplos, uno de Aquileia y otro de Baetulo, nos anuncia su dispersión por algunas zonas ya en el siglo I d.C. (Fernández-Galiano 1980, 47).

Estos primeros ejemplos son, así en *Hispania* como en el resto del Imperio, de una sencillez y un geometrismo muy marcados, y al margen de las evoluciones de complejización a las que nos referiremos más adelante, en su esquema sencillo pronto van a generalizarse en los talleres locales una serie de particularidades que enriquecerán el modelo. En esta línea se introducen elementos de *thiasos*, mitológicos (especialmente durante los siglos II y III d.C.), y desarrollando una tendencia a las coronas geométricas concéntricas durante el siglo IV d.C., al estilo de como suceden en las orlas perimetrales, donde se introducen cada vez más líneas de banda. A este incremento del protagonismo de la geometría se adscriben muchas de las coronas presentes en los mosaicos de *villae* de la meseta, con paralelos cercanos en las provincias de Palencia y Burgos, donde se da una gran profusión y variedad de elementos utilizados así como de posición en el mosaico, lo que dificulta establecer paralelos exactos.

El mosaico del medallón de Mondragones pertenece a esta tendencia descrita del siglo IV d.C., realizado a base de sogueado de tres cabos, meandro de facciones cuadradas y sogueado de dos cabos, centrado por flor cuadrifolia inscrita; no obstante el resto de la composición, al margen del medallón, resulta bastante libre, ocupándose las enjutas generadas como consecuencia del enmarcamiento cuadrado con muchos elementos circulares y florales dispuestos de manera completamente aleatoria.

Composición en corona de cadeneta de círculos y rombos irregulares entrelazados con medallón circular central (variante de AIEMA 384)

Mosaicos en los que se representa: 32 (Mosaico del *Triclinium*, Salar III).

Una de las evoluciones que sufre el esquema a compás desde el siglo I d.C. es precisamente su desdoblamiento, pasando del círculo central en solitario al añadido de otros elementos, bien elipses enlazadas que ocupan grandes superficies alargadas (caso del motivo descrito más abajo), bien círculos, rombos o cuadrados que se entrelazan al medallón central manteniendo éste el protagonismo al seguir siendo eje absoluto de toda la composición (caso que nos ocupa).

La composición que describimos es bastante extraña en la Península, y si bien existen otras composiciones similares en cuanto que son fruto de la misma evolución, la resolución de los elementos a entrelazar y la complejidad con la que ésta se produce en la *villa* de Salar

no cuenta hasta ahora con ningún paralelo en *Hispania*. Existen no obstante pavimentos gemelos en otras partes del Mediterráneo, como uno de los mosaicos de la Iglesia de la Natividad de Belén (Ovadia 1987, 22), de época constantiniana. Aunque no dispongamos de paralelos con que compararlo, el pavimento de Salar se caracteriza por un trazado perfecto de la base geométrica del motivo, sin los errores de cálculo tan característicos de otros mosaicos granadinos.

Composición de cojines cóncavos entrelazados (variante de AIEMA 598; Salies 62, Kreissystem VI, y variante de 15, Bandkreuzgeflecht IIIc)

Mosaicos en los que se representa: 30 (Mosaico del roleo, Salar I), 31 (Mosaico de tema marino, Salar II).

En alusión al desdoblamiento del esquema a compás que describíamos antes, nos encontramos aquí con una verdadera mutación del esquema canónico en busca de ajustar el motivo base a habitaciones o espacios de forma rectangular (Fernández-Galiano 1980, 50), añadiéndose espacios circulares y semicirculares a los lados que en lugar de girar en torno al círculo central, por el contrario desarrollan enlazaduras con otros círculos o motivos centrales ubicados en línea. De esta metamorfosis inicial, surgida hacia el siglo II d.C. se cambiarán progresivamente y a gusto del artista los ejes de enlace de los círculos, introduciendo así otras formas en lugar del clásico círculo central resultantes de tangencialidades caprichosas, como son las elipses, cruces ovaladas, u octógonos de lados curvos. Los esquemas geométricos ganan así en organicidad, siendo capaces de adaptarse a cualquier espacio. No obstante, la versatilidad de estas composiciones constituye un obstáculo a la hora de encontrar paralelos cercanos; los más similares a las realizadas en ambos mosaicos de Salar se encuentran en algunos yacimientos británicos, como Fishbourne (Ling 1997) o de Suiza, y centrándonos en la Península, en un mosaico de la llamada “Quinta romana” de Uxama (Fernández-Galiano 1980, 22) y en la Casa 3 de Clunia (CMRE XII, 70-72).

Dicha variedad la apreciamos incluso dentro del propio yacimiento de Salar: la base geométrica es la misma, pero la ejecución de los círculos y su relación varía, dando lugar a espacios interiores diferentes. El mosaico denominado del roleo (Salar I) mantiene una estructura menos compleja, formada por círculos grandes y pequeños que se cruzan a tres bandas, pero de cuyos espacios interiores nada sabemos, así como de su desarrollo lineal, pues el pavimento no está del todo excavado y lo que ha quedado al descubierto está bastante arrasado. Por la lógica arquitectónica que nos llevó a pensar que se trata efectivamente de un pasillo circundante del atrio, presumimos que debe tener una extensión similar a la del otro mosaico en que se representa este tipo de composición.

El mosaico del tema marino (Salar IV) es bastante más complejo en la introducción de los círculos entrelazados, con alternancia de cojines y elipses horizontales adyacentes, formando octógonos irregulares cóncavos, ya que se precisó de espacios mayores que funcionasen a modo de emblemas para las grandes figuras del *thiasos* marino, y del que encontramos un paralelo en *villa Cardilio* (Durán 2008, 67).

6.3. OPUS SECTILE

- Decoración geométrica


Sectilia en los que se representa: 18 (*Sectile* del criptopórtico, Gabia III), 34 (*Sectile* del *Triclinium*, Salar V).

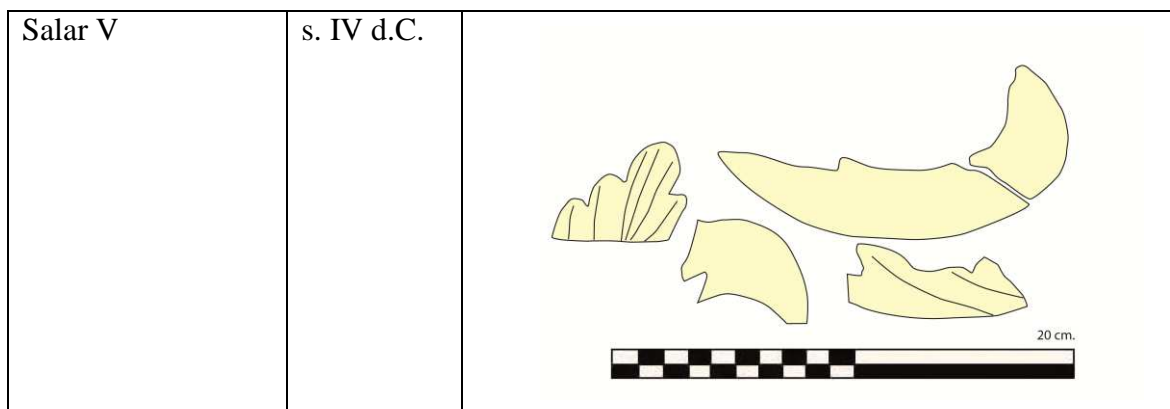
En ninguno de los dos casos granadinos se documenta con seguridad la existencia de decoración geométrica a base de *crustae*, como tuvimos ocasión de explicar en el apartado correspondiente a las restituciones en el catálogo. La presencia, no obstante, de grandes círculos en placas marmóreas en Gabia, así como de listones curvilíneos en el mismo yacimiento y rectos de todos los tamaños tanto en Gabia como en Salar, hacía pensar en un posible zócalo donde las grandes lastras se dispusieran combinadas en rectángulos (Salar y Gabia) o incluso en alternancia con algún tipo de espacio circular (Gabia). Otros elementos documentados únicamente en Salar, como los prismas lanceolados y algunos semicírculos se han utilizado en otros casos para formar composiciones que no son necesariamente vegetales, pues son ideales para decorar frisos y bandas separatorias: así sucede en los *sectilia* modulares de Ascoli (Macchiarola, Zeolla, *et al.* 2005) y en numerosos ejemplos hispanos, como es la Casa de la Exedra de Itálica (Gutiérrez 2006). Sin embargo no creemos que se dispusieran módulos complejos, por otra parte más típicos de los *sectilia* pavimentales, sino que por el contrario, la decoración geométrica, al margen de las placas lisas del zócalo, debió estar muy supeditada al trazado de las franjas decorativas, del mismo modo que las bandas funcionan como elementos de separación y delimitación espacial en la pintura. Un ejemplo muy similar de estructuración decorativa en lo que se refiere a la restitución hipotética aquí planteada sobre Gabia lo encontramos en el Tesoro de la iglesia de San Ambrosio de Milán. A falta de materiales es imposible establecer otros paralelismos más cercanos.

- Decoración vegetal

Roleo de acantos

Sectilia en los que se representa: 18 (*Sectile* del criptopórtico, Gabia III).

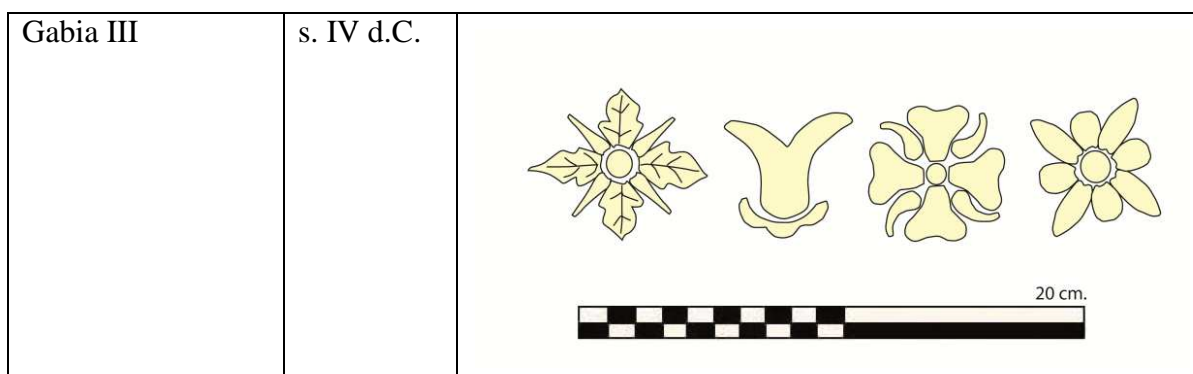
Gabia III	s. IV d.C.	
-----------	------------	--

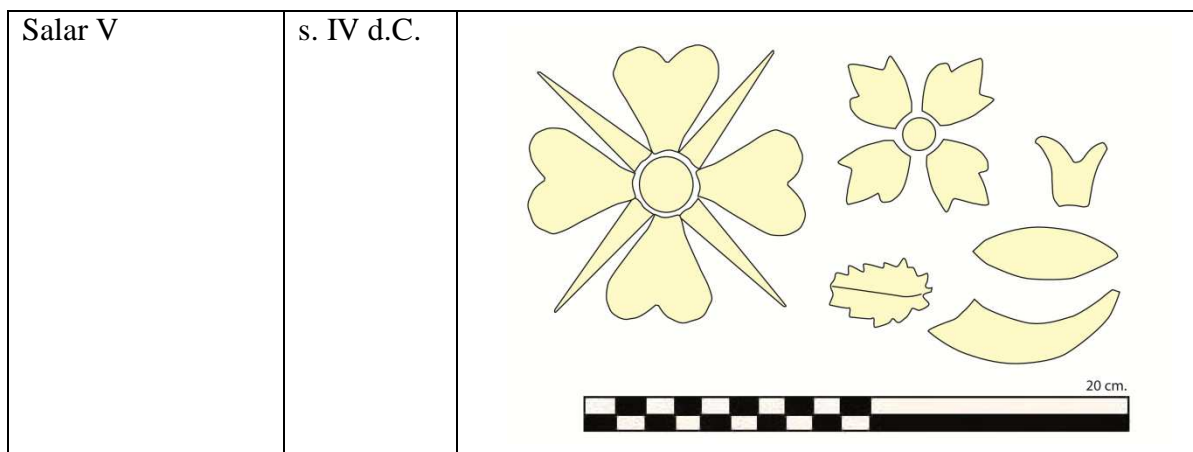


Así como el roleo, y especialmente el de acantos, es un motivo muy abundante en las orlas de las decoraciones pavimentales, no se da con tanta frecuencia en la decoración parietal hispana, contando con que también aparece discretamente entre los motivos pictóricos. La poca representatividad del motivo en formato de *interraso* se debe en gran medida a las dificultades de conservación y restitución posterior de las piezas que afectan a este material, si bien contamos con algunos ejemplos similares al roleo de acantos representado en Gabia. Tradicionalmente se ha comparado el *sectile* granadino con el roleo desarrollado en el yacimiento ostiense de Porta Marina (Pérez 1994), si bien tipológicamente el acanto granadino hunde sus raíces en otro acanto también itálico, en la *villa* de Toscolano (Lago di Garda, Brescia), donde, al igual que en Gabia, el acanto se representa de perfil y por tanto sin nervadura central (Roffia 2015). No obstante, el ejemplo de Porta Marina contiene gran valor en tanto que por su óptimo estado de conservación permite ubicar por analogía otros elementos de naturaleza animal y floral aparecidos en Gabia y asociarlos a la escena misma del roleo. Otras representaciones de acantos, aunque no sabemos a ciencia cierta si se trata de roleos o de hojas florales, se encuentran en *Hispania* en zonas tan dispares como Tarragona, concretamente en Altafulla (Otiña 2002-2003), o en la *villa* de Algorós (Pérez 1996, 69).

Flores

Sectilia en los que se representa: 18 (*Sectile* del criptopórtico, Gabia III), 34 (*Sectile* del *Triclinium*, Salar V).





Los motivos florales son los que ofrecen mayor cantidad de variantes en su ejecución y posición en los *sectilia* mediterráneos, dado que las piezas de las que se componen permiten una amplia versatilidad. En esta misma línea, las flores pueden aparecer en contenidos claramente vegetales (por ejemplo en roleos, como describimos más arriba) o como simples objetos de decoración en consonancia con una potente geometrización del diseño. No obstante, casi nunca aparecen las flores completas, y sin presencia de análogos mejor conservados es bastante difícil restituir ciertos diseños que ya de por sí resultan aleatorios. Por ello, una vez más los *sectilia* parietales de la Basílica de Junio Basso en Roma (Becatti 1969, 181) y Porta Marina constituyen referentes clave incluso para reconstruir paralelos hispanos.

Las variantes de flores reconocidas en el ámbito granadino han sido las siguientes:

A) Flor de acanto

Se encuentra en Gabia. No se ha encontrado ningún paralelo directo en *Hispania*, si bien los pequeños fragmentos de acanto localizados en Els Munts y en Algorós, citados anteriormente, bien podrían ser puntas de acanto pertenecientes a los pétalos de una flor. El trazo simétrico y casi acorazonado de dichas piezas las diferencia de los acantos del roleo y su posición en Ostia como pétalos no deja lugar a dudas de que sea ésta también la aplicación en Gabia.

B) Cálices

Se encuentra en Gabia. Su composición está muy estandarizada en algunos ejemplos mejor conservados de Italia, y por ello es fácil identificarla en *Hispania* con tan solo la presencia de alguna de sus piezas. Los cálices de Porta Marina y Toscolano han servido para reconocer el mismo tipo de flor en Gabia y en Els Munts (Pérez 1996, 176), y por las descripciones antiguas del hallazgo de La Malena podríamos considerar que también en este *sectile* se representó un tipo similar de flor (Pérez 1996, 191).

C) Flor de pétalo lanceolado

Se encuentra en Salar y Gabia. Los fragmentos de hojas lanceoladas suelen dar pie a engaño, y no siempre es fácil atribuirlos a flores o elementos vegetales. No en vano, aparecen con mucha frecuencia acantonando círculos o cuadrados de composiciones geométricas, como ocurre en el pavimento de *Ilipa* (Rodríguez, Mañas, *et al.* 2012). En cambio, su aparición entre restos de temática mayoritaria o únicamente vegetal, así como la práctica de pequeños apliques para su correcta combinación con los pistilos florales, son criterios que hemos considerado de suficiente peso para considerar los aquí reflejados como pétalos de flor sin lugar a dudas.

Además de diversas modalidades de flores lanceoladas existentes en Porta Marina, en la Península Ibérica se encuentran con frecuencia en los yacimientos de Algorós y en la *villa* de la Estación (Gutiérrez 2005a), y con bastante probabilidad se darían también en la necrópolis de Tarragona (Pérez 1996, 337).

D) Flor de pétalo acorazonado

Se encuentra en Salar y Gabia. Únicamente hemos localizado como paralelos seguros aquellas flores representadas en Porta Marina y en Toscolano, y la *villa* de la Estación de Antequera (Gutiérrez 2005a) en *Hispania*.

E) Flor de pétalo semicircular

Se encuentra en Salar y Gabia. El único paralelo hispano se encuentra en la *villa* de Els Munts (Pérez 1996, 176), si bien dado que se trata del tipo de flor más sencilla podemos pensar que su uso estaría más expandido.

- Animales

Terrestres (equinos, mamíferos indeterminados y aves)

Sectilia en los que se representa: 18 (*Sectile* del criptopórtico, Gabia III).

En Gabia se encontraron fragmentadas dos cabezas de caballo incompletas, ambas de perfil mirando hacia direcciones opuestas, de las que no se conoce por el momento ningún paralelo en la Península Ibérica, constituyendo un *unicum* al igual que otros muchos elementos de este *sectile*. Únicamente un fragmento procedente de la necrópolis de Tarraco parece parte de un hocico animal pero no tenemos la certeza de que se trate de un equino.

Por su parte, otros mamíferos de naturaleza incierta aparecen en Gabia representados de modo peculiar, con una decoración incisa a base de círculos que también es característica de otros animales, sobre todo en el área itálica, como en unos cefalópodos aparecidos en Porta Marina. Su reconocimiento no ha sido posible, aunque por los cuartos traseros y los fragmentos de garras se ha aludido a que se trate de algún tipo de felinos; en todo caso,

también en ello Gabia es la única hispana obra donde se representa este animal en un *sectile* parietal.

Finalmente de las aves aparecidas en Gabia tampoco existe un paralelo en *Hispania*, teniendo en cuenta que el ejemplo más similar tanto en el trazo de los animales como en la ubicación dada, mezclados en la vegetación del roleo es, una vez más, Porta Marina (Pérez 1996, 132).

Marinos (peces)

Sectilia en los que se representa: 18 (*Sectile* del criptopórtico, Gabia III).

Poblando los acantos de Gabia aparecieron también peces, animales que sí son algo más frecuentes en la *incrustatio* hispana. Los peces, normalmente representados en el *sectile* con un marcado esquematismo, pueden aparecer en diversas posiciones y con distintas funciones, aunque sin la versatilidad que se aprecia en el *opus tessellatum*: así, se aprecia una analogía de uso en el *sectile* de Plaça del Rei en Barcelona (Pérez 1996, 251), donde los peces ocupan las esquinas de un cuadrado en el que se ha inscrito un círculo central, muy en la línea de las primeras representaciones hispanas de delfines en los mosaicos pavimentales de la zona. No obstante, la mayor participación del motivo se registra en escenarios naturales, y no en un contexto marítimo sino siempre vegetal, como de hecho es el caso de Gabia. Paralelos de este motivo en un uso similar se registran en Algorós, donde los peces acompañan también reptiles, pájaros y pilastras vegetales (Pérez 1996, 69), así como en los *sectilia* itálicos de Porta Marina y Toscolano a los que nos venimos refiriendo a lo largo de todo el capítulo, y con los que la iconografía del *sectile* de Gabia guarda mucho más parecido que con respecto a los ejemplos hispanos, por otra parte mal conservados.

- Figuras humanas

Sectilia en los que se representa: 18 (*Sectile* del criptopórtico, Gabia III).

Si bien los restos encontrados de figuración humana en la *villa* de Gabia fueron muy escasos y han desaparecido, impidiendo un mejor estudio, los testimonios escritos y fotográficos indican que habría al menos dos personas, a juzgar por los dos rostros, y de los cuales también se documentaron fragmentos de pies. Desconocemos su posición, su acción y su relación, pero con todo, siguen siendo las únicas figuras humanas representadas en los *sectilia* hispanos. Existen noticias del hallazgo de “algún ejemplar figurado, como dos máscaras” procedente de la *villa* de los Torrejones en Yecla, (Pérez 1996, 152), pero la imposibilidad de acceder a dicho material, que se considera en parte perdido, mantiene a las piezas de Gabia como únicas en el panorama de la Península Ibérica. La figuración antropomorfa es, no obstante, más frecuente en contextos itálicos, siendo algunos ejemplos la cabeza de *Sol Invictus* de S. Prisca, en Roma, la ménade danzante procedente de Herculano, y las ya mencionadas de Porta Marina y la basílica de Iunio Basso.

7. MOTIVOS DECORATIVOS DE LA PINTURA

7.1. ZÓCALOS

- Imitaciones de mármol

La representación pictórica de revestimientos marmóreos es una de las más frecuentes y que más perduran en el tiempo, pues la necesidad de disminuir el coste de la decoración en la pintura fomentó este tipo de decoración en la pintura ya desde el primer estilo pompeyano, perdurando hasta las obras más tardías del Bajo Imperio (Abad 1977-1978).

El intenso uso de este motivo se traduce en una gran versatilidad en cuanto a su combinación y representación de los distintos mármoles, a través tanto de la imitación de las placas marmóreas, a modo de *sectilia* o *crustae*, como de la simple imitación, en todas sus variantes, del aspecto de las superficies pétreas. En las pinturas del ámbito granadino se han documentado representaciones de ambos tipos.

Moteado

Pinturas en las que aparece: probable en 05 (Pintura de la estancia doméstica, Lecrín V), 09 (Pintura del *oecus*, El Tesorillo II).

La clasificación del moteado como motivo de imitación marmórea se debe a la interpretación del mismo como una simulación de rocas volcánicas o calizas porosas de las que se pretende imitar su textura (Guiral, Mostalac, *et al.* 1986). No obstante, está más aceptada la idea de que se trata de un mero recurso ornamental sin relación con el aspecto de las piedras, pues el moteado no es muy frecuente en el auténtico mármol, siendo más habituales los monocromos y policromos con veteados y bandeados (Hidalgo 1990, 113-114). Esta representación es en todo caso una de las más frecuentes en la decoración pictórica, constatada durante los tres primeros estilos pompeyanos y que se desvirtúa tendiendo hacia la esquematización desde mediados del siglo I d.C. (Guiral, Mostalac, *et al.* 1986, 277). Normalmente aparecen reducidos a la franja del rodapié, aunque durante el siglo II d.C. pueden llegar a verse como parte del mismo zócalo o incluso, en casos muy extremos, en la zona media (Abad 1982, 304).

El gusto por el moteado en *Hispania* se refleja en un uso inusitadamente abundante, en todas las cronologías y en todo tipo de contextos. Por citar algunos de cierta similitud con los moteados representados en Granada, son destacables las pinturas de la Casa de los Plintos de Uxama (García, Sánchez, *et al.* 2007b) donde se combinan los mismos colores que en El Tesorillo, las de la Casa de Océanos de Lugo (González 2007) y algunas pinturas de Bilbilis (Lope 2007) con mayores similitudes al moteado de fondo blanco representado en este yacimiento. De especial interés resulta para la provincia *Baetica* el conjunto de pinturas de la *villa* de El Ruedo, donde el moteado aparece de manera constante en un buen número de habitaciones, representando aspersiones aisladas en los rodapiés y en la zona

media de la pared del *stibadium* (Hidalgo 1990, 119), y que son vestigio del uso de esta representación en fases tardías.

Ejemplos de moteado en Granada se documentan con seguridad únicamente en el yacimiento de El Tesorillo, con hasta dos variantes, si bien cabe la posibilidad de que se diera también en la *villa* de Lecrín. La primera variante identificada, de fondo negro, combina el esparcido aleatorio de pintura ocre con motas elaboradas mediante punteo de pincel en los tonos blancos y rojos, siendo éstos de bastante homogeneidad, aunque no se conserva suficiente superficie como para definir si la esta uniformidad también se refleja en la equidistancia de las motas. Todas las gotas esparcidas llevan la misma dirección, lo que en definitiva es un rasgo de cierto cuidado y calidad en la ejecución. En cuanto a la segunda variante, todas las motas, ocre y rojas, son punteados de pincel que le dan el aspecto circular, aunque la dispersión de las mismas es más aleatoria y hay mayor separación entre unas y otras.

Por contraste, la única mota localizada en Lecrín, roja sobre fondo negro, es de un tamaño mucho mayor que las del yacimiento anterior y el grosor de la capa del pigmento, inexistente en las motas de El Tesorillo es el rasgo que a nuestro juicio lo define como un descuido más que como una ejecución decorativa, si bien en cualquiera de los dos casos la calidad de la ejecución es notablemente inferior a la vista en El Tesorillo.

Veteado/jaspeado

Pinturas en las que aparece: 10 (Pintura del *atrium*, Salar VI).

Este motivo se corresponde con la emulación de los mármoles cuyas inclusiones se disponen en forma de vetas. El origen de este tipo de imitación se registra ya en la época helenística, debido al gusto por los mármoles que contienen estas características superficiales; desde este marco se incorpora rápidamente a la tradición pictórica romana, documentándose en los zócalos pompeyanos y de otras provincias contemporáneas desde muy pronto, y utilizándose constantemente hasta el siglo V d.C. (Abad 1982, 303).

Idéntica aplicación y cronología tendrá en la Península Ibérica, donde es particularmente frecuente; los principales ejemplos son los de la Casa del Mitreo de Mérida, donde se alternan con otros que imitan el mármol brocatel, una característica que también se aprecia en la granadina de Salar, en Torre de Palma (Nunes 2005, 340), en Fuente Álamo (Bascón 2010, 159), Bruñel, donde el veteado sobrepasa el zócalo para representarse en la zona media (Muñoz 1995, 375), y en Almenara de Adaja, donde se reproducen un buen número de imitaciones de mármoles veteados muy variados, uno de ellos el *pavonazzo* (García, Sánchez, *et al.* 2007a), que es el que se representa en Salar.

La exclusividad del veteado en Salar respecto a su ausencia en el resto de la Vega, así como la documentación de un solo tipo de mármol imitado, no permite establecer criterios de identificación ejecutiva del taller responsable. No obstante, concuerda esta peculiaridad con la existencia de mármoles importados en este yacimiento para la fabricación del *opus*

sectile, lo que explica el conocimiento de piedras de lujo por parte de los *pictores* para su representación pictórica en este yacimiento.

Mármol brocatel

Pinturas en las que aparece: 05 (Pintura de la estancia doméstica, Lecrín V), 07 (Pintura del mármol brocatel, *Ilurco* II), 10 (Pintura del *atrium*, Salar VI).

Aunque no es tan antigua como la representación del mármol vetado, la imitación del brocatel se implantó con bastante éxito ocupando, al igual que los otros tipos de imitación marmórea anteriormente descritos, los zócalos y rara vez las zonas medias de las paredes pintadas. Su uso se generaliza en las provincias a partir del segundo estilo, aunque será a finales del siglo I y principios del II d.C. cuando alcance mayor desarrollo por todo el Mediterráneo (Abad 1982, 299).

Este recurso ornamental es muy abundante en España desde el siglo I d.C., localizándose los ejemplos más antiguos en Baelo Claudia, si bien su frecuencia aumentará a partir del siglo II-III d.C., con continuidad de uso hasta el siglo VI d.C., como se documenta en la basílica paleocristiana de Barcelona (Abad 1982, 300). Destacan los conjuntos emeritenses de la Casa del Mitró, algunos ejemplos de Elche (Fernández 2000, 738-740), Calahorra (García, Garbajosa, *et al.* 1986), Clunia (Puig 1977), la *villa* de El Ruedo (Hidalgo 1990) o Bruñel (Muñoz 1995, 344 y 372).

El tema es relativamente bien acogido en el área granadina, pues se repite en tres yacimientos y en diversas variantes combinadas. Los tres tipos fundamentales son el de tonos rosados, de especial interés pues su representación tanto en El Tesorillo, en Lecrín, como en Salar nos permite observar su evolución en el tiempo; el brocatel realizado en tonos pardos, rojizos y marrones sobre fondo ocre, únicamente visible en Lecrín; y finalmente un tipo de brocatel que por su esquematismo no permite una identificación del mármol imitado, trazado en negro sobre un fondo blanco. La primera variante, el brocatel rosa, se documenta ya en las pinturas más antiguas identificadas hasta ahora en la zona, en el yacimiento de *Ilurco*: esta representación del siglo I d.C., de bastante sencillez, adquiere un mayor barroquismo y realismo al mismo tiempo durante los siglos II y III d.C., como se aprecia en Lecrín. Llegados a finales de III y comienzos del IV d.C. los círculos del brocatel, antes de forma ovalada, irregular y entreverados con vetas más oscuras, se esquematizan en Salar hasta alcanzar un diseño a base de grandes círculos en los que, no obstante, se sigue identificando el diseño. Dicha esquematización se observa en el mismo yacimiento en otra variante de brocatel empleado, sobre fondo blanco, donde el motivo es prácticamente idéntico al de la primera variante a excepción de los colores utilizados; ello se explicaría como una reducción del motivo a un mero interés decorativo sin la más mínima intención de imitar un tipo concreto de piedra, y todas se representan iguales. Esta tendencia es ciertamente una simplificación de la propensión altoimperial a diferenciar los mármoles imitados no sólo por su policromía sino también por la distinta morfología de sus manchas. Esto sucede en Lecrín, donde el brocatel que hemos identificado como segunda variante, en tonos pardos sobre ocre, presenta un formato distinto del de la

primera variante, a pesar de haberse realizado contemporáneamente, con la intención de dotarlos a cada cual de su propia identidad marmórea.

Crustae

Pinturas en las que aparece: 10 (Pintura del *atrium*, Salar VI).

Las imitaciones de *incrustatio* o *crustae* marmóreas en pintura son relativamente usuales y pueden ir combinadas con los tipos descritos de imitaciones de la decoración superficial de las piedras, aunque no necesariamente. Aparecen con frecuencia desde el siglo I d.C., y continúa utilizándose en contextos tardíos, si bien muchos restos post-pompeyanos, y especialmente en *Hispania*, presentan muchos problemas de datación por lagunas en su contextualización arqueológica (Abad 1977-1978, 192). También asociados a los zócalos, se ha establecido una clasificación en base al tipo de incrustación en ellos representada que contemplan, *grosso modo*, en un grupo las incrustaciones más complejas, a base de paneles alternamente anchos y estrechos con figuras geométricas; un segundo grupo que supone la simplificación del primero, limitándose a círculos insertos en cuadrados; y un tercer grupo, aún más esquemático, consistente en la disposición de sencillos losanges (Abad 1977-1978).

La emulación pictórica de las *crustae* en Granada se limita a un solo yacimiento, la *villa* de Salar, donde en cambio se aprecia la presencia de dos de las variantes (la primera y la tercera) combinadas en el mismo muro. Para la primera variante, representada en una línea de grandes triángulos vértice a base, se utilizó además el diseño del mármol brocatel, ya descrito, en una tendencia no muy frecuente en el mundo romano¹ y que se asocia a lo que parecía un capricho aislado de los *pictores* de la Casa del Mitreo de Mérida o de Astorga (Abad 1982, 136), pero que se reproducen en otros yacimientos como El Ruedo (Cánovas 2002) y en el propio de Salar. Alternamente, y también en el zócalo, la tercera variante reproducida en Salar consta de una sucesión de rombos sencillos en línea con los representados en Almenara de Adaja (Sánchez, García, *et al.* 2008, 39), en la *villa* de Saucedo (Castelo, Seco, *et al.* 2004), en la Casa dos Repuxos de Conimbriga (Nunes 2005, 334), y en la Casa de la exedra de Itálica (Abad 1975), entre otros.

7.2. DECORACIÓN GEOMÉTRICA

Bandas lisas

Pinturas en las que aparece: 01 (Pintura del Callejón de los Negros, Negros I), 02 (Pintura del Callejón del Gallo, Gallo I), 05 (Pintura de la estancia doméstica, Lecrín V), 09 (Pintura del *oecus*, El Tesorillo II), 10 (Pintura del *atrium*, Salar VI).

¹ Parece un fenómeno hispano ante la inexistencia de esta combinación en otras provincias del Imperio o en la propia Pompeya, donde las placas de *crustae* se dibujan lisas.

En este apartado nos referiremos, por su mayor potencial informativo, únicamente a las bandas con función transitoria, bien entre paneles e interpaneles, entre zonas (bandas divisorias entre zócalo y zona media o entre ésta y la zona superior), o bien marcos de cuadritos y pinakes, dejando al margen las líneas de menor entidad que se desarrollan sobre un mismo fondo sin otro fin más que el refuerzo decorativo.

El alto grado de deterioro de los materiales presentados y la imposibilidad de ubicar la mayor parte de estos fragmentos en su lugar en la pared son factores que limitan enormemente una clasificación útil de cara a obtener información más allá que la pura descripción. Los elementos seleccionados entre las pinturas granadinas para su análisis son siempre bandas de filetes dobles en los yacimientos de Lecrín y El Tesorillo, y triples en las representaciones de Salar. Las acusadas diferencias que se vienen remarcando en estas páginas entre la producción musiva y pictórica de Salar con respecto a las producciones de la zona más oriental de la Vega, una vez más se dejan ver en el hecho de que las producciones iliberritanas e ilurconenses utilizan siempre la misma combinación de colores en las franjas, blanco y negro para la separación de paneles rojos, y no así en Salar donde la gama cromática es más rica y se emplean diversas tonalidades de verdes, grises y rojo bermellón.

Banda de sucesión geométrica

Pinturas en las que aparece: 05 (Pintura de la estancia doméstica, Lecrín V), 08 (Pintura de pinakes, *Ilurco* III).

Las bandas con motivos geométricos no son muy frecuentes en el ámbito granadino, pues se han documentado únicamente en los yacimientos de *Ilurco* y Lecrín. Este formato es sin embargo el más frecuente en cuanto a aparición de motivos geométricos, que generalmente quedan relegados a una aparición repetitiva en sucesión a través de bandas más o menos anchas, generalmente de transición, aunque también es frecuente encontrar la geometría en zócalos y frisos (Abad 1982, 394).

En las pinturas del Cerro de los Infantes se reproducen dos tipos de bandas geométricas: una de sucesión horizontal de peltas (motivo que se documenta en dos sitios diferentes del panel) y una sucesión también horizontal de cruces y rombos realizados con tallos vegetales. El primero de ellos, el motivo de la banda de peltas, tiene en *Hispania* un paralelo similar en el yacimiento de la calle Jara de Cartagena, aunque en este caso se ha interpretado como un motivo de origen vegetal (Fernández 2000, 496). La segunda banda geométrica descrita no cuenta por el momento con ningún paralelo en *Hispania*. Por su parte, en Lecrín algunos fragmentos se han interpretado como pertenecientes a una banda formada por lacería o sogueado, motivo bastante frecuente en la musivaria pero que no destaca tanto en la decoración pictórica; un paralelo similar a este motivo podemos encontrarlo en Portmán (Fernández 1997-1998; Fernández 2000, 510).

Rejilla

Pinturas en las que aparece: 06 (Pintura de la guirnalda, *Ilurco* I), 10 (Pintura del *atrium*, Salar VI).

También llamado enrejado o verja, se trata de uno de los motivos geométricos más utilizados en los zócalos, aunque no son exclusivos de esa zona. Desde su popularización en la Península Ibérica en el siglo I d.C. ha estado muy vinculado a las representaciones ajardinadas y paisajísticas, aunque pronto se desarrollaría en otros contextos iconográficos independientes de la vegetación (Abad 1982, 403); de hecho, los dos ejemplos granadinos donde se representa la rejilla son muestra respectivamente de cada una de estas dos variantes, en Pinos Puente asociado a hojas y guirnaldas que lo vinculan a una escena vegetal, y en Salar como decoración de relleno de los marcos de las zonas de *crustae* que se ubican en el zócalo.

En cuanto a la tipología de las verjas, ambas representaciones granadinas se corresponden con la que es la más frecuente en la Península, consistente en líneas oblicuas que al cruzarse generan entre sí espacios romboidales. Este motivo se documenta desde el siglo I d.C. hasta el IV d.C., y está presente en Mérida, en Carmona, Astorga, y santa Eulalia de Bóveda, por citar algunos ejemplos.

Roleos y cenefas circulares

Pinturas en las que aparece: 03 (Pintura del Cerro de Villanueva, Gabia IV), 06 (Pintura de la guirnalda, *Ilurco* I), 10 (Pintura del *atrium*, Salar VI).

El motivo del roleo es de sobra conocido en todo el arte antiguo, siendo las representaciones más antiguas, como se advirtió en líneas anteriores, las procedentes de la decoración en objetos metálicos, llegando a occidente desde el mundo helenístico como una evolución de la guirnalda, y que acabaría desarrollándose finalmente en todas las artes (Cánovas 2007, 243). Las guirnaldas por su parte son diseños clasificados como de tipo vegetal, y en sentido estricto no podemos denominar como tal a los motivos que, siguiendo el mismo trazado que aquellas, no están trazados o compuestos por hojas o ramas. En esta línea, al diseño empleado en la pintura denominada aquí como “de la guirnalda” (correspondiente al nº 07 del catálogo, en *Ilurco*) lo hemos clasificado como una cenefa de círculo de festones por tratarse de una línea geométrica no vegetal, si bien el follaje está presente en la escena a juzgar por la salpicadura de hojas que se advierten en los fragmentos. Finalmente, se aprecia en Salar restos de una decoración que es muy frecuente también en la musivaria del territorio, y que viene a ser una variante del uso de los círculos en cenefas secundarias en la pintura: los círculos secantes.

No son frecuentes los paralelos a la cenefa de círculos con festones pendientes a modo de guirnalda con un trazado geométrico y no vegetal como el ilurconense, y la variedad de diseños es prácticamente tan amplia como ejemplos existen. Se encuentran motivos similares en la Casa de los Grifos de *Complutum* (Sánchez y Rascón 2007), en la *villa* jienense de Bruñel (Muñoz 1995, 429), en la Casa dos Repuxos de Conimbriga (Nunes

2005, 334), en las pinturas de Plaza Santa Marta de Zaragoza (Mostalac y Guiral 1987, 192), y en *Lucentum* (Fernández 2000, 712). El paralelo más exacto, donde incluso se repite el modelo de rejilla del fondo, lo encontramos en el conjunto termal de Herrera (Sevilla) como decoración del techo (Buzón y Carrasco 2013-2014, 204).

7.3. DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA

La decoración basada en la representación de elementos arquitectónicos está muy presente en la pintura romana desde el siglo I d.C., momento en que se buscó mediante el trampantojo crear diversidad de planos donde tuvieran cabida escenas secundarias, especialmente las paisajísticas. Entre los elementos clave que se utilizaron con tal fin destacan las columnas, pilares, cornisas, pedestales y los candelabros, que sin ser estrictamente arquitectónicos por su disposición funcionaron como tales dentro de las composiciones. A excepción de la primera mitad del siglo III d.C., cuando la decoración mediante imitación arquitectónica deja puntualmente de utilizarse, serán elementos de constante interpretación hasta el siglo IV d.C. en todo tipo de edificios, públicos y privados (Abad 1982, 314).

Candelabros

Pinturas en las que aparece: 08 (Pintura de pinakes, *Ilurco* III).

Se trata de un motivo decorativo que, como advertimos, no es estrictamente de tipo arquitectónico aunque se clasifica junto a éstos por tener una misión semejante en la división de paredes en paneles e interpaneles. Su primera aparición se documenta ya en las pinturas pompeyanas del segundo estilo, como evolución de los tallos vegetales estilizados que ocupaban generalmente los interpaneles y bandas intermedias, y durará con algunas variaciones hasta las pinturas paleocristianas (Abad 1982, 288). Su evolución estilística, ligada a las diversas modas sucesivas, hizo que exista un amplio repertorio de candelabros, desde simples vástagos verticales con roleos vegetales imbricados hasta la imitación exacta de dichos elementos metálicos adornados con mayor o menor barroquismo. De la subordinación inicial que tienen estos elementos a otros de mayor entidad arquitectónica, pasarán desde el tercer estilo a tener un protagonismo considerable, que se mantendrá con vaivenes a lo largo de los siglos también en las provincias.

Los candelabros ilurconenses, de tipo metálico, son de tallo fino y desarrollado a tramos a partir de formas bulboides con volutas laterales y pequeños discos. Dentro de los ejemplos localizados en *Hispania*, algunos de ellos dudosos, encontramos los paralelos más cercanos en las pinturas de La Clínica en Calahorra (García, Garbajosa, *et al.* 1986) y en la Casa de los Plintos de Uxama (García, Sánchez, *et al.* 2007b). La inexistencia de candelabros en otras pinturas granadinas hace imposible comparar la ejecución de los representados en *Ilurco* con otros de procedencia cercana de cara a identificar “manos” o tendencias artesanales concretas.

Columnas

Pinturas en las que aparece: 08 (Pintura de pinakes, *Ilurco* III).

Posiblemente ubicada en el mismo panel que los candelabros y combinada con aquellos, se encuentra la representación de una columna sin plinto, de la que se conserva únicamente basa y fuste. Tanto pilares como columnas se utilizaron con frecuencia con ese afán de jerarquizar espacios a manera de ortostatos en las lisas paredes, y normalmente la columna constituyó el elemento principal de dicha organización en la zona media, si bien tuvo en algunos casos un papel secundario separando paneles en el zócalo. Su popularización en *Hispania* se fecha a partir de época julioclaudia, aún reproduciendo esquemas propios pompeyanos aunque una vez más la variedad representativa es muy amplia por tratarse de un motivo que es *per se* muy versátil; su utilización en la Península no cesa con la época romana, incorporándose a la tradición pictórica que tuvo continuidad en periodos posteriores, como se aprecia en la iglesia de San Julián de los Prados (Abad 1982, 321).

De todas las variantes representadas en *Hispania* las más similares al ejemplo granadino las encontramos en Boca do Rio, en Budens (Nines 2005,348), en la *villa* de Dehesa de las Tiendas (Abad 1982, 320), en Ampurias (Nieto 1977, 865) y en la *villa* de Bruñel, la más cercana geográfica y estilísticamente (Muñoz 1995, 405).

Villa marítima

Pinturas en las que aparece: 08 (Pintura de pinakes, *Ilurco* III).

Al margen de los elementos arquitectónicos aislados, la representación de edificios completos en la pintura romana es bastante más escasa, en parte porque su ubicación en las zonas medias de los paneles no ha permitido la conservación de lo que con seguridad sería un número mayor. Los edificios aparecen tanto formando parte de los paneles paisajísticos como en pequeños cuadritos con protagonismo propio, siendo ésta última la variante que se encuentra en Granada.

Los ejemplos hispanos son mayoritariamente fragmentos de frontones y estructuras de fachada porticada que reflejan una representatividad mayor de edificios culturales (tales son las pinturas de la Casa de la Condesa de Lebrija y la Casa del Mitreo de Mérida), aunque existe un posible paralelo en la temática de la representación de la *villa* granadina en el complejo de Centcelles: una serie de edificios dispuestos escalonadamente con tejados a dos aguas han sido interpretado como partes de un complejo de *villa rustica* que no se ha conservado en su totalidad (Barral 1974). La interpretación del edificio como villa rustica cobra mayor peso en tanto que sobre el tejado del edificio central se dibujan los cuernos de un ciervo, símbolo apotropaico por excelencia asociado al campo y que tiene numerosos paralelos en las representaciones de *villae* rusticas en la musivaria norteafricana (Abad 1982, 408). La posible *villa* mostrada en la pintura de *Ilurco* carece de símbolos tan claros, también de aquellos que la puedan identificar como de tipo marítimo.

7.4. DECORACIÓN VEGETAL

Los motivos vegetales son los de más difícil clasificación y datación, pues en todas sus múltiples variantes decoran las paredes con gran asiduidad durante toda la evolución de la pintura hispana (Gamboa 1999, 84). Las composiciones de escenas exclusivamente vegetales son las grandes ausentes en *Hispania*, a excepción de las vinculadas a contextos funerarios halladas en Carmona, y la mayor parte de las representaciones vegetales se tratan como imágenes auxiliares independientes sin intención de reivindicar su temática orgánica y natural propia. Como acompañantes de otras composiciones principales se distribuyen principalmente en ramas, hojas y flores dispersas por cualquier superficie de la pared; de ellas hay tal variedad que es impracticable una clasificación tipológica.

Hojas y flores

Pinturas en las que aparece: 06 (Pintura de la guirnalda, *Ilurco* I), 08 (Pintura de pinakes, *Ilurco* III), 09 (Pintura del *oecus*, El Tesorillo II).

Las hojas y motivos florales de las pinturas granadinas se encuentran en un estado tan fragmentario que de la mayoría de ellos desconocemos su disposición, así como la tipología de algunas de ellas al quedar incompletas. No obstante, las hojas de perfil lanceolado son las que más abundan con diferencia; la distribución de las hojas se conoce únicamente en los paneles figurados de *Ilurco*, a los cuales acantonan desde las esquinas en forma de tallos lineales, en una disposición muy similar a la realizada en las pinturas de la Albufereta (Pérez y Fernández 2005). El resto parece corresponderse con la disposición conocida como “flower-style” (Abad 1982).

7.5. REPRESENTACIONES HUMANAS Y ESCENAS MITOLÓGICAS

- Figuras aisladas

Friso de rostros

Pinturas en las que aparece: 08 (Pintura de pinakes, *Ilurco* III).

El rostro humano representado en solitario, independizado del resto del cuerpo, se representa con relativa frecuencia teniendo en cuenta las diversas aplicaciones que tiene. Las máscaras tienen una vinculación tradicional a los espacios teatrales y su significación, si bien no siempre aluden necesariamente a esta idea; también Medusa, objeto apotropaico por excelencia en la musivaria, contribuye al rico repertorio de rostros que con que cuenta el repertorio iconográfico clásico. No obstante, su uso también puede darse sin buscar significado alguno, y así se documentan en *Ilurco* o en Cartagena (Fernández 2000, 711).

- Escenas mitológicas

Ménade y sátiro

Las escenas en las que se representa a Sileno o a un sátiro, bien en solitario, bien acompañado de una ménade, son muy frecuentes en la iconografía romana, destacando en la pintura por el amplio abanico de escenas en que pueden aparecer, si bien uno de los esquemas favoritos por los pintores de todo el Imperio es el de las secuencias amorosas o sexuales, y de manera especial en Pompeya, aunque también es el predominante en *Hispania*. Un ejemplo de este prototipo lo encontramos en el sur peninsular, en Carmona, donde se manifiesta la existencia de un repertorio sumamente amplio en las variantes representativas que ofrece el mismo pasaje, pues se toman libertades en diversos aspectos como el escenario, que siendo la entrada de una cueva, no es el habitual en este tipo de figuraciones (Abad 1982, 341).

No obstante, la escena ilurconense no se corresponde con un momento íntimo sino un pasaje de difícil interpretación; el estado fragmentario del panel, así como el hecho de hallarse fuera de contexto ponen incluso en tela de juicio que se trate efectivamente de esta temática, que algunos especialistas han puesto en duda, optando por otros temas como Apolo y Dafne.

BLOQUE V

**DISCUSIÓN Y SÍNTESIS. EL PROGRAMA
MUSIVO Y PICTÓRICO EN LA VEGA DE
GRANADA**

8. CULTURA MUSIVA Y PICTÓRICA EN LA VEGA DE GRANADA

Introducción

En la Vega de Granada se cuentan un total de 44 revestimientos decorativos –sean pictóricos o musivos-, aunque son sólo 33 los que materialmente aún existen, en mejor o peor estado de conservación. De ellos, 31 son pavimentos de *opus tessellatum*, 1 suelo de *opus figlinum*, 2 *sectilia* parietales y 10 paneles pictóricos, a los que habría que sumar al menos otros cuatro *tessellatum* de los que no se pudo tener en cuenta más que su existencia a nivel cuantitativo¹. Dichos elementos se distribuyen en un total de 14 yacimientos, de los que sólo el 21% son urbanos (3 yacimientos), pues predominan los núcleos de tipo periurbano o rural, donde se dan el 100% de los mosaicos y el 70% de las pinturas. La distribución en el territorio es muy dispar, con una densidad mucho mayor de yacimientos decorados con mosaicos o pinturas en el *ager* iliberritano y en menor medida en el ilurconense, sin que haya apenas vestigios de otras zonas a excepción de Salar, vinculada posiblemente a *Baxo*. Dicho desequilibrio podría estar reflejando una mayor demanda de estos trabajos por parte de la elite iliberritana, si bien los datos están muy sesgados pues es en este entorno donde mayor número de excavaciones se han realizado en comparación con otras áreas de la Vega.

Finalmente, un dato interesante es que todos los revestimientos, pinturas o mosaicos, se ubican en contextos domésticos, bien sean *villae* o *domus*, y no hay vestigios de este tipo de decoración en edificios públicos de ningún tipo. Incluso aquellos que plantean dudas por la ausencia de contextos arqueológicos (San Juan de los Reyes y la estancia del Cerro de los Infantes) apuntan a su pertenencia a un ámbito privado. Este resultado se debe al poco desarrollo de la arqueología en los *civitates* granadinas, donde podrían localizarse los edificios públicos, y que por tanto no se haya documentado aún de manera científica ningún edificio no doméstico.

Este bloque se presenta como la discusión de la tesis, y tiene por objeto plantear la reflexión final sobre los resultados obtenidos del estudio de los materiales presentado anteriormente. En un primer capítulo se buscará el patrón de actuación de los distintos talleres de artesanos en la zona mediante elementos diferenciadores, siguiendo un orden lógico de actuaciones en la fase de producción como son el abastecimiento de los materiales, la elección de los motivos decorativos, y finalmente la ejecución técnica de las decoraciones.

¹ Nos referimos a los mosaicos de Fuentenueva, Valderrubio, Plines y Moclín que no se han podido estudiar por los motivos expuestos en la introducción de este trabajo.

8.1. ABASTECIMIENTO DEL MATERIAL

8.1.1. MOSAICOS

- Piedra

El análisis químico y mineralógico de las teselas y *crustae* de piedra ha sido el más numeroso en cantidad de muestras seleccionadas para tal fin: un total de 57 obtenidas de cinco yacimientos donde la conservación ha permitido sustraer teselas de una gama cromática lo más representativa posible sin comprometer en modo alguno la preservación de los mosaicos. Para tal fin, el muestreo tuvo como prioridad la obtención de teselas procedentes de lagunas o áreas removidas, y que no tuvieran demasiadas concreciones para no falsear los datos. El análisis se realizó mediante Microscopio Electrónico de Barrido a partir de láminas delgadas en todos los casos, pues esta técnica nos permitía obtener resultados cualitativos y semi-cuantitativos de suficiente precisión como para evitar la obligatoriedad de contrastarlos realizando otras técnicas analíticas.

La gama cromática que se utiliza en general no es muy amplia, pues salvo excepciones, los mosaicos granadinos se ciñen a la limitada variedad presente en la geología local. La diferenciación de las áreas de captación de las piedras es, no obstante, compleja en la medida en que a pesar de la evidente riqueza de materia prima en un entorno montañoso, no se han documentado apenas canteras de explotación en época romana en esta zona. Igualmente, debemos tener en cuenta que la procedencia de las teselas es en un buen porcentaje de materiales reutilizados, y en este caso la fuente de la materia prima es bastante difícil de rastrear.

El mayor grupo de teselas pétreas y *crustae* muestreadas lo constituyen las de color blanco, un total de 18 procedentes de los yacimientos de Mondragones, Vergeles, Gabia, Lecrín y Salar; los materiales empleados en su uso son carbonatos cálcicos, fundamentalmente calizas y mármoles, y se documentan diferencias de patrón en el uso selecto o indiferente de cada uno de estos materiales en cada *villa*. Los carbonatos metamórficos, esto es, mármoles, se emplean en el 100% de las teselas de dos yacimientos, Vergeles y Lecrín, mientras que en Mondragones y Gabia la totalidad de las teselas muestreadas de este color en los *opus tessellatum* son calizas locales, presentando una homogeneidad en la procedencia del material. En cambio en Salar, si bien se opta por una mayoría de rocas metamórficas, se utilizan calizas de manera esporádica, y este uso no parece corresponderse con restauraciones posteriores ni diferencias entre áreas o mosaicos distintos, sino a que no se busca el material de una única zona de extracción, y ello nos lleva a pensar que proceda de reutilizaciones de un grupo heterogéneo de piezas más que directamente de la cantera. En este sentido, las calizas empleadas en todos los mosaicos de Mondragones tienen estructuras muy similares, con porcentajes equitativos de pirita que las equiparan a la geología característica de la vertiente occidental de Sierra Nevada. También los mármoles empleados en Lecrín presentan cierta igualdad entre sí, con bastante pureza a nivel cristalográfico y reflejan un abastecimiento unidireccional de las

teselas de esta *villa*². Los materiales utilizados en los *sectilia* merecen ser analizados aparte por las distintas circunstancias bajo las que se encuentra el abastecimiento de una decoración cuyo valor aumenta precisamente por el uso de mármoles variados. Concretamente en el de Gabia se utilizan por una parte mármoles blancos o veteados en gris para las lastras, procedentes del área de Sierra Elvira, y por otra, calizas para las piezas de *interrasum*, por su mayor ductilidad a la hora de tallar formas más complejas. Estas calizas se caracterizan por un alto contenido de inclusiones fósiles oncolíticos u oolíticos, y que como ya se indicó, son propias de Sierra Elvira y en La Malá.

Un total de 14 teselas de color negro, seleccionadas de los yacimientos de Mondragones, Vergeles, Gabia, Lecrín y Salar, han sido analizadas proporcionando de nuevo una naturaleza de carbonato cálcico en su totalidad. En este caso, junto a las calizas y mármoles aparece en mayoría el uso de dolomías, rocas sedimentarias compuestas principalmente por carbonatos cálcicos-magnésicos (dolomías) y que son muy frecuentes en toda la Vega, y especialmente en el área de Durcal. Dos son las *villae* que utilizan dolomías para las teselas negras en sus mosaicos: Mondragones y Vergeles. Una vez más la homogeneidad del material implica la existencia de una única línea de abastecimiento específico de estas teselas para estos talleres. La cercanía geográfica y coetaneidad cronológica de ambos yacimientos no deben interpretarse como que en ambos casos se obtuviera la materia prima del mismo lugar; al contrario, la presencia de pirita en las teselas de Vergeles es un importante indicador que las asemeja bastante a las dolomitas de Durcal, si bien los altos porcentajes de núcleos de óxido de hierro que se encuentran en las teselas de Mondragones no hacen posible que también éstas procedan de esa zona. Tampoco en la *villa* de Lecrín, vecina al área descrita, se utilizaron dolomías sino teselas marmóreas ricas en pirita. Finalmente, la caliza se utiliza de manera homogénea en las teselas de Gabia y Salar, muy similares en composición entre sí, y con elementos que pueden marcar su procedencia en los alrededores de Loja, donde la caliza oscura se ha utilizado tradicionalmente en un buen número de monumentos locales.

Las teselas de color ocre son relativamente frecuentes en los mosaicos polícromos granadinos, pues se combinan con las piedras granates y grises para suplir la falta de una gama cromática más amplia. El análisis cualitativo se ha realizado sobre 5 muestras obtenidas de las *villae* de Mondragones, Vergeles, Gabia y Salar, aquellas donde se dan en mayor abundancia. La naturaleza de piedras usadas para obtener este color es muy variada, aunque se sigue apreciando un *modus operandi* de los talleres de abastecerse para cada caso de un proveedor único. Así, en Mondragones se utilizan las dolomías de esta tonalidad, calizas en Salar, y mármoles para las teselas de Vergeles. Las piezas del sectile de Gabia, de aspecto marmóreo bajo la lupa binocular, son cuarzos como se deriva de la base de silicio; desconocemos cuarzos de la zona con estas características, de modo que podría tratarse de un material importado.

² Sería de gran ayuda conocer si se trata del mismo mármol que el empleado en las esculturas que aparecieron en esta *villa* y ponerlo en relación con un gran proyecto decorativo conjunto, estudio que esperamos poder realizar en el futuro. En este sentido, Beltrán y Loza (1998, 134) identificaron el mármol de las esculturas como procedentes de las canteras de Alhaurín, en la Sierra de Mijas, Málaga.

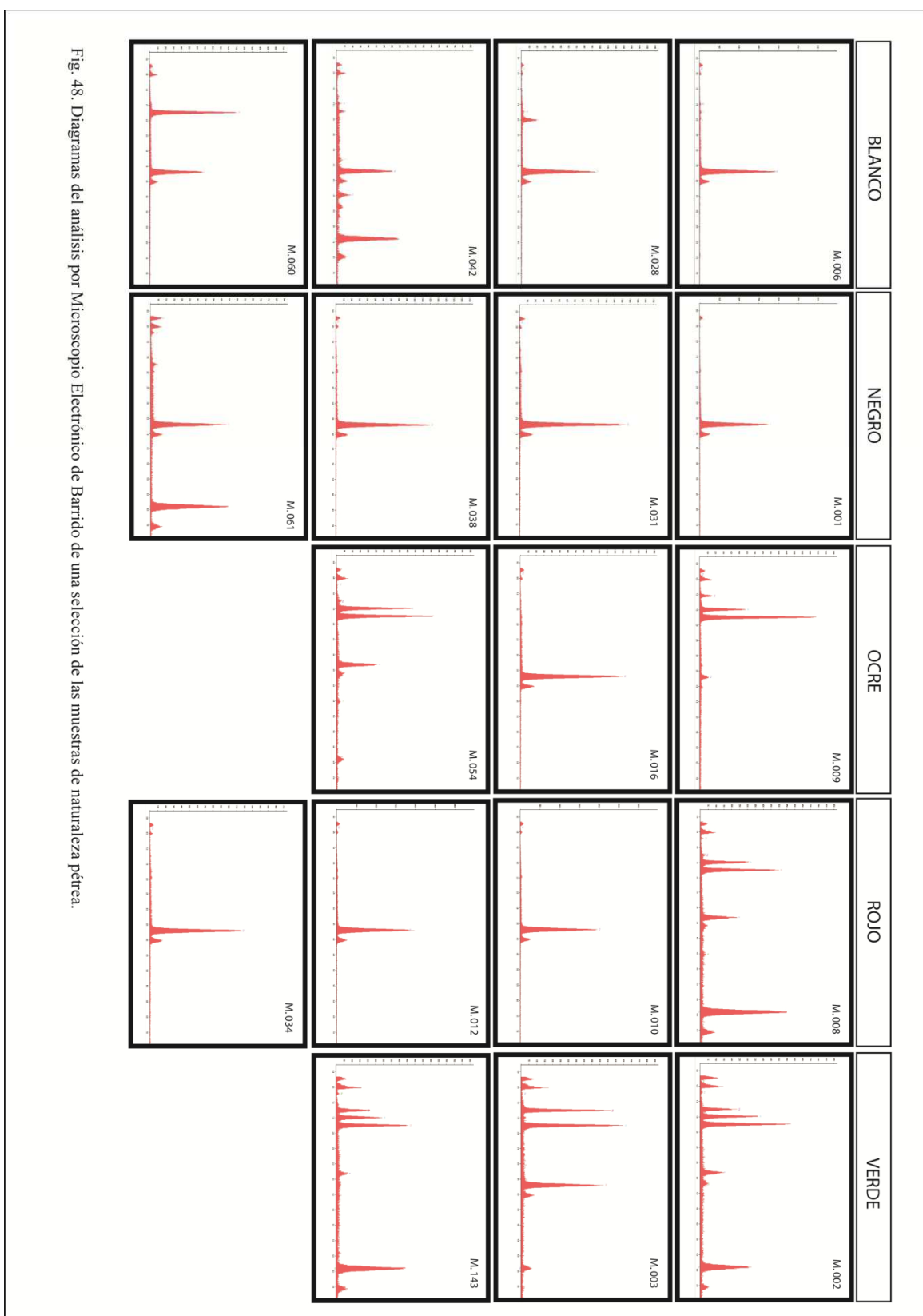


Fig. 48. Diagramas del análisis por Microscopio Electrónico de Barrido de una selección de las muestras de naturaleza pétre.

Las teselas de color granate muestreadas han sido 10 en total, procedentes de los mosaicos de Gabia, Lecrín y Salar. Todas ellas, a excepción de una dolomía y un cuarzo, son calizas de muy variada composición mineralógica aunque con un elemento en común: los rutilos detectados a través de importantes picos de titanio. Dos de las muestras, procedentes ambas del sectile de Gabia, llaman la atención por su diferente composición: la primera (M. 008) es un cuarzo muy puro con escasa presencia de otros elementos, salvo algunos rutilos, y que se ha identificado como la variedad de la calcedonia llamada jaspe rojo, un material conocido en Sierra Nevada y Motril, y particularmente en algunos puntos del Barranco San Juan (Güejar Sierra) y en la Sierra de Loja. La segunda muestra referida (M. 012) consiste en una caliza rosada, ligeramente vetada, que tanto en composición mineralógica como en morfología y estructura es idéntica a las calizas rojas malacitanas procedentes de la zona de Antequera y cuya explotación en época romana está suficientemente documentada (Beltrán, Ontiveros, *et al.* 2012), pues constituía, por su aspecto similar a algunas piedras exógenas, un buen sustituto para la imitación de éstas. La identificación de este material en la construcción de diversos epígrafes procedentes de *Illurco e Iliberis* (Beltrán y Loza 1998, 136) hace pensar en que la compra de estas calizas era, de hecho, frecuente en el ámbito granadino.

Con respecto a las teselas de color grisáceo, son bastante heterogéneas en composición, y la mayoría de ellas no han proporcionado datos relevantes en cuanto a elementos traza que permitan afinar en su procedencia. De naturaleza marmórea en su mayoría, se han seleccionado 5 muestras de los yacimientos de Mondragones, Vergeles, y Salar; procede de éste último yacimiento una muestra de caliza cuyo origen geológico se ha podido establecer en Sierra Elvira, además de por los elementos traza y la caracterización morfológica de los cristales, por sus elementos fósiles.

Finalmente, hemos seleccionado tres muestras de mármoles de color verde procedentes de los *sectilia* de Gabia y Salar, y que aportan datos relevantes en la comercialización de ciertos materiales lapídeos considerados de lujo. En ambos yacimientos se ha documentado de manera abundante el *lapis lacedemonius*, andesitas procedentes de las canteras de Krokeai, en el Peloponeso (García-Entero y Vidal 2012), que se exportaron por todo el Mediterráneo, y que de hecho se documentan en numerosos yacimientos hispanos, especialmente en los *sectilia* (Pérez 1994a). Por otra parte, se documenta una serpentina rica en olivinos que si bien se asemeja a las *verde antico* procedentes de Larisa, su composición geológica no deja lugar a dudas sobre su extracción de Sierra Nevada; la importancia que muchas de estas piedras tuvieron radica precisamente en que fueron utilizadas como rocas sustitutorias de otras muy apreciadas en el mundo romano.

Establecer una relación clara entre los materiales analizados con los puntos de extracción locales es bastante complejo partiendo de que es aún muy poco lo que se conoce de las canteras romanas en la provincia de Granada. La producción pétreo ha sido estudiada la mayoría de las veces desde la identificación de los materiales y no desde la ubicación y estudio de los núcleos de extracción en sí mismos, como es el caso de la caliza de Sierra Elvira, mal llamada tradicionalmente mármol de Elvira, cuyo color oscila entre el gris y el verde y cuyo uso se ha documentado principalmente en la Vega y inscripciones de algunos

puntos cercanos de la *Baetica* (Cisneros 1989, 128). Algunos investigadores y curiosos han defendido la tradición de cantería en zonas como el Cerro del Sombrerete, y como no, en las faldas de Sierra Nevada, cuyas serpentinas sí que se pueden encontrar en monumentos de épocas posteriores, pero por el momento, ningún material romano ha sido identificado como originario de allí. La ausencia de datos sobre las canteras locales también impide realizar asociaciones cronológicas de explotación y uso de los materiales. Los resultados que hemos obtenido de las teselas pueden acercarnos a un panorama ignoto, donde las semejanzas geológicas nos llevan a pensar en explotaciones en Sierra Elvira y Sierra de Loja desde época altoimperial, y en Sierra Nevada al menos durante el periodo tardío, si bien es probable que, dada la tendencia a reutilizar materiales ya desechados para la elaboración de teselas, la cronología dada por los mosaicos que utilizan estas rocas no sea propiamente la de la extracción. Dicho de otro modo, es un fenómeno documentado con facilidad el que los materiales acumulados y almacenados en las canteras décadas después de que éstas fueran abandonadas se siguieron utilizando en los siglos sucesivos, como sucede en La Marmorata de Roma (Padilla 1999, 503). Tras este breve acercamiento resulta arriesgado intentar una asociación más definida entre materiales y zonas de captación, primero por el hecho de no disponer de datos arqueológicos sobre dichas zonas, y segundo porque se trata de materiales que en un alto porcentaje –a excepción de las lastras de *sectile*- son reciclados de otras piezas, y por tanto su abastecimiento no tiene origen en la fuente primaria de la cantera.

Los materiales importados han sido muestreados con mayor facilidad pues se trata de mármoles que precisamente se adquirieron por su fama, y que al utilizarse en numerosas producciones de tipo diverso hoy día están muy bien identificados. Tanto el mármol rojo malacitano como el *lapis lacedemonius* se encuentran distribuidos con asiduidad por toda la Península, por lo que no extraña que llegara al ámbito de la Vega granadina.

- Cerámica

Las teselas cerámicas se documentan en al menos tres yacimientos, aunque únicamente estaban disponibles para su muestreo y análisis en los mosaicos de Mondragones y Vergeles³, donde el porcentaje de ellas es, además, bastante elevado. El número total de teselas cerámicas analizadas es de 18, pertenecientes 10 a todos menos uno de los mosaicos de Mondragones y las 8 restantes a los mosaicos nº 12 y 14, del yacimiento de los Vergeles. Además, para el contraste de la composición de las arcillas y los rasgos tecnológicos de las teselas, se tomaron otras 5 muestras procedentes tanto de vajilla como de materiales latericios procedentes de la *villa* de Vergeles y 12 muestras, de ambas tipologías, procedentes del Alfar

³ También en el mosaico de El Laurel se utilizan, pero no se conservaba material que pudiera ser estudiado. Las conclusiones obtenidas en este apartado encuentran su germen en un estudio monográfico anterior sobre las teselas cerámicas de Vergeles, publicado por quien suscribe (Marín y Dorado 2014), de las que presentamos una selección a la que se han añadido los análisis realizados para el yacimiento de Mondragones.

romano de Cartuja, centro productor alfarero por excelencia del ámbito iliberritano y que ha sido escogido frente a otros conocidos⁴ por la mayor cantidad de materiales que ofrece.

Como indicamos anteriormente, el muestreo ha sido realizado con cierta aleatoriedad pero teniendo en cuenta tanto criterios de conservación como la necesidad de recoger teselas tanto del campo como de la orla para la identificación de diferencias tecnológicas; por su parte, las muestras procedentes de vasos contenedores y material constructivo han sido seleccionadas en busca de la mayor variedad posible.

La primera parte analítica, que es la que aquí nos compete, consiste en una caracterización arqueométrica del material para conocer la procedencia de la materia prima (núcleos de abastecimiento de los talleres musivos). El estudio macroscópico realizado *a priori* ya señalaba que en el 100% de las teselas se trataba de material reutilizado, esto es, que procedían de una actividad de reciclaje de elementos cerámicos ya desechados; ello marca sin duda la necesidad de diferenciar en los aspectos tecnológicos entre aquellos de las fases productivas del primer objeto realizado (decantación de arcillas, tipo y temperatura de cocción) y las del objeto obtenido a posteriori a partir de la reutilización del primero (cortado y lijado). Por ser ajena la primera fase al trabajo del musivario sino a la del alfarero, consideramos más adecuado explicar aquí las conclusiones dadas por los análisis sobre dicho proceso, quedando los rasgos tecnológicos competentes a la actividad del mosaista reflejados en el apartado 8.3.

El análisis macroscópico a través de lupa binocular ha permitido comprobar una diferenciación cualitativa en torno principalmente a dos grupos. En el identificado como grupo I, los desgrasantes no fueron en ningún caso añadidos dado el nivel de esfericidad que poseen sus aristas y su alto grado de rodadura, muy diferentes a los desgrasantes obtenidos mediante el machacado de mineral. Este menor grado de preparación de las arcillas explicaría la aparición de caliches de gran tamaño que, de otro modo, hubieron de ser eliminados para evitar fallos de cocción derivados de su deshidroxilación. Por otro lado, las muestras del grupo II evidencian una cierta depuración de las arcillas, pues los desgrasantes no son de tamaños superiores al milímetro, y se observa, de hecho, una cierta polarización entre los granos finos y mediano tamaño (0 - 4.999 mm) y los de gran tamaño (> 1 mm), apareciendo estos últimos en porcentajes mucho menores. Unido a esta diferencia de cantidad, también la orientación de los desgrasantes indicó que la diferencia entre ambos grupos tecnológicos se debe al origen latericio de las muestras clasificadas en el grupo I y a vajilla de mesa en el grupo II: el amasado de la pella de barro previa a la cocción fue mayor en las piezas del primer grupo, y mayor, por ende, su ordenación, que obedece a la superposición de diversas capas de arcilla como producto del uso de la adobera.

Con respecto a los componentes de las arcillas, los análisis macroscópicos evidenciaron desgrasantes de cuarzo, calcita, feldespato, mica, anfíboles y esquisto, abundantes todos

⁴ Otro alfar identificado circunscrito al área de abastecimiento iliberritano, donde se ubican los dos yacimientos muestreados, es el del Carmen de la Muralla (Fernández 2004, 198).

ellos en la Vega de Granada. Así, observamos que no existía realmente una diferenciación cualitativa/cuantitativa entre las arcillas que componían las teselas y los materiales recogidos en el alfar de Cartuja, cuyo fin no era otro que el de identificar el ámbito geológico de procedencia del material, ni tampoco diferencias entre los dos grupos identificados entre las propias teselas. Fueron los resultados de los análisis de DRX los que ayudaron a determinar las similitudes y diferencias entre unas muestras y otras. Si bien parece que en todos los casos las muestras corresponden a entornos geológicos de gran similitud, como evidencian los difractogramas (Fig. 49), las variaciones de cuarzo, filosilicatos y la aparición de neofases, como diópsido, wollastonita, hematites o gehlenita, nos indicaron grados de cocción bien diferentes. De este modo, se observa que a mayor temperatura, mayor destrucción de filosilicatos y, por tanto, mayor formación de piroxenos o hematites derivados de su transformación.

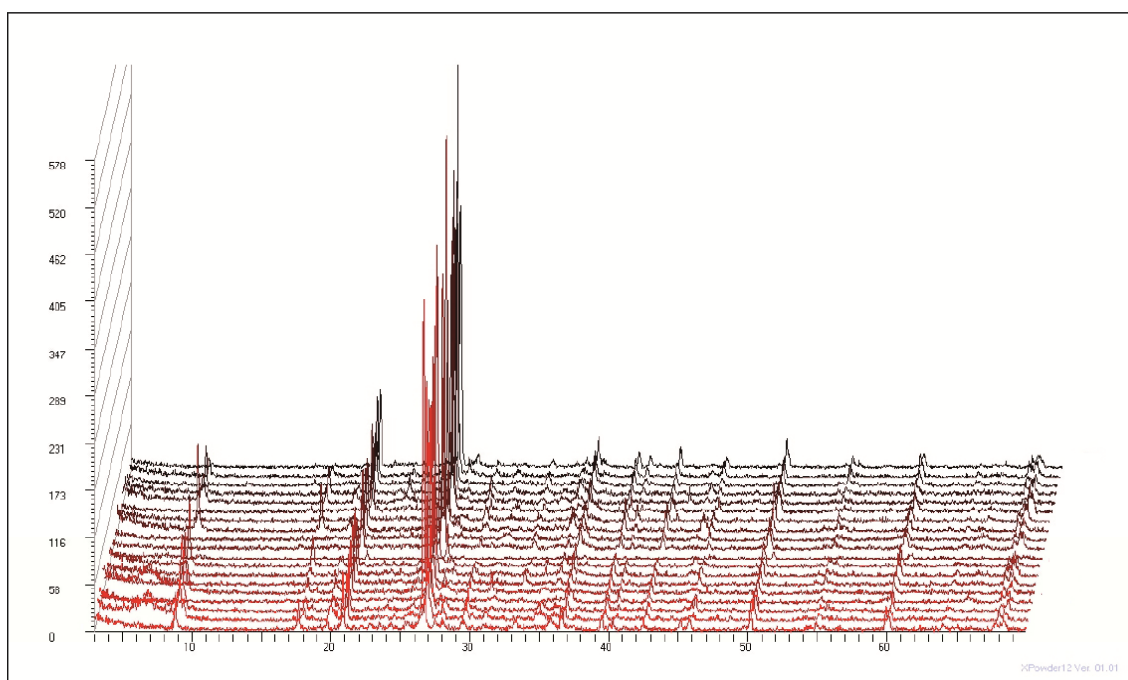


Fig. 49. Comparación de difractogramas donde se aprecian grandes semejanzas en la composición de todas las teselas muestreadas para este estudio.

Hallamos la evidencia de que el material latericio había alcanzado temperaturas más bajas en el horno que la cerámica común romana estudiada. Para realizar esta aseveración nos basamos en las cantidades de fases de alta temperatura encontradas en la cerámica común, donde los hornos hubieron de alcanzar los 850/900° C, mientras que téglulas y ladrillos lo harían en torno a los 750/800° C. No obstante, son datos que hemos de tomar con cautela pues, al tratarse este último de un material de mayor grosor que las vasijas comunes, cabe la posibilidad de que, en la superficie, se superaran las temperaturas arriba citadas pero en el interior de la pieza quedarán por debajo. De lo que se deduce que no existen hornos que realicen una u otra producción, sino que, dadas las características del material -grosor-, éste

se encontrará más o menos cocido en el interior y se habrá, por tanto, conservado mayor o menor cantidad de filosilicatos.

En definitiva, todos los materiales resultan procedentes del área geológica en que se inscribe el lugar de captación del Alfar romano de Cartuja, una zona en que abundan las arcillas, los limos rojos, los conglomerados y las calizas (oolíticas masivas blancas, margosas, bioclásticas), y diferenciada de la zona del Alfar del Carmen de la Muralla por la predominancia en éste de las margas claras, las calizas travertínicas y costras calcáreas. En todo caso, son los alfares locales del ámbito iliberritano los que abastecen de este material a los talleres musivos, al menos los del siglo IV d.C., cronología compartida por ambos yacimientos muestreados. Hasta la fecha se ha aceptado que el Alfar de Cartuja se abandona en torno al siglo II d.C. a falta de estudios recientes sobre el material cerámico obtenido de las excavaciones de los últimos años; independientemente de la fecha final de su funcionamiento, esto demuestra que al menos sus vertederos fueron objeto de reciclaje durante este periodo.

Por su parte, ninguna de las teselas cerámicas muestreadas se fabrican *ex profeso* sino que son una reutilización de material desechado probablemente sacada de basureros o material sobrante de los alfares. En la reutilización, dentro de la aleatoriedad que conlleva, se observan unos patrones de selección en función de las necesidades que plantea el diseño del mosaico, dándose un uso mayoritario de teselas procedentes de material latericio para las que se ubican en la orla y las zonas periféricas del mosaico, y un uso seleccionado de cerámica común para teselas que forman parte del dibujo.

- Vidrio

El uso del vidrio es minoritario en los mosaicos granadinos y se reduce a dos yacimientos con cronologías dispares, los siglos III y IV d.C., en las *villae* de Salar y Gabia respectivamente. No obstante, la variedad cromática y de acabado tecnológico (traslúcidas y opacas) ha permitido un muestreo considerable, de un total de 8 teselas, analizadas como estaba previsto mediante Microscopio Electrónico de Barrido (SEM), la técnica más empleada en los últimos años para el análisis de vidrios arqueológicos (Castelo, Gutiérrez, *et al.* 2011-2012). El muestreo ha seguido criterios de representatividad de los diversos colores, si bien la procedencia de las mismas no ha podido ser tenida en cuenta al haberse recuperado de las bolsas de teselas removidas y no recogidas *in situ*. Además de la cronología dispar entre ambos yacimientos, cabe destacar que el uso del vidrio obedece también a distintos fines en cada uno de los ellos, pues en Salar las encontramos auxiliando la compleja policromía requerida en el motivo figurado del mosaico de las nereidas, mientras que en Gabia el vidrio es utilizado combinado con el *opus sectile* parietal para dar efectismo lumínico pero sin crear ningún motivo, ni geométrico ni figurado.

El análisis cualitativo y semicuantitativo del SEM muestra cierta homogeneidad en los contenidos de silicio (SiO₂), el elemento mayoritario en los vidrios con el cuarzo como principal componente⁵, presentando unos valores que por otro lado son los habituales en

⁵ La arena silíceas denominada por los autores romanos “*terra vitrificable*” (NH, XXXIII)

los vidrios romanos, entre el 62 y el 76%. Dada la total inexistencia hasta la fecha de estudios de tipo arqueométrico sobre vidrios romanos en la zona y en Andalucía resulta imposible realizar en este momento cualquier comparativa con datos de otras procedencias locales o regionales que determinen la procedencia de estos, a excepción de estos de algunas muestras de la Casa del Obispo en Cádiz (Domínguez y Jurado 2004), si bien algunos datos publicados en Italia han servido de guía para conocer los parámetros normales en este tipo de producciones en la Antigüedad.

Con respecto al sodio, los parámetros varían sustancialmente entre las muestras de Gabia, donde es apenas perceptible en la composición de cuatro teselas, y las de Salar, donde el porcentaje se corresponde con el estándar de los valores de sodio analizados en otros vidrios romanos. La falta de sodio en algunas muestras de Gabia coincide con la presencia de cloro, y una alta densidad de vacuolas, lo que explica que se trate de materiales reciclados, como es habitual en los vidrios y especialmente los tardíos (Henderson, 2003); el nivel de sodio es particularmente alto en los vidrios soplados tardorromanos, y su ausencia es buena muestra de que no se trata de un material realizado *ex novo* sino reciclado⁶. El óxido de potasio (K₂O) constituye un elemento fundamental en el análisis tecnológico y cronológico de los vidrios: el rango inferior al 1% es producto de un uso de natrón, técnica utilizada durante el Alto Imperio, mientras que su subida al 2-2,5% se debe a la base de alumbre que sustituye al natrón en época tardía (Macchiarola, Zeolla, *et al.* 2005). Otro elemento presente en la base de la elaboración tradicional del vidrio es el óxido de calcio, añadido intencionadamente para la estabilización física y química del vidrio, ya que el calcio aumenta el índice de refracción del mismo; sin embargo, únicamente una de las muestras (M. 129), del yacimiento de Salar, presenta trazas de CaO, sustituido por el magnesio (MgO) en todas las demás, hecho que demuestra un uso mayoritario de rocas dolomíticas en lugar de calizas, y que también sucedía en ambos yacimientos con las teselas de naturaleza pétreas.

Vistos los elementos traza empleados en la base del vidrio, el segundo grupo corresponde a los escogidos en la coloración del mismo. Del abanico cromático muestreado, es sin duda el color azul el que más variedad de tonalidades proporciona: los turquesas se obtienen a partir de óxido de cobre con trazas de plomo, la coloración del cristal celeste con grandes cantidades de hierro y alúmina, y los azules oscuros se consiguen con manganeso y azufre. Es interesante la ausencia del óxido de cobalto (Macchiarola, Ayseh, *et al.* 2003), mucho más usual en los vidrios romanos azul oscuro, optándose en su producción por elementos de fácil obtención local. No aparecen trazas de antimonio, elemento asociado a partir del siglo III d.C. a la producción de la pasta vítrea para dar opacidad (Giuliani 1996).

Entre los verdes el recurso colorante por excelencia es el óxido de cobre, esencialmente en los verdes oscuros. Los verde oliva, muy abundantes y todos traslúcidos, se caracterizan

⁶ Los análisis de Estereomicroscopía y Difracción de Rayos X permiten caracterizar la presencia o no de fases mineralógicas presentes en los vidrios, al objeto de determinar si han existido procesos de recristalización por devitrificación, alteraciones por enterramiento y génesis de nuevas fases, propias del reciclado, pero las teselas son excesivamente pequeñas y la cantidad de muestra insuficiente para la requerida en estos análisis (entre 0,5 y 1 gr de muestra).

también por contenidos diferentes según el yacimiento, derivado esencialmente de que en Gabia las constantes reutilizaciones del material provocan que haya una cantidad ligeramente más alta de lo normal de azufre y manganeso, mientras que en Salar el óxido de hierro tradicional es el elemento predominante en los resultados del análisis.

Finalmente, los tonos amarillos se obtienen en ambos yacimientos a base de óxido de plomo y pequeñas cantidades de óxido de hierro, que además de dar el color, su presencia en forma de diminutos cristales aumenta la opacidad del cristal, pero en ningún caso se ha detectado estaño, elemento normalmente presente en los vidrios de esta tonalidad (Henderson 2003).

Insistimos en que los datos aportados han sido comparados con valores de zonas muy dispares y alejadas en el espacio y el tiempo, pues la ausencia de publicaciones de vidrios más locales impide un contraste a menor escala. No obstante, se aprecia un *modus operandi* generalizado en la tecnología del vidrio en todos los rincones del Mediterráneo que nos permite ubicar la producción de teselas vítreas granadinas en los parámetros habituales del periodo romano, con una tendencia al uso de los elementos locales para la coloración de las pastas.

8.1.2. PINTURA

- Pigmentos

El estudio de los pigmentos utilizados en las pinturas romanas de la Vega se ha basado en el muestreo y análisis de un total de 26 fragmentos, de los que se ha obtenido información de 34 muestras de color. Éstas proceden de seis yacimientos, cuatro de ellos establecimientos rurales (Gabia, Lecrín, El Tesorillo y Salar) y dos urbanos (Callejón de los Negros y Callejón del Gallo), seleccionados en función de que se hubiesen conservado un mínimo aceptable de fragmentos pictóricos pues habían de ser destruidas las muestras obtenidas. El muestreo se ha realizado teniendo como prioridad obtener información de todo el repertorio cromático posible, tratando de diferenciar los empleados en cada zona de la pared.

Color rojo: se ha analizado en las muestras 065, 066, 069a, 072c, 074, 078b, 079, 082, 083a, 090a, 088, 085. En todos los yacimientos se ha registrado el uso del óxido de hierro, teniendo como principal componente las hematites, a menudo mezcladas con arcillas de pureza variable. Las inclusiones de dichas arcillas han aportado algún dato interesante, como es la presencia de material dolomítico en las mismas, detectado a través del magnesio, únicamente en los yacimientos de Lecrín y El Tesorillo, no habiendo restos de material dolomítico en ninguno de los pigmentos de Salar, yacimientos donde precisamente las teselas pétreas de sus mosaicos utilizaban abundantemente materiales de dicha formación, ni tampoco de los centros urbanos iberromanos. El uso de hematites es indiscriminado para todo tipo de tonalidades, apreciándose una mayor pureza de los óxidos férricos en los rojos más oscuros y una mayor mezcla de componentes como el carbonato

cálcico y las arcillas en los rojos más claros. Se trata, por tanto, de pigmentos clasificados por Plinio y Vitruvio como *Rubricae* (Abad 1982c, 403); en una muestra perteneciente al yacimiento de El Tesorillo se ha constatado la presencia de óxido de plomo, que podemos identificarlo como el *minium secundarium* de Plinio, sin que se documente en ninguno de los yacimientos el uso de cinabrio para la obtención de este color.

Color rosado: en este grupo se incluyen dos muestras (069b y 080), que en línea con los tonos rojos se fabrican a partir de hematites mezclados con una cantidad muy superior de carbonato cálcico. Debemos señalar también aquí la diferencia marcada por las inclusiones de magnesio en la muestra procedente de Lecrín, que, como en los casos anteriormente expuestos, también es resultante de la mezcla con arcillas captadas en áreas dolomíticas.

Color blanco: estudiado a partir de las muestras 072a, 078a, 086b, y 090b, en todos los casos se elabora a partir de carbonato cálcico, es decir *cretae*, donde las inclusiones de hierro, potasio o aluminio se asocian a las impurezas de la caliza y en ningún caso a elementos primarios que hayan sido utilizados *ex profeso* en la elaboración de estos pigmentos. Precisamente uno de los elementos contaminantes del carbonato de una de las muestras, procedente de Salar, ha llamado la atención por su rareza: el iridio es el elemento menos presente en la corteza terrestre, aunque pueden hallarse vetas relativamente superficiales en algunas formaciones del Terciario, como de hecho sucede en la Vega de Loja⁷. Esta información nos permite confirmar el uso de calizas locales para la elaboración de este pigmento.

Color verde: las muestras analizadas para este color han sido la 067, 081, 086a, y 089, y es el que más variedad de componentes ha registrado en función del yacimiento donde se haya realizado. Por una parte, el único yacimiento con pinturas alto-imperiales de *Florentia Iliberritana* (Callejón de los Negros) registra la producción del pigmento verde a base de celadonita, material relativamente asequible entre los filosilicatos propios del área de Sierra Nevada. Por otro lado, yacimientos más alejados como son Lecrín o El Tesorillo presentan verdes elaborados a partir de carbonatos de hierro el primero y de cobre el segundo, esencialmente malaquita. Además de la distinción propia de los elementos disponibles según la geología local, la técnica de obtención de este pigmento es también diferente, siendo en el primer caso un empleo de tierra verde, conocida como *Creta veridis*, y en el segundo se documenta el *Chrysocolla* o uso de minerales a base de carbonatos férricos y de cobre.

Color ocre: se corresponde con las muestras 071, 087, M. 077, M. 083b, M. 076b. Su obtención es idéntica en los cuatro yacimientos muestreados y también el método más frecuente en época romana: la homogénea composición de limonita se corresponde con las *Ochrae* de Plinio, bases de carbonato cálcico coloreadas de hidróxidos de hierro entre los que abundan la goethita, hisingerita, la magnetita o la jarosita, todos ellos del mismo grupo.

⁷ Información proporcionada oralmente, inédita.

Color crudo y beige: los tonos crudos (muestras 070 y 072b) aparecen compuestos por hematites y tierras ferruginosas muy diluidos en carbonato cálcico.

Color negro: las muestras de color negro (073, 075, 076a, y 068) presentan dificultades en la identificación de sus componentes por el poco grosor de la capa pictórica conservada en estos casos y porque su procedencia hipotéticamente orgánica en muchos casos no es posible documentarla con la técnica del SEM. Dos de las muestras, procedentes de Salar, han proporcionado niveles muy altos de carbono que indican esa presencia de materia orgánica, siendo evidente el uso de humos y carbones para la obtención de este pigmento, el *Atramentum* de Plinio y Vitruvio. El resto de los yacimientos han proporcionado además aluminosilicatos que bien podrían pertenecer a tierras oscuras, pero dada la cantidad de concreciones calcáreas en la superficie no podemos rechazar que procedan de éstas y no de la propia composición del pigmento.

Color azul: una muestra, la 084, es el único vestigio de pigmento azul potencialmente analizable. Procedente de la *villa* de El Tesorillo, se trata de un azul pálido, prácticamente grisáceo, de modo que el uso de frita egipcia (*Caeruleum aegyptium*) en la pintura romana Granada es, por ahora, inexistente. Los altos valores de carbono lo convierten en un pigmento obtenido a partir de materia orgánica, posiblemente ahumado rebajado con carbonato cálcico, si bien conocemos a través de las fuentes otros medios de obtenerlo a partir del limo.

En conjunto, la gama cromática empleada no es muy amplia en ninguno de los yacimientos, y a excepción de las pinturas figuradas del Cerro de los Infantes, el espectro de tonalidades diferentes de un mismo color no va más allá de los rojos claros y oscuros. La paleta de color es muy básica, y tonos como los azules, verdes, o púrpuras (inexistente) son, cuando se documentan, puramente testimoniales. Con respecto a su elaboración, predominan los pigmentos naturales (*Rubrica*, *Creta viridis*, *Minium*, *Chrysocolla*) a excepción de los negros y los ocreos (*Atramenta* y *Ochra*), de producción artificial, según la clasificación que ofrece Vitruvio, y que se confirma por la realizada por Plinio. Este autor distinguía también entre colores *floridi* y *austeri*, una clasificación de difícil interpretación en cuanto a los parámetros que utilizó para distinguir unos y otros⁸; del selecto grupo de los colores *floridi* únicamente los hemos documentado en Granada en dos yacimientos rurales cuyas pinturas se adscriben a la época altoimperial, concretamente el uso de *Chrysocolla* para los tonos verdes y una imitación de *Minium* en un pigmento rojo, no documentándose pigmentos de cierto lujo para épocas tardías.

⁸ Tradicionalmente se ha interpretado como una distinción entre colores caros (*floridi*) y baratos (*austeri*), siendo los primeros generalmente responsabilidad económica del comandatario de la obra pictórica (Abad 1982c, 398). No obstante, algunas hipótesis modernas se inclinan a que la diferencia radica en que unos son colores luminosos y otros de base opaca, y que se reflejaría en el orden de aplicación de los pigmentos, hecho que no ha podido constatar, al menos, en las pinturas muestreadas para este trabajo.

8.2. DISTRIBUCIÓN DEL REPERTORIO DECORATIVO

8.2.1. MOSAICOS

Atendiendo ahora a los aspectos más propiamente artísticos de la producción, y pese a las lagunas informativas que afectan a buena parte del repertorio musivo de la Vega granadina, resulta evidente que se produce una adopción limitada y poco precoz del repertorio decorativo hispano en estas tierras. Como muestra de ello, la variedad de 12 composiciones diferentes y sólo 49 motivos distintos, sin contar las variantes, que se reproducen en el total de 34 mosaicos de todas las técnicas registradas: *opus figlinum*, *opus tessellatum*, y *opus sectile*. Ciertamente el catálogo de motivos al que tuvieron acceso los talleres que actuaron en la zona fue bastante limitado, y en su uso y distribución se muestra una absoluta preferencia por los motivos geométricos, lo que va en detrimento de una temática figurada que aquí es completamente residual.

Empezando por las composiciones, las que más se prodigan son la retícula de cuadrados y los círculos secantes y tangentes, repetidos ambos, como tema principal del campo, en cinco y siete mosaicos respectivamente, tanto del ámbito iliberritano como del ilurconense. El resto de las composiciones citadas se utilizan una sola vez sin que haya repeticiones, factor que ha limitado el análisis de las diversas variantes realizadas sobre un mismo esquema compositivo y su desarrollo cronológico. Esta diferencia tan marcada tiene su explicación en el momento de aparición y arraigo de dichos esquemas: los mosaicos de finales del siglo I d.C. utilizan un repertorio sumamente limitado que se ciñe a los círculos secantes y tangentes (empleados tanto en campo como en orla) y a las retículas sencillas de cuadrados, como se aprecia en los pavimentos de Lecrín (nº 20), El Tesorillo (nº 24), San Juan de los Reyes (nº 01) o Cubillas (nº 23). Lo mismo sucederá con los roleos dentro del repertorio de motivos lineales usados como orla. Las únicas dos variedades empleadas en los mosaicos altoimperiales granadinos, fruto de un pobre acceso al gran abanico de motivos que ya se conocía procedente de Italia, enraizaron en la cultura musiva granadina constituyendo aun en los siglos futuros una marca de identidad de las producciones del interior de la Vega. Será durante el siglo III d.C. cuando empiecen a introducirse otros diseños hasta entonces nuevos en la zona, hecho que artesanos y comandatarios aprovecharon para inclinarse por la originalidad, aunque los sistemas conocidos siguieron utilizándose con asiduidad. Los nuevos esquemas fueron introducidos aprovechando una coyuntura de proliferación barroca en los esquemas musivos con el triunfo de la policromía y el estilo florido ya en las últimas décadas del siglo II d.C.; en la *Baetica* se tradujo en un amplio repertorio con predilección por los esquemas a compás clásicos y desarrollados, signo distintivo de la llamada “Escuela del Guadalquivir” (Mañas 2011) que sin embargo no tuvo tal repercusión en las producciones granadinas. Aquí, las composiciones centrales fueron, como vimos, muy esporádicas, y el desarrollo reticular siempre tuvo mayor aceptación, mostrando más semejanzas con el estilo del área jienense.

Los motivos empleados en las orlas perimetrales son en su mayoría del repertorio más básico y más comúnmente utilizado en *Hispania* y en general en la musivaria mediterránea

desde sus orígenes. La orla de roleos se impone por su prolongado uso a lo largo del tiempo, desde época altoimperial, y es por tanto el motivo más antiguo utilizado en Granada junto a las mencionadas composiciones reticulares y los círculos secantes y tangentes. Ello permite analizar su evolución cronológica, así como sucede con los sogueados de dos cabos; sin embargo, ambos son motivos tan recurrentes que resulta inútil un análisis de la distribución topográfica o cronológica de los mismos. En un repertorio tan escueto es más útil remarcar aquellos diseños que presentan variantes múltiples o aquellos tan poco comunes que incluso son inéditos en el panorama musivo hispano. Llama la atención el abanico de versiones sobre la base de los meandros que llegan a emplearse en los mosaicos granadinos; su aplicación territorial se produce de forma confusa en tanto que son recurrentes las orlas de meandros tanto en el territorio ilurconense como en el iliberritano, aunque hay cierta predilección por este motivo en el taller que ejecutó los mosaicos de la *villa* de Daragoleja. Los meandros no se utilizan sin embargo en el área de la Vega de Loja, y si bien únicamente contamos con el ejemplo de Salar a la hora de contrastar esta hipótesis, podría explicarse por el distinto origen de las influencias o repertorios en las que se basaron los talleres de la Vega occidental y de la Vega central, como se viene deduciendo en líneas anteriores. La adquisición de nuevos repertorios no fue, sin embargo, ni mucho menos estanca. Las líneas de chevrons, espinas de pez y diversas variantes de meandros de codos cuadrados hacen su aparición en el siglo IV d.C., eso sí, en un solo yacimiento, la *villa* de Mondragones, que se caracteriza por contener el repertorio cuantitativamente más amplio de toda Granada. Del mismo modo, durante los siglos I-II d.C. se registra un motivo, la banda de diabólos, que es sumamente extraño y a duras penas se documenta en puntos aislados del norte peninsular y con algunas diferencias. Dicho motivo no continuó usándose en los siglos sucesivos, y posiblemente sucumbió ante la entrada de nuevos diseños foráneos, como sucedía en Mondragones; no obstante, parece un motivo de creación local que daría cierta identidad a un taller ilurconense de época flavia, aunque desconocemos la amplitud de su marco de actuación o de influencia sobre otros talleres de la zona.

Son sin duda los motivos auxiliares, de relleno o independientes, los que más se prestan a ser versionados por los artesanos dando lugar a creaciones locales muy particulares. Cabe destacar que por la predilección de los mencionados tapices de círculos secantes durante el Alto Imperio este tipo de motivos no tienen cabida hasta el siglo III d.C., cuando su adopción se sigue de un protagonismo exponencial durante el siglo IV d.C. a raíz del uso de composiciones con espacios auxiliares donde pueden ubicarse este tipo de motivos. Esto sucede con las cráteras, representadas en enjutas resultantes de ábsides o composiciones a compás, espacios tradicionalmente destinados a este motivo, y que por no existir más que a partir del siglo III d.C. en la musivaria granadina, marcan el origen del uso de la crátera en esta zona. La pelta y el nudo de salomón son motivos estereotipados desde los orígenes del mosaico, pero no llegan a los mosaicos granadinos hasta el siglo III d.C.; a partir de entonces las peltas se versionan de múltiples modos y los nudos de salomón en cambio parecen asentarse con una iconografía más definida y sin grandes variaciones. Los motivos que hemos denominado independientes, utilizados de manera subsidiaria para rellenar espacios secundarios y limitados, son en su mayoría producto de interpretaciones

personales o incluso creaciones de los talleres locales. Esta capacidad creativa, que ya señalábamos para los siglos I-II d.C. con algunos motivos de orla, parece continuar también en los siglos sucesivos, superando la tendencia mimética de la gran mayoría de los diseños en aras de un repertorio propio que surge de la necesidad de adaptar estos motivos a espacios concretos.

Al cierre de esta primera parte del análisis de dispersión topográfica y cronológica del repertorio musivo geométrico de la Vega granadina, con la individualización de expresiones locales en un contexto homogéneo de gusto decorativo, se añade la necesidad de abordar el problema de la transmisión del repertorio figurativo. El hecho de que sean minoritarias las representaciones figuradas y con pocos referentes paralelos en las inmediaciones, no hace sino aumentar los interrogantes sobre el mecanismo de influencias de los talleres granadinos que, en un contexto de moda por lo geométrico, se vieron en la necesidad de utilizar otras temáticas. La elección de un tema mitológico como es el *thiasos* de nereidas en Salar revela una fuerte influencia exógena a la vista de que es un *unicum* en toda la actual provincia granadina. El conocimiento del poblamiento romano en general, y de la musivaria en particular, es bastante pobre en esta zona, y no es fácil interpretar este hito con una ausencia de datos tan acusada. A la luz de lo que conocemos no parece desatinado aceptar la llegada de talleres foráneos a esta *villa* procedente de centros urbanos vecinos, como *Anticaria*, capaces de satisfacer una demanda muy superior a las habilidades de los talleres locales. La gran calidad ejecutiva del diseño y el uso de un abanico más amplio de materiales y tonalidades para las teselas marcan desde luego una diferencia clara con las producciones de *Calecula*, *Iliberis* o *Ilurco*, y la cercanía de la *villa* a la vía que conectaba el valle fluvial con la citada ciudad malagueña facilita la explicación de esta hipótesis. No obstante, desconocemos las producciones de *Baxo* y su *ager*, nada sabemos de otros mosaicos que pudieran hacerse en esta zona, y la posibilidad de que fuera obra de un taller de características superiores instalado en esta zona, en lugar de uno exógeno, no puede ser aún descartada. Por influencias y paralelismos, el mosaico de Salar ha de considerarse en la línea de las producciones béticas de su periodo, pues como se visto ya en el anterior estudio de otros motivos, se inserta más en la moda productiva de la llamada “Escuela del Guadalquivir” (Mañas 2008, 612) que en la producción local de la Vega central.

Otros motivos figurados, sin carácter mitológico, se reproducen en mosaicos de todos los puntos de la Vega. El tema de los pavos reales afrontados a una cratera de donde beben pájaros es una composición compleja que no ha de analizarse por partes, sino que es en el conjunto donde reside su verdadero interés. A pesar de que el pavo real se utiliza esporádicamente en la *Baetica* desde los mosaicos en blanco y negro, la posición en que los encontramos en Daragoleja únicamente se registra en las basílicas paleocristianas menorquinas. La hipótesis de la llegada de cuadrillas de artesanos a Granada desde las islas baleares resulta difícil de defender, de modo que nos inclinamos más por la llegada del motivo decorativo por otras vías, teniendo en cuenta que cerámica, vidrios, sarcófagos y otros enseres ornamentales fáciles de transportar pudieron ser los distribuidores involuntarios de este emblema, y trasladado después al mosaico. De procedencia aún más

dudosa parece el modelo inspirador de los delfines y peces en general que se representan en *villae* de los dos extremos del valle granadino del *Singilis*. Se trata de un motivo que, si bien en Granada no aparece hasta, al menos, el siglo III d.C., es símbolo por excelencia de lo apotropaico desde los inicios de la musivaria hispana, hecho que explica su proliferación en todos los ámbitos y con todo tipo de atributos y posiciones. Se trata de un motivo en este caso que por su frecuencia no es raro de encontrar entre los copy-books de los talleres de la Vega, si bien cabe resaltar su evolución hacia un esquematismo muy característico – se aprecia en Vergeles-, y sello identitario de sus autores.

En un intento de reconstruir el trascurso de la difusión y distribución del repertorio musivo presente en la Vega granadina, nos enfrentamos a motivos que, salvo excepciones, están muy generalizados en el panorama hispano, y de los que por tanto es muy arriesgado establecer vías de entrada de influencias o puntos de contacto entre talleres. A tal propósito, y de manera muy global, es posible distinguir dos zonas diferenciadas por las influencias estéticas y técnicas que reciben sus producciones locales: de una parte, el área de la Vega de Loja con el ejemplo de Salar, donde la cercanía y el contacto natural por vecindad de las vías terrestres de comunicación permiten la llegada de las modas de *Astigi*, *Corduba*, *Hispalis*, Anticaria, y en general, la estética predominante durante el siglo III d.C. en todo el valle del Betis. Por otra parte, las producciones de la Vega más oriental se caracterizan, por el contrario, por el uso de motivos muy comunes en toda la Península y que pueden proceder de cualquier punto, con raros casos en que los talleres adoptan y reelaboran versiones poco conocidas, aportando su marca propia de producción. Una marca que, no obstante, aun sigue siendo apenas perceptible como para tratar de definir talleres concretos.

8.2.2. PINTURA

En contraste con los motivos identificados en la musivaria, las pinturas romanas granadinas carecen de un repertorio lo suficientemente amplio como para cotejar su distribución en el espacio y el tiempo, y huelga decir que el estado fragmentario de los paneles ha determinado que debemos obtener conclusiones a partir de restituciones hipotéticas y no reales. La variedad de motivos decorativos identificados en la pintura es, como decimos, muy escasa, y hay una predilección absoluta por las sencillas composiciones geométricas a base de grandes paneles monocromos. Únicamente en un yacimiento, en el *municipium Ilurconensis*, se registra no solo un mayor número de motivos diversos, arquitectónicos y vegetales, sino también figurados, de carácter mitológico. Este matiz permite diferenciar las producciones altoimperiales de distintas zonas de la Vega, traducido en la presencia de diferentes talleres de pintores con repertorios diversos.

Las composiciones geométricas parecen seguir en todos los casos el esquema clásico de zócalo, zona media y zona superior. Los zócalos se caracterizan en una gran mayoría por la presencia de imitaciones marmóreas, de las que si bien hay una representación de toda la

variedad conocida, es la decoración de mármol brocatel la que tiene más éxito entre las pinturas granadinas. La adopción de la decoración brocatel llega desde muy pronto a la Vega, con representatividad en *Ilurco* desde el siglo I d.C., y se va a mantener hasta las últimas producciones con ligeras variantes de estilo. Existe sin embargo una diferenciación entre las producciones altoimperiales de los dos grandes centros urbanos mejor conocidos para este propósito: si bien en *Ilurco* el brocatel se adopta y elabora con un estilo propio que luego habría de seguir siendo imitado hasta época tardía, las pinturas altoimperiales iberitanas optan por zócalos más sencillos, con imitación de moteado en lugar de brocatel. Si bien es necesario tomar con cautela las conclusiones que pueden derivarse de este hecho, hay que remarcar que esta no es sino una más de las numerosas diferencias de estilo que se apreciarán más adelante entre las producciones de ambos centros. El mármol brocatel, sin embargo, se expande durante los siglos II y III d.C. por las *villae* de otros *agri*, superando los límites del área ilurconense, como se observa en la *villa* de Lecrín.

Las zonas medias y las bandas transitorias entre éstas y los zócalos son los puntos donde más variedad de diseños se encuentran, aunque también presentan mayores dudas en torno a su correcta identificación y posición. En un ámbito donde la tendencia general es a los grandes paneles cuadrangulares monocromos, motivos como el enrejado, los frisos geométricos y sobre todo la vegetación son de interés para conocer la evolución de las modas pictóricas en este territorio. De ellos, el más representativo es el motivo vegetal, que aparece en todas las áreas y cronologías, pues no obstante es también muy frecuente en el resto de la península por su versatilidad y potencial ornamental.

La decoración arquitectónica aparece únicamente en *Ilurco*. Ni en las *villae* de su *ager*, ni en otros *municipia* vecinos se documenta el más mínimo atisbo de elementos arquitectónicos dibujados, lo que parece un indicio de que mientras en el *municipium* se empleaban repertorios o incluso artesanos llegados por los canales oficiales de la moda pictórica imperial del momento, tanto en las *villae* como en el resto de ciudades de la Vega se acogieron a talleres locales con gustos más sencillos. En esta línea debemos mencionar también los cuadros mitológicos que encontramos en *Ilurco* y que constituyen el único vestigio de figuración en el repertorio pictórico granadino. Las escenas representadas, si bien muy vinculadas a los temas domésticos tradicionales –escenas de tocador, escenas de amorcillos, sátiros y ménades, etc.- no encuentran ningún paralelo en la *Baetica* ni en la Península, aunque no creemos que se trate de un *unicum* sino que sea debido al sesgo de la conservación arqueológica de otros yacimientos. La temática báquica, predilecta en la musivaria bética, pudo igualmente ser prolífica en las representaciones pictóricas aunque no se hayan documentado aún ejemplos de ello. Consideramos que los cartones, copy-books, u otros formatos portadores de iconografía debieron ser compartidos por los artesanos de mosaicos y de pintura, así como otros artesanos dedicados a la representación figurada, por ejemplo los escultores, y prueba de ello es la estandarización de algunas escenas o representaciones que se mantuvieron de forma canónica a lo largo de los siglos.

La exposición del modelo distributivo de los motivos pictóricos se hace en este caso muy compleja por no tener suficientes datos ni de los materiales de la Vega ni del resto de la Península. A modo de conclusión, sí que podemos establecer una clara diferencia entre las

influencias recibidas por una *Ilurco* recién municipalizada, en línea con algunas producciones itálicas del momento, y una *Iliberis* que opta por esquemas similares a lo que se está ejecutando en los alrededores, fomentando el carácter propio y local desde un principio. Esta moda local acaba imponiéndose en el territorio, incluso en el Ilurconense, y los contactos con talleres cordobeses y jienenses son constantes hasta el siglo IV d.C.

8.3. PRECISIONES TÉCNICAS

8.3.1. MOSAICOS

Los rasgos tecnológicos que han sido analizados como parámetros de diferenciación de los diversos *modi operandi* se centran fundamentalmente en las huellas de herramientas (trazas de cortado y preparación de las teselas), la elaboración de los morteros (criterios de calidad material y técnica) y la disposición de las teselas (indicador de los trazados y la pericia empleada en ejecutar un mismo motivo).

- **Elaboración de teselas y *crustae*: identificación de las fases de trabajo a través de las huellas de herramientas**

Al hilo de lo expuesto tanto en el capítulo de metodología como en la descripción de las trazas tecnológicas de cada ejemplo concreto en el catálogo, el análisis traceológico se ha basado exclusivamente en el estudio de las huellas tecnológicas, con la meta de identificar el tipo de herramientas utilizadas en cada fase del proceso de elaboración de teselas y piezas de *interrasum*. Siguiendo el mencionado protocolo de trabajo, comenzamos con el reconocimiento de diversas huellas y su agrupación en función de su puesto en la cadena operativa, a saber: las huellas de corte inicial, pulimento de rebaje, cortes de rebaje, pulido superficial o final, e incisiones decorativas. Posteriormente la experimentación ha permitido, mediante la obtención de modelos análogos, la identificación de las herramientas con las que se realizaron dichas marcas. El tercer y último estadio del análisis ha consistido en la comparación de las marcas de cada fase en todos los yacimientos para reconocer si en todos los casos se atiende mismas necesidades con mismas técnicas.

A continuación se presentan por orden progresivo en la cadena operativa los tipos de huellas tecnológicas identificadas:

- Huellas de corte inicial: es la primera fase de la elaboración, en que la tesela se desprende del núcleo mayor o listón pétreo y desde la preforma adquiere su apariencia cúbica o pseudocúbica. En la mayoría de los casos identificados los cortes se hacen con cincel mediante percusión indirecta en las aristas del futuro cubo, para causar el desgarre de la roca sobrante mediante el golpe seco. La huella resultante es una incisión de perfil triangular cuando el cincel es de tipo rayador o puntero, o de sección recta cuando se utiliza la ñeta o la mediacaña. Sólo en casos aislados se recurre al serrado mediante una serreta o posiblemente una gradina de gran anchura para las teselas de menor tamaño,

utilizando la percusión indirecta durante una más larga trayectoria, hasta que se acaba desgajando. El serrado, que es frecuente en el corte lapídeo en otros yacimientos⁹, es en cambio una técnica muy poco documentada en el corte de piedras en el ámbito granadino, pues no se utilizaba en materiales a pequeña escala sino para cortar las grandes lastras lapídeas de revestimientos y *sectilia*.

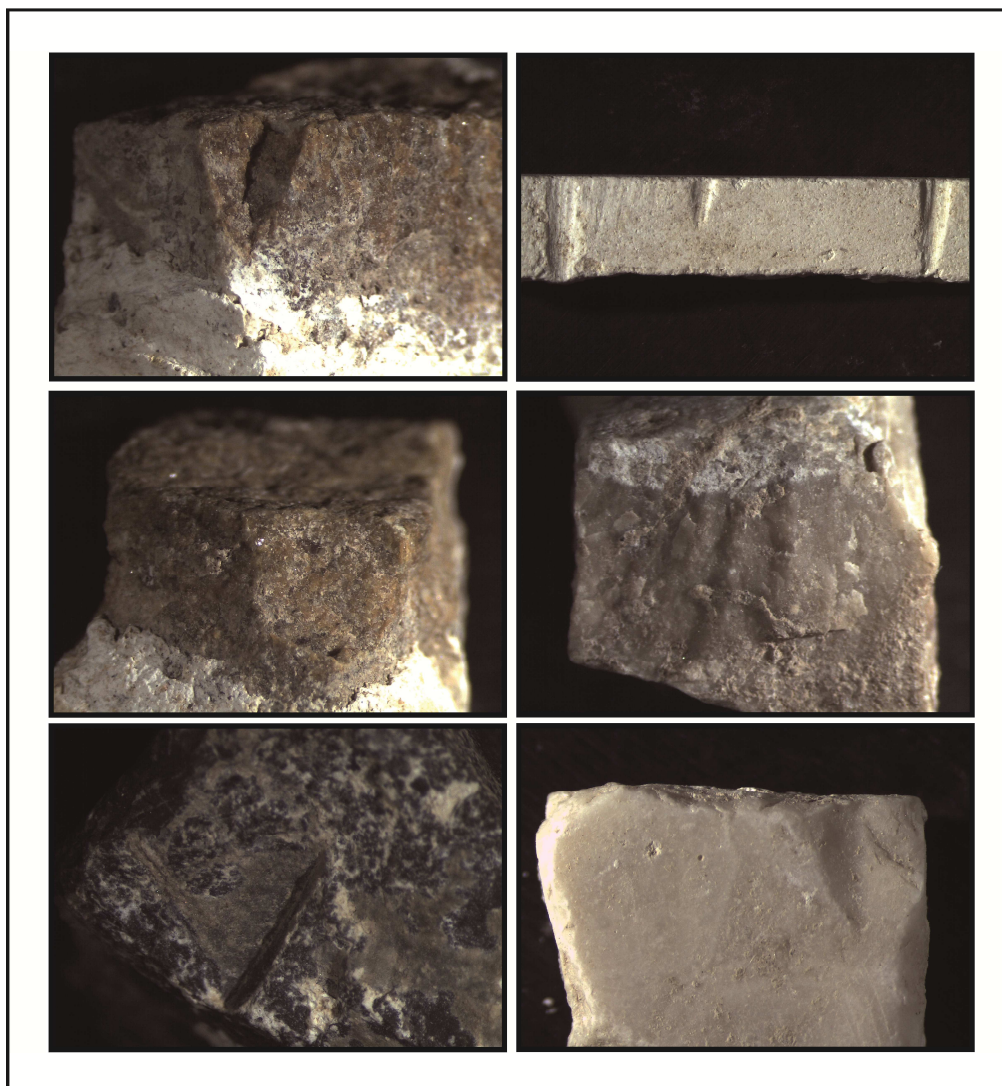


Fig. 50 Huellas identificadas en el proceso de corte de las teselas.

Las lastras de Salar no han presentado ninguna huella de serrado, aunque por su tamaño debieron cortarse por este mecanismo. La serreta de menor tamaño es también el tipo de herramienta utilizada en el corte de teselas cerámicas. En la experimentación se trabajó también con herramientas muy presentes en los talleres romanos pero cuyas huellas por el momento no han sido perceptibles en el análisis *de visu*. Se trata de las tenazas y el martillo de cantero, dos herramientas que utilizan la fuerza del corte en un golpe seco mediante

⁹ Únicamente se ha realizado este tipo de análisis aplicado a revestimientos musivos en Carranque (García-Entero, Salán, *et al.* 2009), de modo que no ha sido factible una comparación más amplia con otras áreas que permitan identificar si determinadas técnicas son comunes o propias de ciertos talleres.

percusión directa, eliminando toda posibilidad de marca residual en la pieza, que se desgaja en dos de forma limpia. Probablemente la ausencia de marcas en las teselas vítreas se explique con el uso de este tipo de herramientas.

- Huellas de rebajado: una segunda fase equivale a la necesidad de rebajar los laterales de la tesela para que encaje correctamente. Suele haber dos procedimientos, algunas veces superpuestos, y que siempre guardan el mismo orden de ejecución. El primero, que hemos llamado rebajado por lijado (Fig. 51A), trata efectivamente de eliminar materia sobrante mediante el raspado o lijado de las caras laterales de la pieza utilizando la escofina. Este lijado se ejecuta en toda la superficie de los laterales; sin embargo, y esto sólo lo hemos documentado hasta ahora en los *sectilia* parietales, para garantizar un mayor agarre se debe ajustar la parte más profunda de la tesela hasta casi biselarla, ejecutando lo que hemos identificado como huella de rebajado por biselado (Fig. 51B).

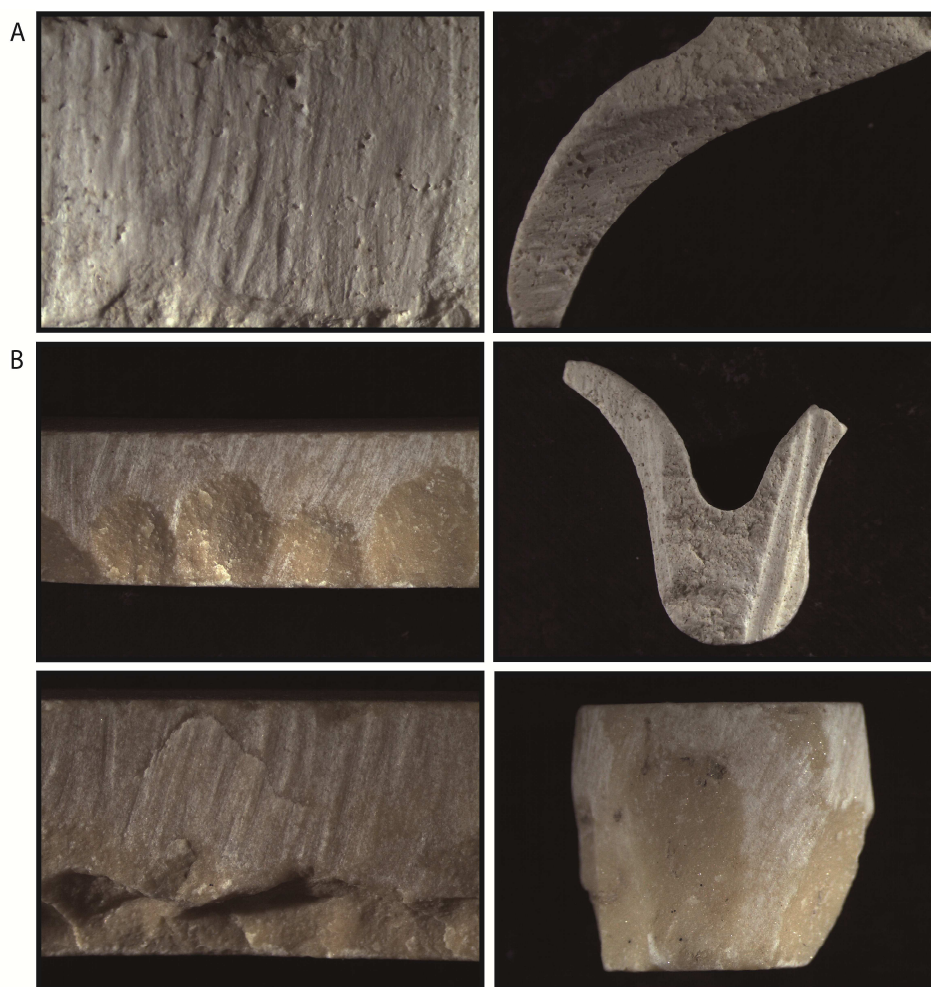


Fig. 51. Marcas de rebajado tras el corte. A) rebajado por pulimento; B) rebajado por biselado.

La mediacaña es la herramienta más frecuente, característica por los perfiles semicirculares, aunque puede haber otros condicionantes que marquen el uso de otras

herramientas, bien porque no se disponga de ella o el material no sea receptivo al corte, usándose otros percutores más agresivos como los punteros, o bien porque se trate de piezas especiales que requieran un biselado distinto. Tal es el caso de la muestra H. 004, con la forma del cáliz de una flor, en que la delgadez de la pieza y las formas complicadas que ofrece han obligado al tallador a biselarla lateralmente con un instrumento más fino y menos agresivo, en este caso, algún cincel muy pequeño que no se ha podido identificar aún.

- Huellas de pulimento: en el acabado de las piezas es donde mejor se aprecia la calidad ejecutiva; en las diferencias entre unas marcas y otras deben considerarse varios factores: en primer lugar el grado de conformismo del *marmorarius* a la hora de considerar que la pieza está acabada, los abrasivos disponibles y el buen uso de ellos, así como las necesidades que requiere cada material concreto. En las muestras H. 005, H. 014, y H. 015 se aprecia que las marcas en el *lapis lacedemonius* son mucho más leves y cuidadas que en las de las piezas de caliza, ya que es un material de importación y por tanto mucho más caro; también es necesario tener en cuenta el cuidado necesario en los materiales más blandos, como las muestras realizadas a partir de calizas oncolíticas, pues se deshacen con mayor facilidad ante la fricción, requiriendo en ello abrasivos más ligeros y un cuidado mayor en la dirección del pulido (H. 024).

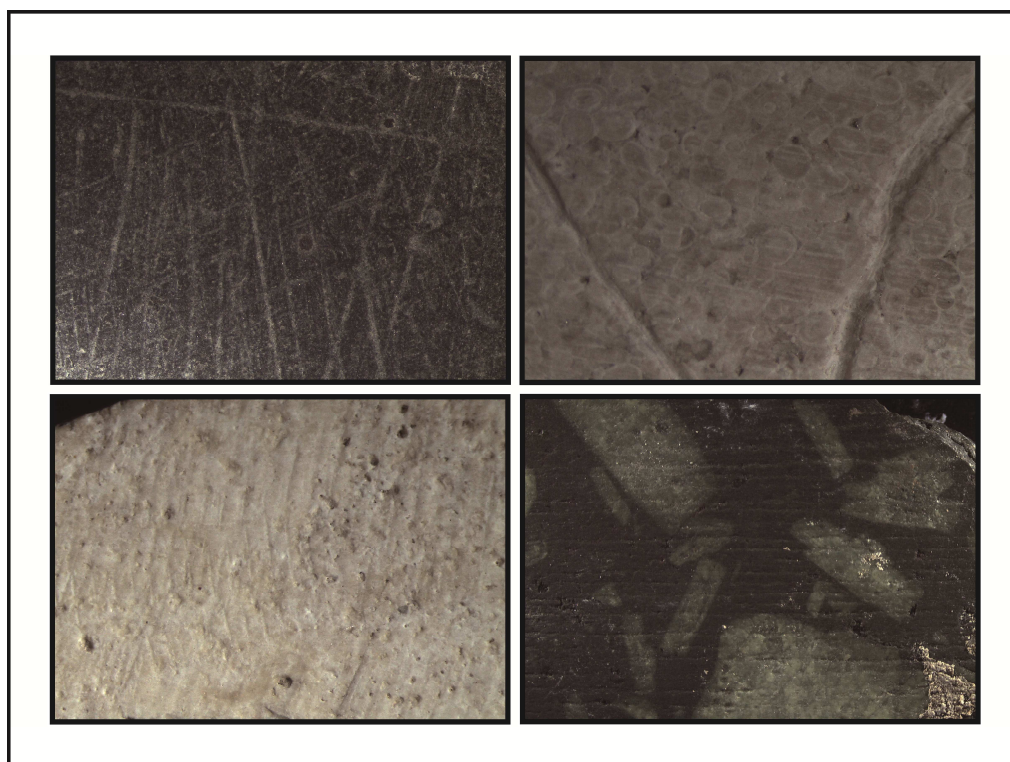


Fig. 52 Pulidos de acabado sobre diferentes superficies.

Aquí cabe reflexionar sobre el hecho de que en todas las piezas muestreadas el tratamiento de pulimento (cuando se encuentra y se identifica aislado del pulimento de uso) es homogéneo en toda la pieza, de modo que no se distingue entre el pulimento de la cara

posterior, necesariamente más rudo para facilitar su agarre sobre todo en los revestimientos parietales, y el de la cara exterior. Desconocemos el tipo de abrasivo utilizado para dichos pulimentos.

- Huellas de ejecución de decoración: esta fase opcional, de hecho no existe en la creación de teselas de un *opus tessellatum*, pero sí en alguna pieza de *interrasum*: es la fase decorativa mediante incisión. En este caso las herramientas utilizadas son más propias de escultores, destacando las uñetas para la incisión de estos surcos, y otros instrumentos como la barrena o trépano para marcas más peculiares como los círculos de la muestra H. 010. Los trépanos se utilizaban también en la práctica de incisiones para el ensamblaje de las placas marmóreas, aunque no se han hallado por el momento marcas de barrena con esta utilidad en el muestreo realizado.

En resumen, las herramientas utilizadas en la elaboración de teselas, *crustae* y placas de revestimiento marmóreo son bastante variadas, clasificándose del siguiente modo:

- Herramientas de talla: grupo dominado por los cinceles, se utilizan todos mediante percusión indirecta, mostrando una técnica contraria a lo que tradicionalmente se ha defendido (Agustoni 2001, 481), y es la categoría donde se aprecia mayor variedad, principalmente por la diversidad de puntas existentes. Se ha documentado el uso del puntero, la uñeta, la mediacaña y la gradina para la tarea de cortado aunque la mediacaña también se utiliza en la fase de rebajado mediante biselado.

- Picos, martillos y macetas: constituyen un grupo de percutores directos, si bien únicamente el primero se utiliza como tal en solitario, siendo los otros dos instrumentos percutores que complementan a los cinceles. La presencia del pico no ha podido ser contrastada mediante la traceología y la experimentación, pero creemos posible su uso en el corte de teselas, tanto pétreas como vítreas, en las que no han quedado huellas. Martillos y macetas no dejan huella directa en el material por no estar en contacto con aquel, pero su utilización está documentada en el hecho mismo de la ejecución de percusión indirecta.

- Sierras: puede ser utilizada en el corte de teselas tanto pétreas como cerámicas, sobre todo, en el corte de las grandes lastras de mármol de gran tamaño, tal y como se documenta en las huellas dejadas en otros yacimientos. La búsqueda de estas marcas en las teselas cerámicas resulta difícil en un material que, por sus características, se erosiona con facilidad, por lo que no fue en la cara de la tesela que da a la superficie donde las hallamos, sino en sus laterales.

- Abrasivos y raspadores: las herramientas abrasivas se definen como cualquier instrumento que dé forma o recorte la piedra mediante la fricción y no golpeando, rompiendo o cortando la misma. Son muchos los materiales que pueden ser utilizados con este fin, en función del resultado final deseado, la dureza del material, y la forma que posean los objetos. Existen dos sub-categorías de abrasivos que se han podido documentar en las muestras analizadas en este trabajo: gravillas, piedras rugosas y polvos de diversa finura, y las limas, raspadores y rasquetas; las primeras constituyen el tipo más antiguo de abrasivo natural utilizado, generalmente a base de esmeril, piedra pómez y arenisca, si bien

es la arena la más común a lo largo de todos los periodos históricos (Rockwell 1993, 49). En cuanto al segundo subtipo de abrasivos, en nuestro muestreo hemos identificado el uso de escofinas de grano grueso en la fase de rebajado mediante lijado.

- Perforadores: la utilización del trépano se documenta únicamente en la fase de decoración, con una aplicación muy concreta en un solo yacimiento.

La relativa amplitud de alternativas en cuanto a la elección de utensilio para una misma necesidad (o misma fase productiva) no equivale a que dicha selección sea ni mucho menos aleatoria. Por el contrario, la comparación entre todos los yacimientos muestreados presenta una tendencia bastante homogénea especialmente en el uso de ciertas herramientas para mismo tipo de materiales, siendo las excepciones, además de escasas, justificadas por las necesidades concretas de ciertos materiales. Junto a las tres variables – material, herramienta, fase de preparación- a tener en cuenta en la contrastación entre los diversos yacimientos, interfiere otro elemento: el modo de usar el instrumental, o lo que es lo mismo, la pericia técnica del artesano. Es este factor el responsable de las mayores diferencias entre unas huellas u otras, lo que lo convierte en nuestro principal indicador de calidad y por tanto de distinción profesional. En este sentido, la experimentación ha manifestado cuan dispares pueden ser los resultados de un mismo corte realizado en idénticas condiciones por dos personas diferentes.

Empezaremos mencionando aquellos yacimientos en los que prácticamente no se han documentado marcas. Teniendo muy presente que con toda seguridad se deba a un muestreo poco afortunado, es cierto que especialmente en Lecrín, El Tesorillo, Huétor Vega y Vergeles esta ausencia viene acompañada de un corte cúbico relativamente regular de las teselas, así como superficies lisas y tratadas, lo que podría deberse a un corte mediante tenazas o pico de cantero, o en todo caso a una ejecución cuidada.

Por su parte, Mondragones en los *tessellata* y Gabia y Salar en los *sectilia*, son los yacimientos de donde proceden la mayor parte de las trazas registradas. En Mondragones se registran únicamente marcas de corte, pero en un número relativamente elevado (7 muestras), y las teselas, además de ser muchas de ellas reutilizadas, se cortaron de forma muy descuidada sin tratar apenas de proporcionarle una forma aproximadamente cuadrangular. No es casualidad, dada la ausencia de pulidos o tratamientos superficiales en las teselas de este yacimiento, que se hayan conservado las huellas de las primeras fases de cortado, revelando una mayor dejadez en el resultado final de las piezas.

Finalmente, los casos de las incrustaciones marmóreas de Salar y Gabia constituyen un caso especial por el hecho de que la diversidad de formas requeridas implica una mayor variedad de marcas, y siendo de la misma cronología, mismo ámbito geográfico, y similares piezas y materiales, constituyen el mejor ejemplo para realizar un estudio comparativo.

Para ello hemos seleccionado muestras en piedra caliza, donde como vemos las marcas de pulido nos revelan un acabado mucho más cuidadoso en Gabia que en Salar y un trazo de rebajado distinto; así como las muescas de corte, que en el caso del Salar son más

irregulares y bien podría tratarse de un corte por percusión directa de martillo de cantero, en contra de la percusión indirecta con cincel que se utiliza siempre en Gabia. A mismas necesidades distintas técnicas y herramientas, como se aprecia en los biselados que se ejecutan en las areniscas y en la pizarra, que recibe un tallado mucho más fino en Salar que en Gabia. En el *lapis lacedemonius* las herramientas utilizadas son bastante similares entre sí a la vez que muy diferentes con respecto a otras piedras de semejante dureza como los mármoles, especialmente en el corte y biselado. No hemos podido determinar si esta diferencia existente únicamente en el material importado puede deberse a una adaptación a las necesidades concretas de la piedra o a que venga pre-cortado desde su lugar de origen, hecho que podría contrastarse con el análisis de otras placas de *lapis lacedemonius* llegadas a *Hispania* durante el mismo periodo.

Muestra	Yacimiento	Descripción huella	Fase prod.	Herramienta
H. 001	Huétor I	Incisión recta	Corte inicial	Uñeta
H. 002	Huétor I	Incisión triangular	Corte inicial	Puntero
H. 003	Gabia III	Rayado homogéneo Mordedura irregular	Lijado Biselado	Escofina Mediacaña (¿)
H. 004	Gabia III	Rayado homogéneo Acanaladura múltiple Acanaladura fina	Lijado Biselado Decoración	Escofina Puntero Puntero
H. 005	Gabia III	Mordedura irregular Trazado unidireccional	Biselado Pulido	Mediacaña Abrasivo
H. 006	Gabia III	Rayado homogéneo Trazado unidireccional Acanaladura fina	Lijado Pulido Decoración	Escofina Abrasivo Puntero
H. 007	Gabia III	Mordedura semicircular Trazado multidireccional	Biselado Pulido	Mediacaña Abrasivo
H. 008	Gabia III	Incisiones triangulares Rayado homogéneo	Corte inicial Lijado	Puntero Escofina
H. 009	Gabia III	Incisiones triangulares Rayado homogéneo	Corte inicial Lijado	Puntero Escofina
H. 010	Gabia III	Rayado homogéneo Mordedura irregular Incisiones circulares	Lijado Biselado Decoración	Escofina Mediacaña Trépano
H. 011	Gabia III	Rayado homogéneo Mordedura semicircular	Lijado Biselado	Escofina Mediacaña
H. 012	Gabia III	Rayado homogéneo Trazado multidireccional	Lijado Pulido	Escofina Abrasivo
H. 013	Salar V	Rayado homogéneo Mordedura circular	Lijado Biselado	Escofina Mediacaña
H. 014	Salar V	Mordedura irregular Trazado unidireccional	Biselado Pulido	Mediacaña Abrasivo
H. 015	Salar V	Trazado unidireccional	Pulido	Abrasivo
H. 016	Salar V	Mordedura semicircular	Biselado	Mediacaña
H. 017	Salar V	Mordedura irregular Trazado multidireccional	Biselado Pulido	Mediacaña Abrasivo
H. 018	Salar V	Trazado unidireccional	Pulido	Abrasivo
H. 019	Salar V	Incisión rectilínea	Corte inicial	Uñeta

		Rayado homogéneo	Lijado	Escofina
H. 020	Salar V	Trazado unidireccional	Pulido	Abrasivo
H. 021	Salar V	Trazado multidireccional Acanaladura fina	Pulido Decoración	Abrasivo Puntero
H. 022	Salar V	Mordedura circular Trazado multidireccional	Biselado Pulido	Mediacaña Abrasivo
H. 023	Salar V	Trazado multidireccional	Pulido	Abrasivo
H. 024	Salar V	Trazado unidireccional Acanaladura fina	Pulido Decoración	Abrasivo Puntero
H. 025	Salar V	Rayado homogéneo Mordedura irregular	Lijado Biselado	Escofina Mediacaña
H. 026	Salar V	Mordedura irregular	Biselado	Mediacaña
H. 027	Salar V	Rayado homogéneo	Lijado	Escofina
H. 028	Salar V	Trazado unidireccional	Pulido	Abrasivo
H. 029	Salar V	Rayado homogéneo	Lijado	Escofina
H. 030	Lecrín II	Incisión triangular	Corte inicial	Puntero
H. 033	Mondragones VI	Rayado equidistante	Corte inicial	Gradina
H. 035	Mondragones V	Marca de punta cuadrada	Corte inicial	Uñeta pequeña
H. 037	Mondragones VIII	Incisión curva	Corte inicial	Mediacaña
H. 038	Mondragones VI	Incisión triangular	Corte inicial	Puntero
H. 040	Mondragones VIII	Incisión triangular	Corte inicial	Puntero
H. 041	Mondragones IV	Surco prolongado	Corte inicial	Cinzel
H. 042	Gabia II	Surco prolongado	Corte inicial	Uñeta
H. 043	Mondragones I	Zigzag en cara lateral	Corte inicial	Serreta (¿)
H. 044	Vergeles II	Zigzag en cara lateral	Corte inicial	Serreta (¿)

Un último aspecto a tener en cuenta a raíz de este análisis es determinar quién es el responsable de este trabajo y dónde lo realizó. Todas las marcas identificadas, así como las fases productivas en la elaboración de teselas, corresponden en nuestra opinión al trabajo del *tessellarius*. Está bien documentado arqueológicamente que las teselas proceden de preformas que bien pueden ser reutilizaciones de piezas en desuso como vasos cerámicos (Marín y Dorado 2014) y piezas de vidrio, o aprovechamiento de residuos procedentes de la talla de objetos mayores como esculturas, u objetos arquitectónicos (Sánchez 2000). Dichas preformas se habrían tallado en los lugares de origen de la materia prima, canteras, vertederos o talleres escultóricos, pero todas las fases de cortado de la tesela en sí misma se habrían realizado por algún operario del taller musivario. De igual modo, las piezas figuradas de *interraso* habrían sido cortadas por el mismo grupo de personas que habrían de encargarse de su montaje, y únicamente las grandes lastras de mármol habrían sido talladas por completo en la cantera de origen.

Son algunos los yacimientos donde se encuentran teselas en alguna de sus fases de elaboración, lo que nos muestra una realidad variada en tanto que lo mismo se fabricaban *in situ* en el lugar de posición del futuro mosaico (Farneti 1993, 87; Agustoni 2001; Romero y Vargas 2012), que se tallaban en los propios talleres donde se obtenían las preformas (Sánchez 2000). Ningún yacimiento de la Vega granadina ha proporcionado información al respecto, pero es posible que hubiese flexibilidad en este asunto, en tanto

que por razones prácticas se dejarían las preformas ya hechas en los diversos puntos de abastecimiento para terminar de darles la forma deseada en la propia vivienda a decorar.

- Sinopias, bocetos o líneas guía

La escasez de líneas de sinopia documentadas en los mosaicos granadinos es bastante acusada, no obstante, su ausencia no es total: muchas de las piezas de los *sectilia* de las *villae* de Gabia y Salar presentaban en su cara reversa, y también algunos en los laterales, restos de pigmento rojo que de ningún modo aparece en la cara superficial, descartando por tanto que se trate de un añadido decorativo. Se explica, en cambio, con la preparación de un tipo de sinopia en que sobre la última lechada de mortero se dibujan y rellenan de color la forma de las teselas o, en este caso, las piezas de *interrasum*, indicando el lugar exacto donde debe ir cada pieza. Éstas, al ser clavadas sobre el pigmento aún fresco, se impregnarían de aquel en las caras hundidas en el mortero. El mismo tipo de dibujo previo lo encontramos en los mosaicos de El Tesorillo y en el del pasillo del criptopórtico de Gabia, esta vez sí documentado directamente a partir del mortero, donde bajo la huella cuadrangular de teselas perdidas ha quedado la impronta previamente pigmentada en negro del lugar que habían de ocupar las teselas de aquel color.



Fig. 53. Vestigios de preparación previa en los mosaicos. A) imprimación de posible sinopia pintada en los reversos de los *crustae* de Gabia; B) pestaña de enganche de las lastras de Salar; C) sinopia por coloración en el mosaico de El Tesorillo.

Existen métodos de aplicación de fluorescencia y luces ultravioletas a la superficie de los morteros para identificar restos de policromía o de marcas de las teselas perdidas dejadas en el mortero, siendo únicamente eficaces cuando se trate de pigmentos detectables por estas técnicas (Giuliani 1996). En cambio, para ello es necesaria la conservación de restos

suficientes de mortero preparatorio, y muchos de los mosaicos aquí muestreados han negado esa posibilidad.

Finalmente, debemos incluir en este apartado como práctica preparatoria previa el caso de algunas piezas de *crustae* del *sectile* parietal de Salar que contienen una hendidura en su cara inferior, a modo de pestaña que iría enganchada con otras piezas de este modo para facilitar su agarre. Esta preparación técnica no se documenta en Gabia, lo que constituye un elemento diferencial más para distinguir dos producciones realizadas por talleres distintos.

- La manufactura: bosquejo compositivo y resolución de motivos individuales

Como toda práctica artesanal, la elaboración de un mosaico estaría reglada por métodos y recursos técnicos transmitidos en los talleres y de los que no quedan referencias escritas (Mañas 2010a, 2083), pero que sí pueden percibirse mediante la observación del propio objeto resultante. En los últimos años han avanzado los estudios musivarios en la dirección de conocer estos procedimientos ejecutivos, partiendo de la idea de que un sistema (o sistemas) de módulos era utilizado tanto en la planificación de la composición general como en la plasmación de los motivos insertos en ella, especialmente los geométricos (Tebby 2003, 3; Vargas 2008). En esta línea, consideramos que comparar las similitudes o diferencias en la ejecución de los diferentes motivos son cuestiones de interés a considerar no solo en un intento de identificar talleres musivos de una zona concreta como es la Vega de Granada, sino sobre todo, asumirlo como criterio de juicio de las calidades del acabado en diferentes yacimientos. Para ello han resultado especialmente sugerentes los fallos de ejecución.

La elección, plasmación y ejecución de las composiciones musivas merece un análisis desde diversos puntos de vista: la jerarquización visual de los espacios, que a su vez se produce a dos niveles –en la habitación donde se ubica y ésta en relación con el resto de la casa-, la elección del motivo o esquema según el uso del ámbito, y finalmente la resolución simétrica de la composición y su plasmación modular.

En general los mosaicos geométricos tienen un importante rol como ejemplo de fosilización de la distribución del espacio y en la jerarquización y visualización del mismo. Independientemente de los mosaicos ubicados en espacios absidiales, ya de por sí favorecidos por la propia tipología arquitectónica, existen otros donde el dibujo del mosaico es el que prioriza zonas que la arquitectura no ha resaltado. El caso granadino más paradigmático lo constituye la sala G de la *villa* de Daragoleja: estructuralmente la cabecera de la habitación es rectilínea, pero el ábside radiado que se dibuja en el mosaico ha llevado a la unánime conclusión de que se trata de un *stibadium* (Dunbabin 1991, 128; Mañas 2007-8, 103; Pessoa 2008, 152; Marín 2014-2015), que en este caso no estaría

construido en obra, sino que el propio mosaico actuaría como elemento indicador de la posición de un banco móvil¹⁰.

La elección de determinadas composiciones musivas tiene en ocasiones una intencionada búsqueda de dirigir el movimiento del espectador y definir los espacios arquitectónicos como dinámicos o estáticos. En los espacios dinámicos, concebidos para el tránsito, la orientación de las figuras y la percepción de su movimiento coadyuvan normalmente a dirigir la circulación del habitante, fenómeno definido y desarrollado por Clarke como “kinesthetic address” (Clarke 1979). No son muchos los mosaicos de corredores o pasillos conservados en la Vega granadina, pero en ellos llama la atención una predilección por los tapices reticulares a lo largo de todas las cronologías, en Mondragones (nº 03), en Lecrín (nº 20), y en El Laurel (nº 15); un ejemplo más claro de la dinamización de este tipo de corredores se encuentra en el mosaico de las nereidas de Salar (nº 31), donde a pesar de las restauraciones tardías del pavimento es fácil reconocer que todas las figuras montadas se mueven en la misma dirección, lo que refuerza con vigor una trayectoria incitada visualmente a través del mosaico. Como complemento, una serie de habitaciones consideradas tradicionalmente como estáticas (salas de recepción, *triclinia*...) tienden en muchos casos a decorarse con escogidas composiciones centrales que dotan a la habitación de una única perspectiva, jerarquizada y privilegiada. Sin embargo, y como ya se advirtió, quienes pavimentaron las habitaciones identificadas en Granada como *triclinia*, *oeci*, o salas de actividad pública o semipública, se decantaron por composiciones en tapiz, salvo honrosas excepciones como Salar (nº 32) y Mondragones (nº 04), esquemas mucho más fáciles de ejecutar y encajar en los límites arquitectónicos dados. Esta propensión resulta opuesta a la moda que impera en el resto de la *Baetica* y particularmente en la Escuela del Guadalquivir, donde predominan los esquemas a compás (López y Neira 2010, 40; Mañas 2008, 612), lo que se explica con una disponibilidad de modelos o cartones bastante más reducida, y que se convierte en un sello de identidad de esta zona.

Finalmente, la simetría es una cualidad fundamental y deseada en cualquier manufactura arquitectónica, que se aprecia en primer lugar en la propia plasmación de la composición del mosaico con respecto a los límites de la habitación en que se encuentran. En este sentido, hay una tendencia generalizada en la musivaria granadina a adaptar los pavimentos a las dimensiones de las estancias, a lo que sin duda contribuye la elección de tapices mayoritariamente corridos o de retícula, frente a las poco utilizadas composiciones centrales o a compás. Es de hecho el mosaico del rosetón central de Mondragones (nº 04), de esquema circular y por tanto de dimensiones cuadradas, el único que presenta grandes errores de cálculo en la plasmación del tapiz teselado sobre un espacio que es rectangular, apareciendo completamente descentrado. No obstante, este fenómeno atañe también a la distribución y jerarquización de los espacios: el mencionado mosaico de Mondragones es un ejemplo de subordinación de unas áreas de la estancia a otras, probablemente marcando la dirección y posición del mobiliario, mediante el uso de diversas técnicas musivas. El

¹⁰ Al igual que sucede en la *villa* de Fuente Álamo en Córdoba (Vargas 2013-14), la *villa* de San Juan de Valmuza en Salamanca (Regueras, 1998) o la *villa* portuguesa do Rabaçal (Pessoa, 2008)

rosotón central, en *opus tessellatum*, queda a propósito descentralizado en un marco irregular de *opus figlinum*, marcando las zonas tapadas por los muebles, y considerándose un espacio triclinal, la perspectiva y posición de los comensales (Marín 2014-2015, 181). Por su parte, es también importante guardar la simetría en la plasmación de los motivos y elementos que se insertan en dicha composición, para lo cual encontramos ejemplos de perfección matemática como la disposición del acanto que centra la orla de enmarque en el yacimiento de El Tesorillo, y distribuciones aleatorias y poco cuidadas como en los motivos que ocupan la retícula de un mosaico en Vergeles (nº 13). No obstante, dicha diferencia no radica en absoluto en una pérdida de eficacia durante el periodo tardío, pues otros ejemplos como el desaparecido del Camino Hondo en Gabia (nº 16), del siglo IV d.C. como el anterior, revela una cuidada colocación de los motivos siguiendo un orden establecido. Una vez más, es el yacimiento de Mondragones donde se aprecian fallos relevantes de cálculo en la sinopia general de un mosaico, concretamente el de las peltas (nº 05), en el que debe añadirse una hilada más de peltas en uno de sus lados por no quedar centrada la composición principal. Con respecto a la búsqueda de un patrón en el uso de un módulo o módulos para el trazado geométrico de las composiciones, el traslado a pies romanos de las dimensiones de los mosaicos estudiados no ha generado ningún resultado relevante, en tanto que la escala utilizada en cada caso debe adaptarse a las medidas dadas por una habitación ya construida.

La segunda escala en la producción del mosaico atañe al hecho específico de la colocación de las teselas. Las posibilidades de este análisis radican en obtener información sobre las manos que actúan en distintos yacimientos, apreciándose las variables ejecutivas de un mismo motivo decorativo, la evolución de éstos en el tiempo, y la calidad técnica reflejada en el acabado final del pavimento. Dado que son muchos los motivos que en Granada se utilizan en un solo pavimento, se han escogido para este análisis los motivos más frecuentes y con representatividad suficiente en todas las cronologías y todas las zonas de la Vega. Empezando por los sogueados de dos cabos, presentes en prácticamente todos los yacimientos, el trazado casi invariable desde el siglo II al IV d.C. refleja un *modus operandi* bien aprehendido y la existencia de un modelo utilizado por los talleres sucesivos, con la única excepción de Salar, cambio estético achacable a contactos e influencias de cartones procedentes de talleres procedentes de la Bética occidental. En cambio, motivos como las peltas, y sobre todo los roleos, muestran una diversidad tal que prácticamente hay una variante en cada yacimiento. Teniendo en cuenta de que el número de yacimientos conocidos con decoración musiva en la Vega resulta aún insuficiente para un territorio tan amplio y de tanto potencial, no es posible apreciar similitudes tan profundas como para identificar un taller concreto actuando en varios yacimientos. Las constantes reinterpretaciones de los motivos que, trascendiendo las distancias cronológicas, se aprecian en yacimientos relativamente alejados geográficamente, son fruto de una rica producción interna de reelaboración del catálogo de diseños. Existen, no obstante, ciertos paralelismos en la resolución de algunos motivos clave entre los mosaicos de Vergeles y Mondragones, el primero algo más tardío que el segundo pero no el suficiente tiempo como para descartar una pervivencia del mismo taller en esas décadas de diferencia. No podemos asegurar que se tratase del mismo grupo artesanal, pero sí al menos que ambos

tuvieron los mismos modelos o *cahiers* (Bruneau 1984; Lancha 1994, 122), hipótesis apoyada también por la reproducción en los dos yacimientos de motivos considerados de relleno prácticamente desconocidos en el resto del territorio bético y peninsular y que son sin duda fruto de la invención local: tal es el caso de los dobles husos. Finalmente, la representación de cráteras nos ha puesto sobre la pista de una diferencia clara entre los cartones utilizados en el área periurbana iliberritana (Vergeles y Mondragones) con respecto a los modelos que serían empleados en la elaboración de las cráteras de Daragoleja o Gabia, coetáneos entre sí. La escasez de motivos figurados o mitológicos ha sido desde luego un obstáculo a la hora de relacionar talleres y cartones con la decoración de las viviendas granadinas. Finalmente, hemos de abordar la posibilidad de relacionar las producciones de *opera sectilia* parietales de Salar y de Gabia. No cabe duda alguna de las similitudes entre las piezas de *crustae* (y, *grosso modo*, también las composiciones), especialmente las de tipo vegetal. Pero como se vio en el capítulo 6, ese tipo de piezas aparecen constantemente en los casos hispanos en que se opta por la decoración con *interrasum*. La singularidad de que en el mismo territorio se hayan localizado dos ejemplos de este tipo no implica necesariamente que estén realizados por el mismo taller; en este caso no han sido los motivos decorativos sino el tallado de las piezas lo que nos ha llevado a pensar que, por el contrario, los habrían fabricado grupos diferentes, pero evidentemente inspirados por modelos o cartones similares. En el apartado anterior quedaba reflejado que la técnica del corte y acabado de las piezas de *crustae* variaba sustancialmente entre un yacimiento y otro, inclusive piezas del mismo material. Únicamente observamos similitudes técnicas en las piezas de *lapis lacedemonius*, que por ser un material de importación pensamos en la posibilidad de que ya vinieran precortadas de su lugar de procedencia.

Finalmente, la observación del teselado ha permitido establecer interesantes pautas productivas de los artesanos y variadas concepciones del criterio de calidad. Los mosaicos de época altoimperial coinciden en ser los mejor elaborados en este sentido. No se aprecian ni en El Tesorillo, El Laurel, ni en Lecrín derivaciones, fallos, o remiendos, y la densidad de las teselas es, en proporción a su tamaño, bastante alta debido a un buen ajuste de las mismas entre sí, quedando poco espacio de llaga de mortero a la vista. Igualmente los mosaicos de Salar presentan una calidad excepcional, si bien las teselas son en su mayoría cuadradas y al no ser cortadas algunas de ellas con formas específicas necesarias en determinados dibujos las líneas curvas se resuelven muy toscamente. No obstante, el pequeño tamaño de las teselas de Salar permite disimular esta componenda a simple vista. Una vez más, el yacimiento de Mondragones resulta de gran utilidad a la hora de apreciar los fallos más comunes de los *tessellari*. Rosetas de pétalos irregulares, peltas asimétricas, círculos secantes realizados a ojo, y sobre todo, uso aleatorio del cromatismo cuando escasean teselas de un color determinado, son algunas señas frecuentes en los artesanos poco avezados. En el yacimiento de Vergeles estas cuestiones aparecen mejor solventadas, y si bien el trazado de determinados motivos es muy esquemático y simplista, la limitada gama cromática de las teselas está utilizada magistralmente para disimular las carencias de este tipo.

- Restauraciones

No son pocos los pavimentos que presentan reparaciones de mayor o menor entidad hechos en época romana y que vienen a atestiguar un uso continuado en el tiempo de los mosaicos en contextos que permanecen habitables y con la misma función durante un largo periodo. Las obras de reparación, aquí documentadas únicamente en yacimientos rurales, entran en la dinámica de la *villa* como sistema económico autosuficiente y de hábitat prolongado donde se hacen necesarias periódicas obras de mantenimiento, no solo en las herramientas de trabajo e instalaciones agropecuarias, sino también en el edificio doméstico y en los lugares de ocio (Arcuri 2010).



Fig. 54. Restauraciones de época en pavimentos musivos. A) mosaico del Kreuzschema de Mondragones; B) mosaico del *frigidarium* de Lecrín; C-D) mosaico de tema marino de Salar.

Estos arreglos se documentan en dos niveles muy diferenciados. Por una parte, arreglos de mantenimiento de pequeños levantamientos del teselado que se aprecian claramente por no respetar el diseño de la zona a rehabilitar; por otra, verdaderas reparaciones que afectan a áreas mayores y que procuran, con mayor o menor fortuna, mantener el esquema decorativo del pavimento. Al primer grupo pertenecen el *opus figlinum* del corredor de

Mondragones (nº 03) y el del *frigidarium* de las termas de Lecrín (nº 21); en ambos casos la reparación se reduce a sustituciones del teselado por áreas monocromas donde no se respeta ni la dirección de las teselas ni el diseño. Pertenecen sin duda a obras de mantenimiento realizadas por los propios trabajadores de la *villa*, y no por una cuadrilla experta venida ex profeso para tal fin, lo que demuestra que este fenómeno de autosuficiencia rural no es únicamente tardío, como tradicionalmente se ha aceptado, sino incluso anterior a juzgar por la cronología en que se producen los arreglos en Lecrín y Mondragones (siglos II-III d.C. y IV d.C. respectivamente). El segundo grupo, en cambio, se caracteriza por un intento no solo de sanear materialmente el suelo de las habitaciones, sino de mantener la esencia de su función decorativa, actividad que sin duda solo es posible mediante el trabajo de especialistas. Algunos mosaicos de Daragoleja (nº 26 y 27) y Salar (nº 30 y 31) dan indicios de que durante el siglo V d.C. los talleres musivarios tuvieron en la Vega granadina más demanda reparando mosaicos antiguos que construyendo nuevos, pavimentos en los que se mantuvo la temática original pero con una técnica y diseño más toscos. Así, es característico en Salar la reproducción de un fondo marino como reinterpretación de la temática dañada, el *thiasos* de nereidas; o la continuación de los círculos secantes en Daragoleja, con ciertos errores de adaptación al modelo original, que evidencian este fenómeno también en las composiciones geométricas.

En ninguno de los casos se han documentado reparaciones en el mortero preparatorio.

8.3.2. PINTURA

- Morteros

No se documenta en ninguno de los casos la fina capa de polvo de mármol que según los tratadistas comprendía la superficie sobre la que se aplicaba la pintura; por el contrario, el soporte documentado es en todos los casos una ruda capa de mortero en la que el único parámetro para identificar un mayor o menor cuidado reside en el pulimento o alisado de la superficie, del cual depende el buen acabado de la pintura.

Algunos materiales han proporcionado información relevante a través de inclusiones no geológicas: el yacimiento de Gabia fragmentos de pinturas y en El Tesorillo teselas sobrantes de la ejecución del mosaico de la misma sala, en ambos casos utilizados como material de cascajo para espesar y dar consistencia a alguna de sus capas preparatorias. La presencia de estos elementos proporciona una fecha *postquem* al par que evidencian que la ejecución de estas pinturas estuvo muy ligada a otros procesos decorativos, como fue el derrumbe de una pintura anterior y la construcción de un mosaico, respectivamente en cada caso.

- Sinopias, bocetos o líneas guía

Únicamente se han documentado sinopias tanto incisas como dibujadas sobre la lechada de cal en las pinturas de la *domus* del Callejón de los Negros. Ambas modalidades se

combinan, utilizándose para el diseño de las líneas y bandas múltiples, pero no así en los motivos figurados, de disposición más libre, lo cual no es frecuente al menos en las pinturas hispanas, siendo predominante el sistema de la incisión (Abad 1982). Este elemento diferenciador podría estar marcado por el hecho de que se trate de una decoración realizada en un contexto urbano frente a uno rural, si bien en ninguna de las demás decoraciones pictóricas urbanas se han documentado ejecuciones de este tipo que nos permitan establecer diferencias reales de calidad entre los talleres urbanos y aquellos que operan en las *villae*.

- Modo de aplicación

Igual que sucede con los morteros, los restos pictóricos analizados no han dado mucha información sobre los aspectos técnicos de la aplicación de los pigmentos, a excepción de algunos yacimientos, donde el conformismo del artesano en la ejecución ha permitido el análisis de algunas de las fases productivas. El modo tradicional de aplicación a pincel se utilizaría en todas las pinturas y se documenta la traza de las cerdas del pincel en tres paneles con diverso grado de intensidad, lo que en una pintura bien acabada no debería permitirse. En Gabia las líneas superpuestas a los fondos rojos lisos se aplican en un estado tan diluido que queda reflejada la impronta de los pelos de un pequeño pincel, lo mismo que sucede en los motivos internos de los interpaneles del zócalo de Salar, en tono azul. Justo al contrario, la señal del trazo de pincel que se aprecia en los motivos de trazo circular en la pintura del área doméstica de Lecrín (Pint. 06) es debida a un mayor espesor del pigmento y a la mayor cantidad del mismo aplicada sobre la superficie.

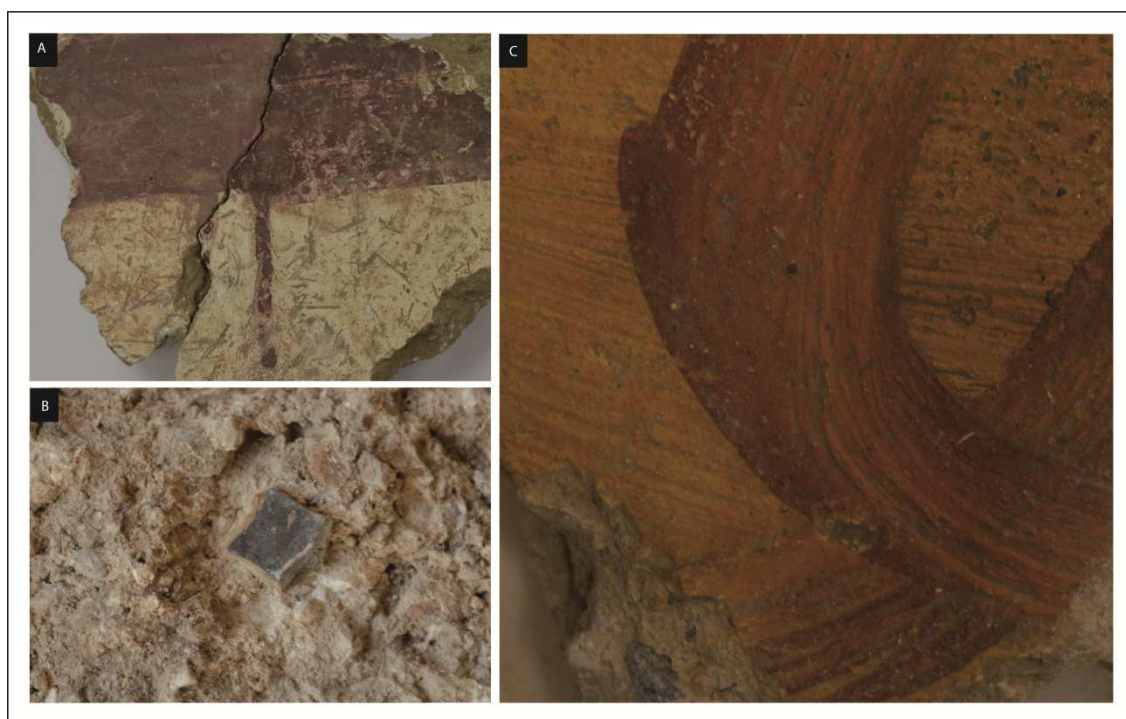


Fig. 55. Descuidos de los pictores. A) pintura del Callejón del Gallo; B) teselas incluidas como parte del mortero; C) trazos visibles de las cerdas del pincel.

Al margen de las marcas del utensilio utilizado, que no genera dudas sobre su identificación, las pinturas de la Vega presentan otras singularidades técnicas pertenecientes al mismo proceso: la excesiva disolución de algunos pigmentos como los del yacimiento de Moclín, o la incrustación de piedrecitas traslúcidas en las pinturas en brocatel del Cerro de los Infantes en tonos ocre y bermellón que aumentan el efectismo de la imitación marmórea. Estas particularidades son fruto de una técnica poco depurada y una calidad relativamente baja de las producciones de los talleres de la Vega. Sin embargo, ninguno de estos rasgos ha sido suficiente para reconocer rasgos identificativos de ninguno de los talleres.

- Aglutinantes e identificación de la técnica pictórica

De los ocho yacimientos descritos con restos pictóricos, y por cuestiones de preservación, tan sólo cinco han sido muestreados para analizar qué tipo de aglutinantes –orgánicos o inorgánicos- fueron empleados, definiendo su técnica pictórica. La preparación de las muestras para los análisis cromatográficos conllevan necesariamente su destrucción, y en algunos casos el alto grado de arrasamiento de la superficie pictórica no garantizaba la obtención de resultados concluyentes; de este modo, los yacimientos muestreados fueron Ilurco, Lecrín, Mondragones, El Tesorillo y Salar, quedando representadas en el muestreo tanto pinturas procedentes de contextos urbanos como de contextos rurales.

La técnica analítica escogida, la Cromatografía de gases, se utiliza en este caso para recoger la presencia o no de los aminoácidos y ácidos grasos propios de ciertos aglutinantes naturales de naturaleza orgánica empleados en la pintura mural romana. La ausencia de señal por parte del cromatógrafo en todas las muestras indicó que la ausencia descartaba toda posibilidad de que se tratara de un temple, conclusión que se reafirma con el alto nivel de carbonato cálcico obtenido del análisis por Microscopio electrónico de barrido en el estudio de los pigmentos. Todo indica a que los pigmentos, en todos los yacimientos muestreados, fueron sin excepción fijados por la carbonatación de la cal propia de la técnica del fresco.

BLOQUE VI

CONCLUSIONES

9. CONCLUSIONES. LA *LUXURIA PRIVATA* EN LA VEGA DE GRANADA.

Uno de los objetivos principales propuestos para este trabajo era, además de una catalogación del material musivo y pictórico, valorar dichos materiales como fuentes documentales de las dinámicas socioculturales intrínsecas en la propia producción decorativa, y por extensión, las de la propia población romana de la Vega de Granada. Este corolario nace con la intención de esbozar una síntesis de la evolución cronológica de la actividad de los talleres de pintores y mosaistas y la distribución de su trabajo por el territorio de las diferentes *civitates* conocidas en la Vega.

- Aplicación de la metodología

No queremos concluir, más allá del contenido, sin una reflexión autocrítica de la idoneidad de la metodología propuesta al inicio de este trabajo a efectos de lograr los objetivos propuestos y confirmar las hipótesis de partida. La idiosincrasia primordial de esta investigación era la de un trabajo en que los elementos decorativos se analizaran con una visión holística, como partes integradas de un todo que construyen y en el que cumplen el mismo cometido como elementos de socialización entre comandatarios y productores, entre miembros de la aristocracia, y en fin, entre un *dominus* y su propio mundo privado y familiar.

Partiendo de este paradigma y teniendo en cuenta los problemas que presentaba un material a menudo descontextualizado o en mal estado de conservación –en ocasiones incluso desaparecido-, nos vimos en la necesidad de buscar un proyecto metodológico que pudiera dar respuesta a todas las preguntas que se planteaban, y que se basó en un protocolo que iniciaba con la identificación de los procesos productivos, observados a través de la materialidad, para a partir de ellos identificar como segundo paso los grupos artesanales cuya actuación puede documentarse en la Vega de Granada, y así finalmente, obtener conclusiones históricas de mayor alcance en los procesos históricos, culturales, económicos y artísticos en la zona durante época romana.

Para la primera fase, los procesos productivos fueron observados a partir de dos líneas ontológicas principales: las materias primas –búsqueda de comportamientos de abastecimiento- y las huellas tecnológicas. Los análisis de materias primas, esencialmente teselas, pigmentos y morteros, se hicieron en base a un criterio de no destrucción, y los resultados obtenidos fueron satisfactorios aunque se revelaron insuficientes ante dos eventualidades que no tuvimos en cuenta: que las canteras y centros de abastecimiento de materiales están en gran parte desconocidos a falta de excavaciones arqueológicas, y que la mayor parte de los materiales empleados en la creación de los mosaicos proceden de reutilizaciones, de modo que habría que tener en cuenta no sólo los centros extractores sino también otros talleres productivos e incluso vertederos como potenciales focos de

abastecimiento del material. Esta variable introduce nuevas preguntas en torno a las relaciones interprofesionales de los talleres artesanales en época romana, y queda abierto como objetivo primordial de próximas líneas de análisis. También a expensas de futuros estudios queda investigar otras técnicas analíticas que optimicen mejor que las utilizadas el estudio de los aglutinantes en las pinturas, así como el análisis estratigráfico de las mismas.

Con respecto a las huellas tecnológicas, cabe brevemente reseñar el inmenso potencial que su observación y análisis ha demostrado tener en este trabajo, siendo primordial para la individualización de producciones semejantes y también aquellas que se diferencian, primer paso para la identificación de los talleres artesanales. En este sentido, la identificación de las marcas de herramientas que quedan en los materiales tras su tallado, la enumeración de las fases productivas, y la clasificación de rasgos característicos de cada elemento para su confrontación con respecto a otros yacimientos y la determinación de los criterios de calidad de cada producción constituyen el punto fuerte de un método científico sin precedentes en su adaptación al estudio de la musivaria romana y que se ha creado específicamente para dar solución a los problemas planteados por esta tesis. Creemos que es, de hecho, una de las mayores aportaciones de este trabajo, en tanto que la aplicación de este método a otros pavimentos de áreas y cronologías diversas podrán aportar mucha más luz en torno a las preguntas que aún quedan sin respuesta sobre sus relaciones de manufactura. Por tanto, otra de nuestras prioridades para estudios futuros será ampliar el muestreo y terminar de desarrollar el protocolo de la experimentación de cara a tener disponible una base de datos de huellas experimentales contrastables con las marcas arqueológicas.

Consideramos que las conclusiones derivadas del estudio tecnológico han sido en este caso mucho más determinantes que otros análisis, como el iconográfico, a la hora de determinar influencias y características artesanales en su distribución por el territorio granadino. El estudio de las decoraciones en el caso de las pinturas ha sido muy pobre debido a que en las respectivas excavaciones no se hicieron calcos de posicionamiento y en ocasiones ni siquiera llegaron a recogerse todos los fragmentos hallados, dificultando sobremanera las restituciones de las mismas. Por su parte, los motivos decorativos de los mosaicos permiten asociar diversas tendencias e influencias, pero bajo un repertorio sumamente pobre que a duras penas permite advertir la pericia con que se hicieron las versiones locales en diversos casos. Tradicionalmente el estudio de mosaicos y pinturas se ha basado en gran medida en su catalogación con una tendencia tipologista, guiada fundamentalmente por el criterio de la iconografía. Si bien no hemos renunciado a este criterio por la necesidad de catalogar el material –uno de los objetivos fundamentales de este trabajo–, nuestro paradigma de partida en que considerábamos, siguiendo a Munari, el diseño como un proceso de creación basado en un método lógico, ciertamente ha confirmado que ese método no es universal sino una técnica adquirida individualmente y transmitida a través de la relación maestro-aprendiz, y es por tanto el principal vestigio para apreciar, a través de tradiciones semejantes, posibilidades de vinculación artesanal.

Los elementos concernientes a los criterios que definen un taller son su actuación en un territorio delimitado, de extensión más o menos grande en función de los agentes

económicos y culturales, y la limitación cronológica de un taller en actividad, que aun cuando no superase una generación de vida, su *modus operandi* y su influencia puede perdurar en el tiempo mediante la transmisión de un aprendizaje colectivo. La selección del marco territorial de la Vega granadina nos ha ofrecido, en fin, un espacio con muchas posibilidades de identificar estos movimientos artesanales y la adquisición de modas en relación con el auge y decaimiento de las diversas *civitates* que la poblaron. El potencial arqueológico de este amplio territorio, aún casi ignoto en algunas zonas, garantiza la ampliación postrera de este corpus inicial, y precisamente ese, el de incrementar el conocimiento arqueológico de la Vega, constituye nuestro gran reto para el futuro.

- Proceso de romanización y primeras decoraciones tras la municipalización

La implantación de los sistemas decorativos tradicionales romanos, y por extensión, del concepto de hábitat doméstico itálico en la Vega de Granada, debe comprenderse en el particular marco histórico que ya remarcábamos al inicio de este trabajo. La romanización y municipalización se produjo en la zona de un modo dispar, pero siempre partiendo de núcleos urbanos indígenas preexistentes, que condicionaron el modo de adaptación paulatina, y no impuesta *ex novo*, a la culturación romana. Los núcleos urbanos, mal conocidos arqueológicamente, recibieron también, por sus desiguales coyunturas durante el periodo republicano, diferentes estatutos jurídicos: así, el panorama urbano de la Vega se caracteriza por la ausencia de colonias y por cierto desequilibrio entre la Vega oriental, vecina a la frontera con la provincia Tarraconense, con mayor densidad de municipios, y la Vega de Loja, donde a excepción de *Vesci Faventia* los antiguos *oppida* se quedaron en ciudades estipendiarias.

Las primeras municipalizaciones de la Vega se produjeron ya en las épocas cesariana y augustea, siendo los primeros núcleos urbanos en recibir tal privilegio *Iliberis* con toda seguridad, y probablemente una *Artigi Iulienses* citada en las fuentes y de la que aún no se conoce nada arqueológicamente. Es por ello que *Iliberis*, luego *Florentia Iliberritana*, constituye el primer municipio romano de la Vega del que tenemos constancia de las primeras actividades decorativas, y por tanto de la llegada de los primeros artesanos, cuadernos, influencias, estilos y técnicas foráneas que habrían de quedarse para desarrollar en los siglos sucesivos un estilo propio y local.

El protagonismo de *Iliberis* en las primeras decoraciones urbanas y periurbanas

Ya desde esta primera época contamos con vestigios de pintura mural en una de las *domus* iliberritanas, la del Callejón de los Negros, destruida al poco tiempo por otra pintura realizada sobre ésta durante el siglo II d.C. (nº 01 de catálogo). No obstante, durante este primer siglo de municipalidad las evidencias de decoración urbana se reducen a la pintura, teniendo en cuenta que la larga pervivencia del indigenismo en la ciudad coadyuvó a una adopción más lenta y progresiva de los estándares ornamentales romanos. En esta dinámica de paulatina introducción del arte itálico en la esfera privada –pues nada sabemos de su aplicación en los espacios públicos– los artesanos de la pintura mural tuvieron una mayor

aceptación que los musivarios hasta el siglo II d.C., y no solo en *Iliberis* sino también en otros *municipia* como *Ilurco*, como veremos más adelante.

La ordenación territorial realizada en paralelo a la municipalización de ciudades como *Iliberis* marca desde muy pronto la presencia en el *territorium* de asentamientos y edificaciones destinados al control de la explotación económica de las tierras; desde mediados del siglo I d.C. comienza a identificarse entre dichas construcciones la implantación de las *villae* con espacios domésticos y de recreo que complementan las instalaciones primigenias de producción. En el caso concreto de *Iliberis*, a mediados del siglo I d.C. son numerosas las *villae* que salpican su *ager*, y al menos tres de ellas, ubicadas en su cinturón periurbano, son desde el inicio de su construcción concebidas como esos espacios duales de producción y descanso, la *utilitas* y la *voluptas* para el desarrollo del *otium*¹. Precisamente en los tres yacimientos, Mondragones, Vergeles y San Juan de los Reyes, se documentan los primeros vestigios de pavimentos musivos de la Vega: en Mondragones un suelo de *opus figlinum* constituye un primer intento de higienizar y tapizar la entrada de la *pars urbana*, y en San Juan y Vergeles se construyen los primeros ejemplos de *opus tessellatum*, en blanco y negro y de pasta vítrea² respectivamente. El pavimento de Mondragones ha de ser tenido en cuenta en este estudio porque representa desde época muy temprana una necesidad de pavimentación y sobre todo, el dominio de una técnica que es la de los primeros mosaistas que actúan en la Vega; pese a la poca información a nivel decorativo, la técnica constructiva refleja una tendencia ya clara al empleo de materiales reutilizados en la fabricación de las teselas, en este caso de materiales cerámicos, suministrados por los alfares vecinos, en funcionamiento ya por esas fechas. El mosaico en blanco y negro de San Juan de los Reyes, aunque desaparecido, constituye un caso paradigmático por cuanto ejemplifica la asimilación de las modas itálicas en cuanto a producción y esquema decorativo, y marca la adopción de un repertorio de motivos muy elemental que, si bien se verá ampliado durante el Bajo Imperio, se mantendrá a lo largo de los siglos como el muestrario más característico de la producción musiva granadina, y no solamente en el ámbito iliberritano sino también en los de otras ciudades como *Ilurco*, *Calecula* y en el área de Loja. El gusto por ciertos motivos que serán tan repetitivos en la musivaria de la Vega nace del pobre catálogo de decoraciones llegado durante la segunda mitad del siglo I d.C. con los primeros mosaistas y plasmado en mosaicos como el de San Juan de los Reyes, los círculos secantes y los campos en retícula de cuadrados, que enraizaron en la cultura musiva granadina como una marca de identidad.

En este punto, cabe reflexionar sobre la clara distinción entre las decoraciones urbanas basadas en la pintura mural y las rurales con preferencia por los mosaicos, que en nuestra opinión se debe más a una coincidencia de los pocos materiales hallados en cada caso. Con todo, sí que resulta llamativo que la combinación de ambas técnicas, pintura y mosaico,

¹ Términos de Plinio (Ep. III, 19; IV, 1-4; V, 6; X, 8).

² Únicamente podemos probar su existencia basándonos en el hallazgo de numerosas teselas de este material removidas en los contextos altoimperiales correspondientes a la primera fase de construcción de la *villa*, pero el material no aporta más datos que sean representativos para caracterizar la producción musiva de este periodo.

como partes del programa ornamental del mismo ámbito, no se dará hasta la primera mitad del siglo II d.C., encontrando durante la centuria anterior decoraciones aisladas y puntuales más que proyectos decorativos de mayor entidad. En este sentido, es necesario tener en cuenta que las *villae* altoimperiales no son viviendas permanentes de sus *domini*, pues no será hasta el Bajo Imperio y la Antigüedad Tardía cuando las elites urbanas se trasladen definitivamente a sus propiedades rurales, hecho que impulsa junto a otros factores las grandes obras de remodelación y monumentalización en las *villae* durante ese periodo. La cercanía de las *villae* de Mondragones, Vergeles o el yacimiento de San Juan de los Reyes al centro urbano las convierte en las menos propensas a que necesiten unas instalaciones domésticas con grandes aparatos ornamentales, pues la visita a ellas desde la ciudad puede realizarse en el mismo día sin necesidad de pernoctar ni pasar grandes periodos de tiempo que requieran comodidades especiales. No en vano, la somera decoración de pavimentos musivos documentada en este periodo se verá incrementada en fases posteriores, en que la coyuntura de las relaciones campo-ciudad cambia.

El efecto del *ius latii* en la Vega: el auge de *Ilurco* y las primeras monumentalizaciones en *villae rusticae*

Entrando en el último tercio del siglo I d.C. el *ius latii* de Vespasiano permite convertir en municipios de derecho latino a la mayor parte de *oppida* de la Vega, que no habían sido promocionados en el contexto de las contiendas civiles de la Península. *Ilurco*, que hasta entonces había tenido situación jurídica de ciudad *stipendiaria* o de *peregrinae*, era, no obstante, una ciudad suficientemente romanizada antes de su municipalización como demuestran las emisiones monetarias con leyenda en escritura latina documentadas desde el siglo I a.C., aunque con una pervivencia aún muy marcada de lo indígena que hace que no aparezcan vestigios de decoraciones musivas o pictóricas en la ciudad sino hasta después de su promoción jurídica. Probablemente el *ius latii* fuese también aliciente de la llegada de pobladores latinos –y con ellos de los hábitos domésticos romanos- a ciudades como *Agatucci* y *Calecula*, aunque por el momento no se han encontrado vestigios ni musivos ni pictóricos de esta época en ambos territorios.

Los materiales hallados en *Ilurco* son escasos y fuera de contexto, pero muy significativos para este periodo inicial. Como sucediera en *Iliberis*, las decoraciones domésticas realizadas en el mundo urbano en las primeras décadas tras su promoción jurídica se reducen a pinturas murales, una tendencia que se puede explicar con la mayor facilidad de adopción de un sistema decorativo (la pintura) que sí conocían las poblaciones íberas, frente al mosaico que era una técnica ignota y requería más tiempo de asimilación. Como adelantamos en páginas anteriores, las pinturas de *Ilurco* se diferencian, tanto en técnica como en los modelos iconográficos utilizados, de las producciones contemporáneas de la vecina *Iliberis*, donde a finales del siglo I d.C. se están realizando pinturas como las analizadas en este trabajo en el Callejón de los Negros. A nivel formal, el elemento diferenciador más significativo es el uso de repertorios figurados y mitológicos en *Ilurco*, mientras que en *Iliberis* la producción pictórica optará hasta el siglo IV d.C. por esquemas geométricos sencillos a base de ortostatos y paneles monocromos. En esta línea, y al margen de las figuras mitológicas y elementos arquitectónicos, otros motivos ilurconenses

tan comunes como la decoración de imitación de mármol brocatel no son tampoco utilizados en el núcleo urbano iliberritano.

De estos datos se derivan dos reflexiones que afectan a la distribución de cartones y talleres en la Vega durante el siglo I d.C. y comienzos del II d.C. En primer lugar, que el estímulo urbano que provocó el Edicto de Latinidad de Vespasiano atrajo a diversos talleres de artesanos de la pintura, cuyo marco de actuación no está del todo definido, pero si bien diferenciadas, por antagónicas, las características de aquel que trabajó en el Cerro de los Infantes y el que realizó las pinturas del Callejón de los Negros. Podemos diferenciar, al menos, dos talleres diferentes con repertorios distintos: el primero, con actuación en *Ilurco*, que estaría bajo la influencia o en la corriente de las producciones pictóricas que caracterizan la *Baetica* occidental durante este siglo I d.C.³, y el segundo en *Iliberis* con unas producciones más sencillas y donde el gusto local se implanta desde muy pronto. Esta conclusión se apoya por las observaciones técnicas obtenidas de la observación de las ejecuciones de uno y otro centro, en ambos casos de alta calidad, pero con rasgos diferenciadores especialmente en la preparación previa de la pintura. En segundo lugar, que la distinción de dos áreas de actuación de talleres de tendencias diferentes no implica en absoluto el hermetismo estilístico sino, por el contrario, es fácil apreciar cómo algunos motivos decorativos que habían sido incorporados por los talleres ilurconenses –como la decoración de mármol brocatel- y que no llegaron a utilizarse en otros núcleos urbanos, sí que se extiende con facilidad en las pinturas del *ager* iliberritano y en la zona de Loja, convirtiéndose desde el mismo siglo II d.C. un motivo bastante popular. Las relaciones entre dichos talleres debieron ser, por tanto, muy frecuentes.

La ocupación doméstica del *ager* ilurconense no está tan bien documentada para los primeros siglos altoimperiales como lo está el *ager* iliberritano; no en vano, el mosaico de Cubillas, también en blanco y negro, muestra cierta homogeneidad con respecto a la incorporación de la moda del mosaico en dicho territorio. En este caso, el uso del repertorio estándar importado –los círculos secantes - se combina con creaciones locales –bandas de diabolos-, que si bien no tuvieron mayor repercusión en las creaciones futuras de la Vega, proporciona signos de cierta identidad e independencia creativa a un taller ilurconense de época flavia, del que desconocemos la amplitud de su influencia sobre otros talleres de la zona.

En resumen, el panorama de las últimas décadas del siglo I d.C. e inicios del II d.C. está polarizado por dos núcleos urbanos, *Iliberis* e *Ilurco*, donde las respectivas promociones jurídicas juegan un factor decisivo en los inicios de la adopción de modas decorativas romanas de la arquitectura doméstica y que *a priori* tiene mayor desarrollo en el campo de la pintura. Rasgos técnicos y sobre todo formales permiten diferenciar grupos de *pictores* diferentes para uno y otro municipio, aunque es el momento en que se consolidan algunos de los esquemas decorativos que más adelante serán favoritos en todo el territorio

³ No podemos descartar una influencia de los talleres de *pictores* de *Sexi Firmum Iulium*, basándonos en los paralelismos que presentan muchos de los motivos ilurconenses con otros observados en algunas pinturas inéditas procedentes del yacimiento del Majuelo (en proceso de publicación).

granadino. El arte musivo tiene una acogida más tímida en la Vega, y se encuentra únicamente en contextos rurales, aunque con cierta homogeneidad productiva en línea con la moda itálica de pavimentos en blanco y negro que inunda en estos momentos la Península Ibérica. El repertorio, muy escueto, se ve incrementado momentáneamente con esfuerzos creativos por parte de algunos talleres, que reflejan un acto de temprana emancipación de la moda oficial, y que, a pesar de no tener gran éxito en su momento, constituye la base de la conducta tendente al localismo de los talleres granadinos de los siglos sucesivos. La imposibilidad de estudiar directamente los materiales de Cubillas y San Juan de los Reyes, ejemplos musivos primigenios de los *agri* de las dos ciudades que venimos analizando, no nos permite caracterizar por los aspectos tecnológicos los talleres responsables de su fábrica ni comparar la adquisición de diversos modos de ejecución.

Actividad musiva a inicios del siglo II d.C.

Con este panorama, el final del siglo I d.C. se configura como la etapa de experimentación y adopción de ambas técnicas decorativas en la Vega de Granada, y sirve de base para un siglo II d.C. en cuya primera mitad se consolida definitivamente el gusto romano en las viviendas de la elite. Durante estas décadas el mayor desarrollo se va a producir en el mundo rural, que hasta entonces había protagonizado una modesta acogida de los elementos socializadores por excelencia del ámbito doméstico, y que en gran medida se debe a la coyuntura de proliferación del fenómeno de la *villa* en esta zona. Serán muchas las *villae* construidas a caballo entre el siglo I y el II d.C.⁴, y aumenta el número de ellas que incluyen estructuras de vivienda entre sus instalaciones, y coincidiendo con este fenómeno, aparecen los primeros programas ornamentales en los que pintura y mosaico se conciben por primera vez como partes integrantes de un proyecto de monumentalización conjunto. Para este fenómeno hemos contado con las *villae* de Lecrín (*ager* iliberritano) y El Tesorillo (*ager* ilurconense), lo que permite ejemplificarlo en ambas circunscripciones, aunque sigue pesando la ausencia de más hallazgos en otros *agri* que permitan trasladar –o no– estas conclusiones a toda la amplitud de la Vega.

Los mosaicos de este periodo, aun en blanco y negro pero introduciendo levemente algunas notas de color granate, continúan con el mismo repertorio del siglo anterior, especialmente los círculos secantes y tangentes, y al que se le añaden las orlas de roleos y las retículas sencillas de cuadrados, introducidos en este momento. La buena conservación tanto de los pavimentos como de los contextos arquitectónicos de este periodo ha permitido analizar pautas de la producción que eran inapreciables en los desaparecidos mosaicos de finales del siglo I d.C.; se trata de obras bien elaboradas, sin errores de diseño ni remiendos y con una alta densidad de teselas dispuestas con precisión fruto de la realización de sinopias previas que indican al *tessellarius* el lugar exacto donde habían de colocarse aquellas, como se ha documentado en El Tesorillo. El abastecimiento del material de estos talleres

⁴ No en vano, la totalidad de *villae* analizadas en este trabajo tienen una primera fase constructiva en este periodo, con atisbos de decoración musiva o pictórica hoy desaparecida en algunas de ellas, y a las que hay que añadir otros yacimientos como la *villa* de Camino de Ronda (Navas, Garrido, *et al.* 2009, 106), Molvizar (Marín 1988), o Cortijo del Canal (Raya, Ramos, *et al.* 1990; Orfila, Castillo, *et al.* 1996) en los que hasta la fecha no se han documentado sus respectivas *partes urbanas*.

se produce de forma unidireccional desde un mismo centro, a juzgar por la uniformidad de los mármoles empleados en las teselas de estos mosaicos, y aunque desconocemos con exactitud el lugar de extracción de la piedra, evidencia la explotación de mármoles blancos y dolomías en los entornos de *Iliberis* durante los siglos I-II d.C. Los contextos en que aparecen muestran una ampliación de los espacios propensos a recibir decoración de mosaico con respecto a la época anterior, desde habitaciones de carácter público o semipúblico como el *oecus* de El Tesorillo a espacios más reservados como el área termal de Lecrín.

No es un hecho baladí el que estas producciones musivas se combinen por primera vez con decoraciones pictóricas parietales, pues manifiesta una eminente planificación y coordinación de ambos trabajos, y su concomitancia queda bien demostrada en detalles como que en el mortero de la pintura de El Tesorillo se empleen teselas procedentes del mosaico que decora la misma habitación. Las pinturas de las *villae* granadinas de inicios del II d.C. muestran, no obstante, una regresión cualitativa con respecto a las realizadas en los centros urbanos desde varias décadas antes, lo que podría interpretarse como el surgimiento de talleres de menor cualificación destinados a satisfacer, itinerantes, las necesidades de amplias áreas rurales, frente a los talleres urbanos que continuarían abasteciendo la demanda de la élite municipal. No hay atisbos, ni en Lecrín ni en El Tesorillo, de rasgos operativos como las sinopias, que con tanta precisión se realizan en las pinturas iliberritanas del Callejón de los Negros, y las imperfecciones son abundantes, especialmente los goteos y las rebabas de grandes cantidades de pigmento sobrante. Esta diferencia puede apreciarse de forma significativa comparando la técnica con que se ejecuta un mismo motivo que aparece en ambos contextos –urbano y rural- en este periodo: la imitación de mármol moteado, que en la pintura del Callejón de los Negros se efectúa mediante imprimación de la punta de pincel, obteniendo motas regulares, y en las de El Tesorillo, y las que se harán más tarde en Lecrín, se obtiene por aspersion, dando como resultado un diseño de distribución irregular y aleatoria. Estos descuidos sin embargo están descompensados con el uso de pigmentos de gran calidad, y es que únicamente en las pinturas altoimperiales de contextos rurales se ha constatado el empleo de algunos de los colores *floridi* descritos por Plinio, concretamente una imitación de *Minium secundarium* para una tonalidad de rojo y *Chrysocolla* para los verdes.

Los talleres pictóricos que podríamos denominar del área rural, caracterizados por su evidente descompensación cualitativa con respecto a los que actúan en el mundo urbano, se relacionan con éstos al recoger el mismo repertorio de motivos que se viene representando en las ciudades. Los esquemas decorativos fijados en este momento para la pintura se mantendrán con escasas variaciones en los siglos sucesivos hasta el Bajo Imperio, y su demanda decaerá progresivamente a juzgar por los pocos restos pictóricos que se documentan en adelante. En cambio, los mosaicos se erigirán como elementos imprescindibles de la ornamentación doméstica, tanto en las *villae* como en las *domus* urbanas, a partir de la segunda mitad del siglo II d.C. como consecuencia del fuerte estímulo que produjo la introducción de la policromía en la musivaria hispana, su desvinculación de las directrices itálicas a favor de una mayor independencia creativa, y la

introducción de nuevos motivos decorativos procedentes de los grandes centros béticos. Todo ello caracterizará la siguiente fase en la musivaria granadina.

- La actividad decorativa durante el Alto Imperio (siglos II-III d.C.)

Desde la segunda mitad del siglo II d.C. y todo el siglo III d.C. se documenta un cambio de tendencia en las decoraciones arquitectónicas de la Vega, promovido por motivos tanto externos como internos; ciertamente, el triunfo de la policromía y el estilo florido en la musivaria introdujo en *Hispania* la opción a la originalidad creando nuevos diseños que habrían de ser distintivos de nuevas “escuelas” de carácter local e independiente de las modas itálicas. Por su parte la pintura, que había sido rápidamente adoptada, vio también nacer desde muy pronto características locales en las distintas provincias a raíz de un efectivo proceso de enseñanza de los artesanos itálicos inmigrantes a aprendices nativos, en el que, no obstante, se mantuvo un constante contacto y movimiento de ideas entre áreas vecinas (Ling 1991, 168-169). Pero en este contexto, las producciones de la Vega a partir de mediados del siglo II d.C. se caracterizan por una preferencia absoluta por el mosaico por encima de la pintura, que se registra muy residualmente, y sobre todo, por el hecho de que las decoraciones se relegan únicamente a las viviendas rurales, sin que tengamos información alguna de los procesos ornamentales en las *domus* urbanas hasta inicios del Bajo Imperio, y esto se debe únicamente a la coyuntura interna de la Vega en estos momentos.

Por sus características físicas y geográficas, la Vega ofrece un panorama muy rico de posibilidades de explotación agropecuaria que se manifiesta en una intensificación cada vez mayor de la construcción de *villae rusticae* y sobre todo, en la ampliación más o menos equitativa de las estructuras productivas y de ocio en las que ya se habían fundado durante el siglo I d.C. Esta bonanza, que se debe principalmente al papel que la *Betica* –y en ella las *civitates* granadinas- tuvieron en el abastecimiento de la *annona* a partir del siglo II d.C., es consecuencia de la importancia del aceite granadino⁵ en este programa imperial, y causante de la inversión de los excedentes en la introducción de elementos de prestigio en los centros rurales. Durante un periodo que culmina hacia finales del siglo III d.C. la estabilidad económica de la elite terratenientes parece no sufrir en demasía las consecuencias de la llamada crisis de ese siglo, y la demanda de programas decorativos de lujo no cesa, al menos en el área circundante de *Iliberis*, y ahora también, en el territorio de la Vega de Loja. En cambio, nada conocemos de las *villae* ilurconenses, que probablemente sí acusaron la crisis como se aprecia en algunos abandonos (*villa* de El Tesorillo) y en la ausencia total de obras nuevas, un declive que acabará a finales de esta centuria con el abandono del propio municipio.

Con este panorama tan heterogéneo, distinguido por la caída de los centros ilurconenses en contraste con el auge de otros puntos, la demanda de mosaicos y pinturas se polarizan en

⁵ Recordemos la creación c. 112 d.C. del *Kalendarium Vegetianum* como testigo de de una elite fuertemente ligada a la explotación de los recursos de la Vega (Orfila y Sánchez 2011, 117).

torno a los dos extremos de la Vega, área de Loja e *Iliberis*, que constituyen el referente de la cultura ornamental romana de esta etapa. La tónica general es a aumentar progresivamente la demanda, incluyendo cada vez mayor número de habitaciones en una misma casa, y que son tanto primeras monumentalizaciones de *villae* construidas ya en el siglo anterior (El Laurel, Salar, y posiblemente Huétor Vega), como remodelaciones o ampliaciones de obras anteriores (el caso de Lecrín, donde se introducen mosaicos en estancias nuevas y también revestimientos pictóricos).

Las producciones musivas entre el *ager* iliberritano y el área de la Vega de Loja: continuidad *versus* nuevas tendencias

Las nuevas obras realizadas en las *villae* iliberritanas reflejan un gusto mucho mayor por el mosaico que por la decoración pintada. Los mosaicos de Huétor, Lecrín o El Laurel adoptan tímidamente un mayor número de motivos decorativos, y sobre todo, de composiciones más complejas, algunas de ellas con cierta continuidad durante el siglo IV d.C., aunque la inventiva de los talleres que circundan el entorno iliberritano mantienen el hábito de utilizar diseños ya de sobra conocidos, hecho que quizás no se deba tanto a inmovilismo en la oferta sino principalmente al gusto por lo tradicional de los comandatarios que los solicitan. La buena calidad de estas producciones es un hecho aplicable a todos los casos, aunque el número de pavimentos conocidos no es suficiente para comparar ciertas resoluciones técnicas y diferenciar talleres. No obstante, algunas teselas de Huétor y Lecrín presentan marcas de herramientas muy bien identificadas pertenecientes al proceso de corte mediante percusión indirecta con cincel, un procedimiento que ya se podía observar en ejemplos de inicios del siglo II d.C. como los primeros pavimentos de la *villa* de Lecrín, y que será el *modus operandi* por excelencia en esta fase de trabajo hasta el final de la Antigüedad Tardía granadina. El empleo de motivos decorativos cada vez más complejos obliga a cortar teselas prácticamente a medida que sean adecuadas a la parte del diseño que han de dibujar, y ello hace que este tipo de marcas de corte sean cada vez más apreciables en los mosaicos granadinos, unido a un progresivo descuido del acabado de las teselas por sus caras no visibles.

Frente a la estabilización de la musivaria iliberritana en el siglo III d.C., el desarrollo de un gusto local muy definido y procedimientos técnicos muy homogéneos y de relativa buena calidad, aparece por primera vez en el entorno de Loja vestigios de actividad artesanal musiva y pictórica con la villa de Salar. Construida a finales del siglo I d.C., se ornamenta por primera vez en este momento, no sabemos si por un crecimiento de la productividad – pues no se han localizado aún las estructuras fructuarias-, o por una mayor presencia del *dominus* en sus posesiones rústicas, como preludio del éxodo definitivo que las elites acabarían haciendo a lo largo del siglo IV d.C., ya que se desconoce el devenir histórico de los centros urbanos de la zona. Como advertimos en el capítulo anterior, la temática decorativa de los mosaicos de Salar revela una fuerte influencia exógena en línea con las producciones béticas del momento, especialmente aquellas de *Anticaria*, *Corduba* y *Astigi*. Si bien no podemos aseverar que se trate bien de un taller venido de fuera o bien de un taller local con influencias de aquellas ciudades por la falta de materiales, es evidente que es un *unicum* en toda la actual provincia granadina y en nada se asemeja a las producciones

del interior de la Vega oriental. Las diferencias, marcadas no solo por la iconografía sino sobre todo por cuestiones técnicas principales, caracterizan a los mosaistas de Salar en primer lugar con el uso de materiales pétreos muy heterogéneos aunque siempre procedentes de montañas locales, pero que nos hace pensar en que se el abastecimiento de piedra para las teselas no venga directamente de la cantera sino de vertederos, reutilizaciones, o sobras de talla de otros materiales muy variados. Las teselas de vidrio, en cambio, son piezas realizadas *ex profeso* para el mosaico de las nereidas, algo poco frecuente pues normalmente se tiende bastante al reciclaje en este material. En segundo lugar, y a pesar del aspecto general de los mosaicos, la aplicación de las teselas muestra en ocasiones problemas que se resuelven con dificultad y cierta torpeza, lo cual diferencia una vez más las manos responsables de estos mosaicos de aquellas que trabajaron en el área iliberritana.

El inicio del declive en la demanda de la pintura

Las *officinae* granadinas de pintores parecen sufrir un retroceso cuantitativo, aunque esta conclusión siempre está sujeta a nuevos hallazgos que puedan rebatirlo en un futuro; los escasos ejemplos de este periodo se reducen a Lecrín y Salar, aunque la producción no pierde en calidad y de hecho se incorporan temáticas nuevas –siempre geométricas– que desmienten por completo una crisis del arte pictórico durante el siglo III d.C. en la Vega. No en vano, los pigmentos mantienen las composiciones características hasta la fecha, aun se encuentran colores *floridi* como la *Chrysocolla* empleada en los tonos verdes, y en general la aplicación de la pintura es de buena factura. Las temáticas tradicionales de mármol brocatel e imitación de moteados acompañados de grandes zonas medias de ortostatos lisos seguirán siendo la tónica general, desvelando una continuidad por parte de estos talleres con respecto a la tradición visual creada con fuerza desde el siglo I d.C.

A modo de síntesis, la segunda mitad del siglo II d.C. y todo el siglo III d.C. se caracterizan por el declive y surgimiento de áreas nuevas de actuación de talleres musivos locales así como la presencia de talleres nuevos, al par que una modesta presencia de las decoraciones pictóricas que destacan por su actitud continuadora de las tradiciones anteriores. Asistimos a un aumento constante de las habitaciones que reciben decoración parietal o pavimental, y no en vano, viviendas que ya disponían de su aparato ornamental amplían a las pocas décadas el repertorio decorativo. El diseño de estos programas conlleva una coparticipación de artesanos especialistas en diversas artes, y ahora no solo entre mosaistas y pintores, sino que también los programas escultóricos destacan de forma intensa y por primera vez en estas *villae* del siglo III d.C. como se ha documentado en Salar, Lecrín, Huétor Vega, o incluso en la propia *domus* del Callejón del Gallo, aunque en este caso carecemos de un contexto claro para poder fechar la participación de escultores en la vivienda.

A finales del siglo III d.C. y comienzos del siglo IV d.C., en el límite cronológico de este periodo, la pintura del Callejón del Gallo muestra signos evidentes de cambios en la producción decorativa que anuncian las singularidades del siguiente gran periodo. En

primer lugar demuestra que los talleres urbanos no desaparecen, aunque la calidad disminuye considerablemente, hecho éste que augura en segundo lugar el declive definitivo de la actividad pictórica en la Vega granadina, que si bien no desaparece del todo, queda relegada a partir del siglo IV d.C. a contextos ínfimos y con un potencial decorativo muy sesgado.

La creciente autonomía de las *villae* de la Vega a inicios del siglo IV d.C. marca agudos cambios que permiten incluir las producciones de esta centuria y la siguiente en una fase independiente en la caracterización de las producciones musiva y pictórica de la zona. Esta fase, identificada *grosso modo* con el Bajo Imperio, será la de mayor esplendor musivo del área rural como consecuencia de la necesidad de adaptar las *villae* como vivienda definitiva del *dominus* y no estacionarias, como habían sido hasta entonces. Mientras en los núcleos urbanos no se documenta más actividad artesanal de este tipo, los *agri* aportarán importante información incluso de áreas cuya actividad artesanal nos es desconocida para épocas anteriores, como es el caso de *Calecula*.

- Últimas producciones bajoimperiales (siglos IV y V d.C.)

Esta nueva fase en las decoraciones domésticas romanas en la Vega está profundamente marcada por los procesos de cambio en las relaciones campo-ciudad, la modificación del *modus vivendi* urbano tradicional, y el estímulo que las nuevas necesidades de la vida ciudadana supone para la polarización de las producciones musiva y pictórica en el ámbito de las *villae* rurales. El panorama bajoimperial en el territorio granadino es bastante heterogéneo, con ciudades que se abandonan (*Agatucci*), otras reducidas a núcleos de menor importancia (como pudo ser el caso de *Ilurco*), algunas mantienen su estructura urbana y todas sus funciones altoimperiales (*Iliberis*) y otras aparecen citadas por primera vez en estos siglos (*Nativola* y *Castella/Castilia*). De buena parte de ellas, citadas en las fuentes, la arqueología aún no ha dado noticias tampoco para este periodo, lo que dificulta contextualizar la prosperidad que alcanzan algunas *villae* de sus *agri*, como son la de Daragoleja (*Calecula*) o la mencionada de Salar (*Vlisi* o *Baxo*). Sin que se documente un descalabro total de la vida municipal, la ausencia sin excepción de restos pictóricos o musivos en las domus urbanas de este periodo, frente al vigor reflejado en las *villae*, es signo de que cambian las conductas evergéticas de la élite y que se sustituyen en las ciudades los viejos patrones de ostentación. Así, *domus* como la del Callejón de los Negros, con diversas fases de continuidad desde el siglo I d.C., continúan en hábitat y con constantes remodelaciones, pero que en este siglo, ya no incluyen la decoración de las estancias. Al contrario, las viviendas rurales, incluso aquellas más cercanas a las *civitates* o ubicadas en su cinturón periurbano (Mondragones o Vergeles), recogen ese testigo decorativo, al par que las áreas productivas se incrementan notablemente, proporcionando un rendimiento inusitado que permite mantener el elevado estatus decorativo de la vivienda. Muchas de estas *villae* habían sido fundadas en época altoimperial, y sus *partes urbanas*, como elemento vivo y orgánico en un constante proceso de adaptación y cambio que es, al fin y al cabo, una casa, serán en este periodo el objetivo de la corriente artesanal

más prolífica, variada y de mayor capacidad creadora registrada en la Vega de todos los siglos de romanidad.

Los talleres musivos: esplendor y diversificación

La amplia demanda de mosaicos provocada por estos fenómenos, sugiere la aparición de un mayor número de talleres que funcionan en paralelo. La mayor parte de estas *villae*, decíamos, tienen sus orígenes en el Alto Imperio como hábitat estacionales del *dominus* que se retira temporalmente a sus posesiones campestres; todas ellas son objeto a lo largo del siglo IV d.C. de grandes remodelaciones, obras con las que se amplía el número de habitaciones, se cambia la función de otras anteriores, y se reestructura la organización de la casa, y en las que se introducen nuevos espacios concebidos en la arquitectura del momento. Todo ello, sumado a la nueva incorporación de tipologías arquitectónicas como son los ábsides, son producto de una nueva concepción de la vivienda a la que los mosaicos granadinos se adaptan asimilando esquemas poco o nada implantados hasta el momento en esta zona. Así, se introducen por primera vez los esquemas centrales y a compás –que únicamente encontrábamos anteriormente en Salar por su influencia de la Escuela del Guadalquivir- en un contexto que se había caracterizado desde el inicio por las composiciones reticulares, longitudinales, y en cierto modo dinámicas dentro del marco del denominado *kinesthetic address*. Aunque éstas no se pierden, pues es una tradición largamente arraigada en la musivaria granadina, las composiciones centrales se combinan con ellas marcando una nueva concepción jerárquica de los espacios, más estática y que desemboca la percepción de la grandilocuencia decorativa en un mismo punto. Los mosaistas del siglo IV d.C. se ven por tanto en la necesidad de ampliar sus repertorios de motivos, especialmente de aquellos llamados independientes, y cuya gran acogida en todos los territorios representados de la Vega para la musivaria bajoimperial implica la tendencia a ser estereotipados a la vez que interpretados en versiones locales. De estos motivos, algunos como las cráteras, las peltas o los propios roleos que ya aparecían durante el siglo II d.C. se reproducen con tal asiduidad que es posible establecer comparaciones, no solo en el estilo, sino sobre todo en las múltiples variantes de ejecución del mismo motivo en distintos mosaicos, que es lo que verdaderamente marca la diferencia de los talleres, y no tanto la elección del motivo en cuestión, por deberse a un acto en que intervienen otros factores como las exigencias del comandatario. Como ya se advertía anteriormente, las reinterpretaciones constantes de idénticos motivos en zonas relativamente alejadas de la Vega no son sino el producto de una constante cooperación entre talleres y una dinámica actividad interna de creación interna en cada uno de ellos. Aunque no sea posible identificar mismos grupos artesanales en diversos yacimientos, sí que es fácil atisbar en casos tan cercanos como Mondragones y Vergeles la inspiración común de modelos similares.

Grosso modo, podemos decir que existe homogeneidad en las producciones concretas de cada yacimiento, pero el panorama general es, por el contrario, reflejo de una pluralidad en estilo y técnica inusitada en la Vega hasta la fecha. A excepción de la *villa* de Daragoleja, todas las documentadas son, una vez más, del ager iliberritano, y las pautas productivas de los artesanos responsables de la monumentalización de cada una de ellas son

suficientemente variadas como para reconocer el sello identitario de un mismo taller. La observación de los teselados de unos y otros yacimientos mostraba múltiples variables de soluciones técnicas a idénticos problemas (presentados por el uso de los mismos motivos decorativos), aunque en líneas generales los *tesellarii* del área iliberritana tienen en común la consumación de fallos como el uso aleatorio del cromatismo, el diseño irregular tanto de motivos como de composiciones a gran escala, y principalmente, errores de cálculo solucionados de forma bastante tosca. En comparación, la *villa* de Daragoleja, adscrita al término de *Calecula*, no ha podido ser estudiada con tanta precisión al no conservarse sus pavimentos, pero los dibujos presentan algunas inexactitudes del diseño en línea con los que se producen en el área iliberritana. Las ejecuciones mediocres se plasman también en el cortado de las teselas, fase de trabajo que se ha documentado bien en algunos pavimentos de esta época, pues se hacen de forma cada vez más irregular y se documenta con mayor diligencia la tendencia a reutilizar piezas marmóreas anteriormente desechadas sin apenas tratamiento intermedio. La técnica de corte, no obstante, se mantiene idéntica a la que ejecutaban los talleres del Alto Imperio, siendo una constante la continuidad de los mismos procedimientos tradicionales pero con cierta pérdida de maestría.

El abastecimiento de materiales sigue siendo un suministro de trayectoria local, especialmente las teselas cerámicas, procedentes de recipientes y material constructivo reutilizado y que habían sido realizados en el alfar de Cartuja, en las inmediaciones de *Iliberis*⁶. Las teselas pétreas, entre las que abundan mármoles de geologías típicas de Sierra Nevada, dolomías de los entornos de Dúrcal, cuarzos, y jaspes abundantes en las cordilleras limítrofes de la Vega, también son mayoritariamente de origen local, aunque la apertura a nuevas vías de comercio de piedras exógenas constituye otro de los cambios experimentados en el *modus operandi* de estos talleres musivos, principalmente por las necesidades impuestas por los *opera sectilia* construidos en este periodo.

Los *sectilia* parietales

La producción de *opus sectile* en la Vega es muy escueta: dos materiales documentados en el siglo IV d.C., ambos del mismo carácter parietal, y con la misma composición basada en zócalo de lastras y decoración de frisos vegetales con roleos de acantos y flores realizados en *interrasum*. Los dos ejemplares, ubicados en los extremos opuestos del territorio de la Vega y asociados a *agri* de distintas ciudades, presentan, no obstante, similitudes formales que a simple vista podrían llevarnos a pensar en la existencia de un taller especializado en este tipo de decoraciones que abarcaría, por lo concreto de su ocupación, un área territorial más amplia de clientes. Sin embargo, la singularidad de que se ubiquen con relativa cercanía espacial dos ejemplos de este tipo y tan similares en su composición y diseño no ha sido en absoluto evidencia suficiente para asociarlos como obras de un mismo taller, sino que por el contrario las diversas técnicas de corte, pulido y acabado de las piezas empleadas, incluso en las del mismo tipo de material, es un hecho que en nuestra opinión pesa más en la consideración de que se trataría de dos talleres diferentes aunque utilicen

⁶ Recordemos que únicamente los mosaicos de estos dos yacimientos contenían teselas de materia cerámica para estas fechas, ambos pertenecientes al área periurbana de *Iliberis*.

cartones similares. En estos casos, y como venimos haciendo a lo largo de toda esta síntesis, consideramos que cuando las comparaciones técnicas y las estéticas se contradicen en sus resultados son más fiables los datos proporcionados por las huellas tecnológicas en cuanto a tratar de identificar talleres. Para ello nos basamos en que las similitudes decorativas se deben a factores que no dependen únicamente del trabajo de los artesanos, sino que están sometidos a múltiples agentes como los gustos de los consumidores, o la introducción de motivos decorativos nuevos a través de las modas por las que se rigen los parámetros de la cultura visual universal. En cambio, el aprendizaje adquirido en un taller artesanal comprende la adquisición de una serie de recursos prácticos que capacitan al aprendiz a resolver “problemas” derivados de la creación, soluciones que en sí mismas comprenden no solo una voluntad implícita de decisión por parte del artesano, sino una herencia que es única de cada taller, y que por tanto puede ayudar a identificar cuando se trata de manos integradas en un aprendizaje similar, y por tanto un mismo taller.

Así las cosas, consideramos que los *sectilia* granadinos, deben inscribirse en un gusto predominante en este siglo en toda la Península Ibérica, y por ello los cartones o modelos decorativos circularían con cierta difusión por *Hispania*, procedentes a su vez de prototipos itálicos; no en vano, la ausencia de pavimentos de *sectile* en la Vega granadina a lo largo del Alto Imperio y la irrupción de esta técnica en el periodo Tardío sí que implica la adquisición de nuevas destrezas por parte de los talleres musivos, posiblemente estimulados por esos productores de *sectilia* figurados presentes también en zonas vecinas y conectadas con la Vega, como es *Anticaria*.

El fin de los talleres musivos: últimas producciones y labores de mantenimiento

Aunque todos los materiales musivos de época Tardía de la Vega han sido ubicados a lo largo del siglo IV d.C., algunos muy a finales de esta centuria, probablemente sus producciones estuvieran a caballo con el siglo V d.C., periodo en el que es difícil fechar algún ejemplar por los rápidos procesos de último crecimiento de las *villae* y su posterior destrucción o abandono. Sin embargo, la producción musiva puede documentarse a través de otras obras que no son necesariamente la construcción de pavimentos *ex novo*: las restauraciones de muchos pavimentos de Salar, Daragoleja o Mondragones muestran que aún quedan talleres musivos funcionando en la Vega en esta época, aunque suponemos que en progresiva regresión hasta que la demanda cesara definitivamente también en las *villae*, como ya había sucedido a finales del III d.C. en las *civitates*. Las restauraciones se vienen documentando en pavimentos del siglo II d.C. (Lecrín) aunque suponemos que desde periodos anteriores al V d.C., lo cual es propio de la tendencia a la continuidad habitacional que marca los procesos de la mayor parte de las *villae* que llegan hasta la Tardoantigüedad aún con residentes a los que complace una casa decorada al gusto romano. Las obras de reparación que se ejecutan en este momento son, a diferencia de los pequeños arreglos de los pavimentos altoimperiales, verdaderas restauraciones en las que los intentos de reproducir los diseños originales, con mayor o menor fortuna, constituyen en sí mismos ejemplos de producción de unos talleres que aún mantienen el repertorio adquirido durante siglos con una tendencia paulatina al esquematismo. Cabe destacar que las restauraciones completas, en las que se reproducen los motivos originales, son propias

de los *agri* de *Calecula* y el área de Loja, pero no se documentan restauraciones de este tipo en el *ager* iliberritano, donde éstas se reducen al relleno de las lagunas de los pavimentos con teselas blancas. Esta diferencia trasciende el resultado técnico y o el aspecto visual, pues refleja una clara diferencia entre las concepciones artísticas y domésticas de la Vega oriental y la occidental, y se manifiesta en una continuidad de los arquetipos decorativos clásicos de la cultura romana en la primera frente a un cese de las necesidades monumentales y una intención puramente práctica de higiene subyacente en las restauraciones en la segunda.

Estos cambios de concepción doméstica y decorativa, así como el abandono o destrucción de la mayor parte de las *villae* acabarán con la desaparición definitiva de los *tessellarii* en un punto indeterminado de este siglo V d.C., desaparición que fue sin duda gradual a medida que los antiguos centros clientelares de estos talleres acabaron mutando en necrópolis, centros religiosos, o en núcleos poblacionales mayores.

9. CONCLUSIONI. LA LUXURIA PRIVATA NELLA VEGA DE GRANADA.

Uno degli obiettivi principali di questo lavoro - oltre alla creazione di un catalogo di materiali musivi e pittorici - è di esaminare questi stessi materiali come fonte documentale delle dinamiche socio-culturali intrinseche nella stessa produzione decorativa, e per estensione, della popolazione romana della *Vega* di Granada. Questo corollario nasce con l'intenzione di abbozzare una sintesi sull'evoluzione cronologica delle attività delle botteghe di pittori e mosaicisti, e la loro distribuzione nel territorio delle differenti *civitates*, presenti nella *Vega*.

- Applicazione della metodologia

Non si vuole concludere qui senza una riflessione autocritica sulla idoneità della metodologia proposta all'inizio di questo lavoro al fine di conseguire gli obiettivi proposti e confermare le ipotesi di partenza. L'idiosincrasia principale di questa ricerca era quella di un lavoro nel quale gli elementi decorativi fossero analizzati in una visione olistica, ossia come parti integranti di un tutto, in cui ciascuna componente svolge e corrobora ad una stessa funzione, quella cioè di elementi di socializzazione tra committenti e produttori, tra gli stessi membri dell'aristocrazia, ed infine, tra un *dominus* ed suo intimo mondo privato e familiare.

Partendo da questo paradigma e tenendo in conto i problemi che presenta un materiale spesso decontestualizzato o in cattivo stato di conservazione - ed in alcuni casi addirittura disperso -, ci siamo visti nella necessità di elaborare un progetto metodologico che potesse dar risposta a tutte le domande che sono state formulate. Questo progetto si basa su di un protocollo che inizia con l'identificazione dei processi produttivi, osservati attraverso la loro materialità, e a partire da qui, intende identificare come secondo passo i distinti gruppi artigianali, la cui attività è stata documentata nella *Vega* di Granada, per poi alla fine ottenere conclusioni storiche di maggior portata all'interno di fenomeni storici, culturali, economici e artistici nella *Vega* durante l'età romana.

Per quanto riguarda la prima fase, i processi produttivi sono stati osservati a partire da due linee ontologiche principali: le materie prime – ricerca di linee di approvvigionamento - e le tracce tecnologiche. L'analisi delle materie prime, specialmente tasselli, pigmenti e mortai sono stati fatti in base ad un criterio non distruttivo, ed i risultati ottenuti si possono considerare soddisfacenti, anche se si sono rivelati insufficienti per quanto riguarda due eventualità che non abbiamo tenuto in conto: che le cave ed i centri di approvvigionamento di materiale sono in gran parte sconosciuti in assenza di scavi archeologici, e che la maggior parte dei materiali impiegati nella creazione dei mosaici proviene da riutilizzi, in modo che si dovrebbe tenere in considerazione non solo i centri estrattivi, ma anche altre botteghe produttive, comprese le discariche, come potenziale punti di rifornimento del materiale. Questa variabile introduce nuove domande circa le relazioni intraprofessionali

delle botteghe artigianali in epoca romana e resta aperto come obiettivo principale per le prossime linee d'indagine. Resta anche a carico dei futuri studi ricercare altre tecniche analitiche che ottimizzano meglio, rispetto a quelle utilizzate, lo studio degli aglutinanti nella pittura, così come l'analisi stratigrafica della stessa.

Per quanto riguarda le tracce tecnologiche, è opportuno sottolineare brevemente l'immenso potenziale che la loro osservazione ed analisi ha dimostrato avere in questo lavoro, rilevandosi importante per la caratterizzazione di produzioni simili ed ad evidenziare invece quelle che si differenziano, primo passo per l'identificazione delle botteghe artigianali. Proprio in questo senso, l'identificazione delle tracce di lavorazione che gli strumenti lasciano sui materiali dopo il loro taglio, l'enumerazione delle fasi produttive e la classificazione dei tratti caratteristici di ogni elemento, risultano utili per il loro confronto con gl'altri siti e per la determinazione dei criteri di qualità di ciascuna produzione; questi elementi costituiscono il punto forte di un metodo scientifico, che non ha conosciuto precedenti applicazioni nello studio dell'arte musiva romana, ma che è stato creato specificatamente per dare soluzione ai problemi posti in questa tesi. Crediamo che si tratti, di fatto, di uno dei maggiori contributi di questo lavoro, in quanto l'applicazione di questo metodo ad altri mosaici di aree e cronologie diverse, potrà gettare molta più luce sulle domande che ancora restano senza risposta circa i loro processi di manifattura. Pertanto, un'altra delle nostre priorità per gli studi futuri sarà ampliare il campionamento e terminare di sviluppare il protocollo riguardante la sperimentazione, con il fine di disporre di una base dati di tracce sperimentali da affiancare alle tracce di lavorazione di natura archeologica.

Reputiamo che le conclusioni ottenute dallo studio tecnologico siano state in questo caso di gran lunga più determinanti che altre analisi, come quella iconografica, al fine di dover determinare influenze e caratteristiche artigianali e la loro distribuzione nel territorio granadino. Lo studio delle decorazioni nel caso degli affreschi è risultato molto povero, dovuto al fatto che durante gli scavi non sono stati eseguiti calchi di posizionamento, ed in alcune occasioni non si arrivò nemmeno a raccogliere tutti i frammenti trovati, rendendo oltremodo difficile la ricostruzione delle stesse decorazioni. Di contro, i motivi decorativi dei mosaici permettono di associare diverse tendenze ed influenze, però dentro di un repertorio estremamente povero che a malapena permette di cogliere la perizia con la quale si realizzarono in diversi casi le versioni locali. Tradizionalmente lo studio dei mosaici e degli affreschi si è basato in larga misura sulla loro catalogazione con un tendenza classificatoria, guidata fondamentalmente da un criterio iconografico. Sebbene non abbiamo rinunciato a questo criterio, vista la necessità di catalogare il materiale - aspetto che resta uno degli obiettivi fondamentali di questo lavoro - il nostro paradigma di partenza e su cui ci siamo basati, seguendo Munari, è il disegno, inteso come processo di creazione basato su di un metodo logico; quest'approccio ha confermato che questo processo logico non è universale, ma si tratta di una tecnica acquisita individualmente e trasmessa attraverso la relazione maestro - apprendista, e dunque diventa il principale indizio per cogliere attraverso tradizioni simili, possibilità di vincoli tra artigiani.

Gli elementi riguardanti i criteri che definiscono una bottega sono: la sua attività in un territorio delimitato e di estensione più o meno ampia, in funzione degli agenti economici e culturali; e la limitazione cronologica della sua attività di una bottega, che anche quando non supera una generazione di vita, il suo *modus operandi* e la sua influenza possono perdurare nel tempo mediante la trasmissione di apprendimento collettivo. La scelta dell'ambito territoriale della *Vega* granadina ci ha offerto, infine, un spazio con molte possibilità per identificare questi fenomeni artigianali e per tracciare l'acquisizione di mode in relazione con l'auge ed il decadimento delle diverse *civitates* che la popolarono. Il potenziale archeologico di questo vasto territorio, ancora quasi del tutto ignoto in alcune zone, garantisce l'ampliamento futuro di questo *corpus* iniziale, ed è proprio questo, incrementare cioè la conoscenza archeologica della *Vega*, la nostra più grande sfida per il futuro.

- Processo di romanizzazione e prime decorazioni dopo il periodo di municipalizzazione

L'introduzione di apparati decorativi tipicamente romani e, per estensione, del concetto di ambiente domestico italico nella *Vega* di Granada, deve collocarsi nel particolare quadro storico a cui abbiamo già accennato all'inizio di questo lavoro. La romanizzazione e la municipalizzazione si produssero in questa zona in maniera disomogenea, sebbene partendo sempre da nuclei urbani indigeni preesistenti, che però condizionarono i tempi ed i modi del processo di romanizzazione, il quale risulta progressivo e non sempre uniforme. I nuclei urbani, in genere poco conosciuti archeologicamente, ottennero differenti *status* giuridici, già durante il periodo repubblicano a causa delle loro diseguali condizioni: così, il panorama urbano della *Vega* si caratterizza per la generale assenza di colonie e per un marcato squilibrio tra la *Vega* orientale - vicina alla frontiera con la provincia Tarraconense e con maggiore densità di municipi - e la *Vega* di Loja, dove, a eccezione di *Vesci Faventia*, gli antichi *oppida* rimasero allo stato di semplici città stipendiarie.

I primi fenomeni di municipalizzazione della *Vega* si produssero già in epoca cesariana e augustea; i primi nuclei urbani a ricevere tale privilegio furono *Iliberis*, e probabilmente una *Artigi Iulienses*, citata nelle fonti, ma della quale non si conosce l'esatta ubicazione. E' per questo motivo che *Iliberis* - in seguito *Florentia Iliberritana* - rappresenta il primo municipio romano della *Vega* del quale abbiamo notizia sulle prime attività decorative, e di conseguenza sull'impiantarsi anche dei primi artigiani, cartoni, influenze, stili e tecniche esterne, ma che svilupperanno nei secoli successivi un proprio stile locale.

La direzione di *Iliberis* nei primi decorazioni urbani

Già in questa prima epoca incontriamo resti di pittura murale in una delle *domus* iliberritane: quella del Callejón de los Negros, ricoperta poco tempo dopo da un altro affresco, realizzato durante il II secolo d.C. (n° 01 del catalogo). Nonostante ciò, durante il primo secolo della municipalità le evidenze archeologiche riguardanti la decorazione urbana si riducono alla sola pittura, tenendo anche in conto che la diffusa sopravvivenza di

elementi indigeni all'interno della città comportò una più lenta adozione degli *standard* ornamentali romani. In questa dinamica di progressiva introduzione dell'arte italica nella sfera privata – purtroppo nulla sappiamo invece della sua utilizzazione negli spazi pubblici - fino al II sec. d.C. gli artigiani della pittura parietale ebbero un maggiore riconoscimento rispetto ai mosaicisti, e non solo a *Iliberis*, ma anche in altri *municipia* come *Ilurco*, come vedremo più avanti.

L'organizzazione territoriale, realizzatasi in parallelo con la municipalizzazione delle città come nel caso di *Iliberis*, registra sin da subito la presenza nel *territorium* di insediamenti ed edifici destinati al controllo ed allo sfruttamento economico delle terre. A partire dalla metà del I secolo d.C. cominciano ad emergere tra questi edifici, *villae* dotate di spazi domestici e luoghi destinati all'*otium*, che si affiancano così alle originarie installazioni produttive. Nel caso concreto di *Iliberis*, già alla metà del I secolo d.C., sono numerose le *villae* presenti entro i limiti territoriali del suo *ager*, e almeno tre di esse sono ubicate lungo la fascia periurbana attorno al municipio. Si tratta di costruzioni concepite sin dall'inizio come spazi duali sia di produzione che di riposo, secondo i principi romani di *utilitas* e *voluptas*, applicati all'architettura privata per il *otium*¹. In particolare è nei tre siti di Mondragones, Vergeles e San Juan de los Reyes che si documentano le più antiche tracce di pavimenti musivi della *Vega*: a Mondragones un pavimento in *opus figlinum* costituisce un primo tentativo di "igienizzare" e al contempo tapezzare l'entrata della *pars urbana*, mentre a San Juan e a Vergeles si realizzano i primi esempi di *opus tessellatum*, rispettivamente in bianco e nero a San Juan ed in pasta vitrea a Vergeles². Il pavimento di Mondragones deve essere tenuto particolarmente in conto ai fini del presente studio, in quanto rappresenta - già a partire da un'epoca molto precoce - la necessità di pavimentare i normali piani d'uso, e soprattutto attesta la padronanza di una tecnica che sarà propria dei primi mosaicisti che in seguito opereranno nella *Vega*. Nonostante le poche informazioni che si possono trarre a livello decorativo, la tecnica costruttiva riflette una tendenza già chiara, volta all'uso di materiale di riutilizzo nella fabbricazione dei tasselli. Si tratta in questo caso di materiale ceramico, fornito dagli impianti produttivi vicini e già attivi in questa data. Il mosaico in bianco e nero di San Juan de los Reyes, nonostante sia oggi scomparso, rappresenta un caso paradigmatico, in quanto esemplifica bene l'assimilazione delle mode italiche per quanto riguarda modalità di realizzazione e schema decorativo, e segna inoltre l'adozione di un repertorio di motivi molto elementari che, sebbene si vedrà ampliato durante il Basso Impero, si manterrà durante i secoli come il campionario più caratteristico della produzione musiva granadina, non solamente in ambito iliberritano, ma anche nelle altre città come *Ilurco*, *Calecula* e l'area di Loja. Il gusto per certi motivi che avranno tanto successo nell'arte musiva della *Vega*, nasce dal povero catalogo di decorazioni arrivato durante la seconda metà del I secolo d.C. con i primi mosaicisti e che troviamo trasposto in alcuni mosaici - come quello di San Juan de los Reyes con i circoli

¹ Termini di Plinio il Giovane (Ep. III, 19; IV, 1-4; V, 6; X, 8).

² Possiamo provare la sua esistenza solamente basandoci sul rinvenimento di numerose tessere di questo materiale, rinvenute nei contesti alto-imperiali corrispondenti alla prima fase di costruzione della *villa*. Tuttavia questo materiale non fornisce nessuno altro dato aggiuntivo che possa essere utile per caratterizzare la produzione musiva di questo periodo.

secanti ed i campi in reticoli di quadrati - che attecchì nella cultura musiva granadina, divenendone così una marca di identità.

A questo punto, si potrebbe riflettere circa la chiara distinzione tra le decorazioni urbane, basate sulla pittura murale, e quelle rurali, basate su di una preferenza per i mosaici, che però secondo la nostra opinione deve essere attribuita più ad un *vacuum* conoscitivo, dovuto cioè alla scarsità e alla parzialità del dato archeologico, che non ad una reale distinzione tra i due ambiti. Ciò che però risulta evidente è che la combinazione di entrambe le tecniche, affresco e mosaico, come parte di uno stesso programma ornamentale relativo ad un medesimo ambito domestico, non avrà luogo fino alla prima metà del II secolo d.C., visto che sono documentate durante il secolo precedente solo decorazioni isolate e puntali, più che progetti decorativi di maggior entità. In questo senso, è necessario tenere in conto che le *villae* alto-imperiali non rappresentano per i loro *domini* abitazioni permanenti, o almeno non fino al Basso Impero e alla Tarda Antichità, quando le élite urbane si trasferiranno definitivamente nelle loro proprietà rurali. Questo evento infatti - insieme ad altri fattori - imprimerà un forte slancio alle grandi opere di rimodellamento e monumentalizzazione delle *villae* durante questo periodo. La vicinanza delle *villae* di Mondragones, Vergeles o del sito di San Juan de los Reyes al centro urbano inoltre, non rendeva necessaria la realizzazione di installazioni domestiche con grandi apparati ornamentali, dato che lo spostamento dalla città alla villa poteva realizzarsi nell'arco dello stesso giorno, senza quindi la necessità né di pernottare, né di passare lunghi periodi di tempo che richiedessero particolari comodità. Non per niente, la decorazione sommaria dei pavimenti a mosaico documentata in questo periodo si vedrà incrementata nelle fasi posteriori, durante le quali la congiuntura delle relazioni campagna - città cambia o addirittura si inverte.

Le conseguenze dell'*ius latii* nella Vega: lo sviluppo decorativo di *Ilurco* e le prime pitture nelle *villae rusticae*

Entrando nell'ultimo terzo del I secolo d.C., lo *ius latii*, concesso da Vespasiano, permette di convertire in municipi di diritto latino la maggior parte degli *oppida* della *Vega* che non erano ancora stati promossi durante il periodo delle guerre civili. *Ilurco*, che fino a quel momento aveva conservato lo *status* giuridico di città *stipendiaria* o *peregrinae*, era, nonostante ciò, una città sufficientemente romanizzata anche prima della sua municipalizzazione, come dimostrano le emissioni monetarie con la legenda in latino, documentate già a partire dal I secolo a.C. Ciò non toglie comunque una perdurare ancora molto forte dell'elemento indigeno, che spiega la mancanza di resti di decorazioni musive o pittoriche nella città fino addirittura all'indomani della sua promozione giuridica. Probabilmente l'estensione dello *ius latii* fu anche incentivo per l'arrivo di coloni latini - e con essi dei loro sofisticati usi domestici - in città come *Agatucci* e *Calecula*, anche se per il momento in entrambi i territori non si sono rinvenuti né resti pittorici, né musivi riferibili a questa epoca.

I materiali trovati a *Ilurco* sono scarsi e fuori contesto, anche se molto significativi per questo periodo iniziale. Come succederà anche a *Iliberis*, le decorazioni domestiche, realizzate in contesto urbano nelle prime decadi dopo la loro promozione giuridica, si riducono alle sole pitture murarie, una tendenza che si può spiegare con la maggiore facilità di adottare un sistema decorativo (la pittura), già conosciuto dalle popolazioni iberiche, a fronte del mosaico, tecnica estranea alla tradizione indigena e che per questo avrebbe richiesto più tempo per essere assimilata. Come abbiamo anticipato nelle pagine anteriori, le pitture di *Ilurco* si differenziano, tanto per la tecnica quanto per i modelli iconografici utilizzati, dalle contemporanee produzioni della vicina *Iliberis*, dove alla fine del I secolo d.C. si stavano realizzando pitture come quelle analizzate in questa tesi nel caso della *domus* di Callejón de los Negros. A livello formale, l'elemento differenziatore più significativo è l'uso di repertori figurati e mitologici a *Ilurco*, mentre a *Iliberis* la produzione pittorica opererà fino al IV secolo d.C. per schemi geometrici semplici a base di ortostati e pannelli monocromi. Sulla stessa linea - e a margine delle figure mitologiche e degli elementi architettonici - altri motivi ilurconensi molto comuni come la decorazione ad imitazione del marmo broccatello, non troveranno invece diffusione nel nucleo urbano iliberritano.

Da questi dati, si possono trarre due importanti riflessioni, riguardanti la distribuzione di cartoni e botteghe nella *Vega* tra il I secolo d.C. ed il principio del II d.C. In primo luogo che lo stimolo urbano, provocato dal decreto imperiale con cui Vespasiano concesse lo *ius latii*, attrasse a diverse botteghe di artigiani della pittura, il cui campo d'azione non è del tutto definito, però sì ben differenziate, le caratteristiche di quello che lavorò nel Cerro de los Infantes e di quello che realizzò le pitture del Callejón de los Negros. Possiamo distinguere, almeno, due differenti botteghe con distinti repertori: la prima, attiva ad *Ilurco*, è da porre sotto l'influenza o nella stessa corrente delle produzioni pittoriche che caratterizzano la Betica occidentale durante il I secolo d.C.³; la seconda invece, localizzata a *Iliberis*, con alcune produzioni più semplici, dove il gusto locale si innesta molto presto. Questa conclusione si fonda su alcune osservazioni tecniche, ottenute attraverso lo studio delle realizzazioni di uno e dell'altro centro, in entrambi i casi comunque di alta qualità, però con tratti differenziati soprattutto per quanto attiene la preparazione previa della pittura. La seconda riflessione che se ne può trarre è che la distinzione tra le due aree d'azione di botteghe con tendenze differenti non comporta in alcun modo un ermetismo stilistico; al contrario è facile apprezzare come alcuni motivi decorativi che erano stati assimilati dalle botteghe ilurconensi – come la decorazione in marmo broccatello - e che non giunsero ad essere utilizzati in altri nuclei urbani, sí que si estende con facilità nelle pitture degli *agri* iliberritano e della zona di Loja, diventando a partire dal II secolo d.C. un motivo abbastanza ricorrente. Le relazioni tra i suddetti *atelier* dovettero essere pertanto molto frequenti.

³ Non possiamo scartare un'influenza delle botteghe di *pictores* di *Sexi Firmum Iulium*, basandoci sui parallelismi che presentano molti dei motivi ilurconensi con altri, osservati in alcuni affreschi inediti e precedenti dal sito di Majuelo (in corso di stampa).

L'occupazione domestica dell'*ager* ilurconense non è così ben documentata durante il periodo altoimperiale come quella dell'*ager* iliberritano; non per nulla, il mosaico di Cubillas, anch'esso in bianco e nero, mostra certe omogeneità rispetto all'adozione della moda del mosaico nel suddetto territorio. In questo caso, l'uso del repertorio *standard* importato – i circoli secanti - si combina con creazioni locali –bande di diabolos - che, sebbene non ebbero maggiori ripercussioni nelle future creazioni della *Vega*, offrono segni di certa identità ed indipendenza creativa a una bottega ilurconense di epoca flavia, della quale non conosciamo l'ampiezza della sua influenza sulle altre officine della zona.

In sintesi, il panorama delle ultime decadi del I secolo d.C. e degli inizi II d.C. è polarizzato da due nuclei urbani, *Iliberis* e *Ilurco*, dove la promozione al nuovo *status* giuridico di *municipium* diventa un fattore decisivo per l'adozione di mode decorative romane nella architettura domestica, mode che all'inizio trovano maggiore sviluppo nel campo della pittura. Tratti tecnici e soprattutto formali permettono di differenziare gruppi di *pictores* differenti per l'uno e l'altro municipio; è anche il momento in cui si consolidano alcuni degli schemi decorativi che più avanti troveranno diffusione in tutto il territorio granadino. L'arte musiva riceve invece un'accoglienza più timida nella *Vega*, e si incontra unicamente in contesti rurali, anche se con una certa omogeneità produttiva in linea con la moda italica dei pavimenti in bianco e nero, che inonda in questi momenti la Penisola Iberica. Il repertorio, molto spoglio, si vede incrementato momentaneamente dagli sforzi creativi di alcune officine, che mostrano un atto di precoce emancipazione dalla moda ufficiale, e che, nonostante non godano di un immediato successo, e costituiranno la base di quella stessa tendenza verso il localismo, tipico delle botteghe grenadine dei secoli successivi. L'impossibilità di studiare direttamente i materiali di Cubillas e San Juan de los Reyes, tra i primi esempi musivi degli *agri* delle città qui prese in esame, non ci permette di caratterizzare attraverso gli aspetti tecnologici gli *atelier* responsabili della loro fabbricazione, né comparare l'apprendimento dei loro diversi modi di esecuzione.

Attività delle botteghe musive negli inizi del II secolo d.C.

In questo panorama, la fine del I secolo d.C. si configura come la tappa di sperimentazione e adozione di entrambe le tecniche decorative nella *Vega* di Granada, e serve da base per un II secolo d.C., nella cui prima metà si consolida definitivamente il gusto romano nelle abitazioni dell'élite. Durante questi decenni, il maggior sviluppo si va a produrre nel mondo rurale, che fino a quel momento aveva riservato una modesta accoglienza agli elementi socializzatori per eccellenza dell'ambito domestico, e la cui diffusione si deve in larga parte alla proliferazione della *villa* in questa zona. Saranno infatti molte le *villae* costruite a cavallo tra il I ed il II secolo d.C.⁴, mentre aumenta il numero di quelle che includono strutture abitative tra le proprie installazioni e, in concomitanza con questo fenomeno, appaiono i primi programmi ornamentali, nei quali - pittura e mosaico - sono

⁴ Non a caso, la totalità delle *villae* analizzate in questo lavoro presenta una prima fase costruttiva in questo periodo, con tracce di decorazione musiva o pittorica, purtroppo oggi scomparsa, e alle quali è da aggiungere anche altri siti come la *villa* di Camino de Ronda (Navas, Garrido, *et al.* 2009, 106), Molvizar (Marín 1988), o Cortijo del Canal (Raya, Ramos, *et al.* 1990; Orfila, Castillo, *et al.* 1996), edifici nei quali fino ad oggi non state documentate le rispettive *partes urbanas*.

per la prima volta parte integrante di un medesimo processo di monumentalizzazione. Questo fenomeno è documentato nelle *villae* di Lecrín (*ager* iliberritano) e di El Tesorillo (*ager* ilurconense), siti che forniscono validi esempi per entrambe le circoscrizioni territoriali, anche se pesa l'assenza di rinvenimenti simili negli altri *agri*, lasciando aperto il problema se tale fenomeno possa essere esteso all'intero territorio della *Vega*.

I mosaici di questo periodo, ancora in bianco e nero a cui però iniziano ad aggiungersi già alcune note di colore granata, continuano con il medesimo repertorio del secolo anteriore, specialmente i cerchi secanti e tangenti, ai quali si aggiungono ora bordi a volute e semplici reticoli di quadrati. Il buono stato di conservazione tanto dei pavimenti come dei contesti architettonici di questo periodo, ha permesso di analizzare i modelli di produzione che non è stato invece possibile apprezzare negli scomparsi mosaici di fine I secolo d.C. Si tratta di opere ben elaborate, senza errori di disegno, né rattoppi e con un'alta densità di tasselli disposti con precisione, frutto della realizzazione di sinopie previe, le quali indicavano al *tessellarius* il punto esatto in cui collocare i singoli pezzi, come si ha potuto documentare a El Tesorillo. Il rifornimento di materiale per queste officine si produce in forma unidirezionale dallo stesso centro, stando alla uniformità dei marmi impiegati nei tasselli di questi mosaici, e anche se ignoriamo con esattezza il luogo di estrazione della pietra, i caratteri litici riconducono a marmi bianchi e dolomie della zona attorno ad *Iliberis*, estratti durante il I ed il II secolo d.C. I contesti nei quali appaiono mostrano un ampliamento rispetto all'epoca anteriore degli spazi destinati a ricevere decorazioni a mosaico, passando dagli ambienti di carattere pubblico o semipubblico dell'*oecus* di El Tesorillo fino ad arrivare a spazi più riservati come l'area termale di Lecrín.

Non è un fatto marginale quando queste produzioni musive si combinino per la prima volta con le decorazioni pittoriche parietali, visto che ciò implica un'eminente pianificazione e coordinazione di entrambi i lavori, e la loro concomitanza di realizzazione appare ben dimostrata in dettagli come nel caso degli affreschi di El Tesorillo, nella cui malta si impiegano tasselli provenienti dal mosaico che decora lo stesso ambiente. Gli affreschi delle *villae* granadine di inizio II secolo d.C. mostrano, ciononostante, una regressione qualitativa rispetto a quelli realizzati nei centri urbani varie decadi prima, fatto che potrebbe essere interpretato con la creazione di atelier di minore qualifica, destinati a soddisfare in maniera itinerante le necessità di ampie aree rurali, a fronte delle botteghe urbane, che continueranno a soddisfare la domanda della elite municipale. Non si osservano, né a Lecrín né a El Tesorillo, tracce preparatorie come le sinopie, che con tanta precisione si realizzano invece negli affreschi iliberritani di Callejón de los Negros, mentre abbondanti sono le imperfezioni, specialmente i gocciolamenti e le sbavature dovute ad eccessive quantità di pigmento. Questa differenza qualitativa può apprezzarsi in maniera ancora più significativa comparando la tecnica con la quale si esegue uno stesso motivo decorativo, che nello stesso periodo compare in entrambi i contesti, urbano e rurale. Per esempio l'imitazione del marmo maculato, che nell'affresco di Callejón de los Negros si realizza mediante l'imprimitura con la punta del pennello, ottenendo in questo modo chiazze regolari, negli affreschi di El Tesorillo, così come in quegli che si realizzeranno più tardi a Lecrín, si ottiene per aspersione, dando come risultato un disegno con distribuzione irregolare ed aleatoria. Questa incuria tuttavia è compensata dall'uso di

pigmenti di buona qualità; infatti solo negli affreschi altoimperiali provenienti da contesti rurali si ha constatato l'impiego di alcuni dei colori *floridi* descritti da Plinio, in particolare un'imitazione del *Minium secundarium* per una tonalità di rosso e *Chrysocola* per le tonalità di verde.

Le botteghe pittoriche che potremmo definire "di area rurale" e che sono caratterizzate da un'evidente scempenso qualitativo rispetto agli standard delle botteghe urbane, si relazionano con quest'ultime nel momento di riprendere lo stesso repertorio di motivi che viene rappresentato nelle città. Gli schemi decorativi fissati in questo momento per la pittura parietale si manterranno con scarse variazioni nei secoli successivi fino al Basso Impero, quando la loro richiesta decadrà progressivamente a giudicare dai scarsi resti pittorici che si documentano da quel momento in avanti. In cambio, i mosaici si eleveranno ad elemento imprescindibile della ornamentazione domestica, tanto nelle *villae* come nelle *domus* urbane, a partire della seconda metà del II secolo d.C. come conseguenza del forte stimolo che produsse l'introduzione della policromia nell'arte musiva ispanica, il suo svincolamento dalle direttrici italiche a favore invece di una maggiore indipendenza creativa, e l'introduzione di nuovi motivi decorativi provenienti dai grandi centri betici. Tutto questo caratterizzerà la seguente fase dell'arte musiva granadina.

- L'attività decorativa durante l'Alto Impero (II-III secolo d.C.)

Dalla seconda metà del II secolo d.C. e durante tutto il III si documenta un cambio di tendenza nelle decorazioni architettoniche della *Vega*, promosso da motivi tanto esterni quanto interni; certamente il trionfo della policromia e lo stile "florido" nell'arte musiva introdusse in *Hispania* una certa forma di originalità, creando nuovi disegni che saranno distintivi di nuove "scuole" di carattere locale ed indipendenti rispetto alle mode italiche. Per quanto riguarda la pittura, la quale si era già imposta precocemente, anch'essa vide nascere molto presto caratteristiche locali nelle distinte province in seguito ad un vero e proprio processo di insegnamento da parte di artigiani italici immigrati in Spagna ad apprendisti nativi, in quello che, nonostante tutto, si mantenne come un costante contatto e movimento di idee tra aree vicine (Ling 1991, 168-169). Però in questo contesto, le produzioni della *Vega* a partire dalla metà del II d.C. si caratterizzano per una preferenza assoluta per il mosaico rispetto alla pittura, la quale si registra solo in forma molto residuale, e soprattutto per il fatto che le decorazioni sono relegate unicamente alle abitazioni rurali; non teniamo invece alcuna informazione circa gli sviluppi ornamentali nelle *domus* urbane fino all'inizio del Basso Impero, fatto che si deve unicamente ad una congiuntura interna alla *Vega* in questo periodo.

Per le sue caratteristiche fisiche e geografiche, la *Vega* offre un panorama molto ricco di possibilità per quanto riguarda lo sfruttamento agricolo e la pastorizia, aspetto che si manifesta in una intensificazione di volta in volta maggiore nella costruzione di *villae rusticae*, e soprattutto nell'ampliamento più o meno uguale tanto delle strutture produttive che di quelle pertinenti l'ozio, già presenti nel corso del I secolo d.C. Questa fase di crescita si deve principalmente al ruolo che la *Baetica* – e all'interno di essa le singole

civitates granadine - ebbe nel rifornimento dell'*annona* a partire dal II secolo d.C. e in conseguenza all'importanza che l'olio granadino⁵ rivestì nello stesso programma imperiale d'approvvigionamento. Ciò fu la causa principale dei cospicui investimenti che portarono all'introduzione di elementi di prestigio nei centri rurali. Durante il periodo che culmina al finale del III secolo d.C. la stabilità economica della elite dei proprietari terrieri sembra non soffrire troppo le conseguenze della cosiddetta "crisi del III secolo", e la domanda di programmi decorativi di lusso non cessa, almeno nell'area attorno ad *Iliberis*, e ora anche nel territorio della *Vega* di Loja. In cambio però, non sappiamo niente delle *villae* ilurconensi, le quali probabilmente risentirono della crisi come attesta l'abbandono di alcuni siti (*villa* di El Tesorillo) e l'assenza totale di nuove opere; un declino che raggiungerà l'apice alla fine di questo secolo con l'abbandono dello stesso municipio.

In un panorama così eterogeneo, distinto per la caduta dei centri ilurconensi in contrasto con l'auge di altre zone, la richiesta di mosaici ed affreschi si polarizza attorno ai due estremi della *Vega*, l'area di Loja e quella di *Iliberis*, che costituiscono il referente della cultura ornamentale romana in questa epoca. La tendenza generale è verso l'aumento progressivo della domanda, includendo ogni volta un maggior numero di ambienti della stessa casa; si tratta tanto di prime monumentalizzazioni di *villae*, già costruite nel secolo anteriore (El Laurel, Salar e forse anche Huétor Vega), quanto di rifacimenti o ampliamenti di opere anteriori (è il caso di Lecrín, dove si introducono mosaici in nuovi vani ed anche rivestimenti pittorici).

Le produzioni musive nello *ager* iliberritano e nel territorio di Loja: continuità *versus* nuove tendenze

Le nuove opere realizzate nelle *villae* iliberritane riflettono una maggiore preferenza per il mosaico che per la decorazione pittorica. I mosaici di Huétor, Lecrín o El Laurel adottano timidamente un maggior numero di motivi decorativi e soprattutto di composizioni più complesse, alcune di loro con una certa continuità durante il IV secolo d.C., anche se l'inventiva le botteghe che circondano il contesto iliberritano mantengono l'uso di avvalersi di disegni già ben noti, fatto che forse non si deve tanto ad una forma di immobilismo, quanto piuttosto ad un gusto per gli ornati tradizionali da parte dei committenti. La buona qualità di queste produzioni accomuna tutti questi casi, anche se il numero di pavimenti conosciuti non è sufficiente per poter comparare le varie soluzioni tecniche e differenziare le botteghe. Nonostante ciò, alcuni tasselli di Huétor e Lecrín presentano tracce di lavorazione con strumenti molto bene identificati e pertinenti al processo di taglio mediante percussione indiretta con scalpello. Questo procedimento si poteva già osservare in esemplari di inizio II secolo d.C., come i primi pavimenti a mosaico della *villa* di Lecrín, e sarà il *modus operandi* per eccellenza in questa fase di lavoro fino alla fine della Tarda Antichità nell'area granadina. L'impiego di motivi decorativi ogni volta più complessi obbliga di fatto a tagliare tessere su misura, così che siano adeguate alla complessità del disegno, facendo in modo che queste tracce di taglio siano mano sempre più presenti nei

⁵ Ricordiamo la creazione nel 112 d.C. circa del *Kalendarium Vegetianum* come testimonianza di una elite fortemente legata allo sfruttamento delle risorse della *Vega* (Orfila y Sánchez 2011, 117).

mosaici granadini, unite ad una progressiva trascuratezza nella rifinitura delle facce non visibili del tassello.

Fronte alla stabilizzazione dell'arte musiva iberitana nel III secolo d.C., allo sviluppo di un gusto locale molto definito ed a procedimenti tecnici particolarmente omogenei e di buona qualità, appaiono per la prima volta, nei pressi di Loja, resti di attività artigianale musiva e pittorica nella *villa* di Salar. Costruita alla fine del I secolo d.C., si orna per la prima volta in questo periodo; non sappiamo se l'intervento sia legato ad un accrescimento della produttività – infatti non si ha ancora localizzato la *pars fructuaria* - o se sia dovuto ad una più stabile presenza del *dominus* nei suoi possedimenti rustici. Ciò infatti potrebbe rappresentare il preludio di quel generale e definitivo esodo che le élite urbane finirono per intraprendere durante il IV secolo d.C., mentre non si conosce quasi nulla circa l'evoluzione storica dei centri urbani della zona. Come abbiamo già anticipato nel capitolo precedente, la tematica decorativa dei mosaici di Salar rivela una forte influenza esogena in linea con le produzioni betiche contemporanee, specialmente quelle di *Anticaria*, *Corduba* ed *Astigi*. Sebbene non possiamo sapere se si tratti di una bottega giunta da fuori o piuttosto di un *atelier* locale influenzato dallo stile di queste città, è comunque evidente che si tratti di *unicum* in tutta la provincia attuale di Granada e che in niente assomiglia alle altre produzioni della *Vega* orientale interna. Le differenze, marcate non solo nella iconografia, ma soprattutto da questioni tecniche importanti, caratterizzano i mosaicisti di Salar in primo luogo per l'uso di materiale litico molto eterogeneo, anche se procedente sempre dalle montagne locali, che però ci fa pensare che il rifornimento di pietra non avvenisse direttamente dalla cava, ma dalle discariche, dai vari riutilizzi o dagli scarti di altri materiali. I tasselli di vetro in cambio, sono pezzi realizzati *ex professo* per il mosaico delle nereidi, cosa poco frequente, dato che normalmente si tende al riciclo di questo materiale. In secondo luogo, e nonostante l'aspetto generale dei mosaici, l'applicazione dei tasselli mostra alcune volte problemi che si risolvono solo con grande difficoltà e con una certa goffaggine, cosa che caratterizza ancora di più la mano dei responsabili di queste realizzazioni da quella di coloro che operano nell'area iberitana.

Il declino della domanda di pittura parietale

Le *officinae* granadine sembrano soffrire un recesso quantitativo, anche se questa conclusione risulta sempre soggetta a nuovi ritrovamenti che potrebbero spingere a rivedere ancora questo dato in futuro; gli scarsi esempi di questo periodo si riducono a Lecrín e Salar, anche se va sottolineato che le realizzazioni non perdono di qualità, ma anzi incorporano tematiche nuove – sempre geometriche - che smentiscono in maniera secca il sopraggiungere di una crisi dell'arte pittorica nella *Vega* durante il III secolo d.C. Non per caso, i pigmenti mantengono la loro caratteristica composizione ancora in quest'epoca: infatti si incontrano ancora i colori *floridi* come il *Chrysocolla*, impiegato nelle tonalità di verde, mentre in generale l'applicazione della pittura resta di buona fattura. Le tematiche tradizionali del marmo broccatello, imitante chiazze accompagnate da grandi zone medie di ortostati lisci, continueranno ad essere il motivo principale, svelando una continuità da parte di queste botteghe con la tradizione visuale portata avanti con vigore a partire dal I secolo d.C.

In sintesi, la seconda metà del II secolo d.C. e tutto il III secolo d.C. si caratterizzano per il declino ed il sorgere di nuove aree d'azione di botteghe musive locali, così come per la presenza di nuove botteghe, al pari di una modesta presenza di decorazioni pittoriche che spiccano per la loro continuità con le tradizioni anteriori. Assistiamo ad un costante aumento di ambienti che ricevono decorazioni parietali o pavimentali, e non a caso, abitazioni che già disponevano di un loro apparato monumentale ampliano in pochi decenni il proprio repertorio decorativo. Il disegno di questi programmi comporta una compartecipazione di artigiani specialisti in diverse arti - ed ora non più solo mosaicisti e pittori - ma anche i programmi scultorei spiccano in maniera intensa, per la prima volta in queste *villae* del III secolo d.C. come a Salar, Lecrín, Huétor Vega, o addirittura nella stessa *domus* del Callejón del Gallo, anche se in questo caso non disponiamo di un contesto chiaro per poter datare l'attività degli scultori.

Tra la fine del III secolo d.C. e l'inizio del IV d.C., l'affresco di Callejón del Gallo mostra segni evidenti di cambio nella produzione decorativa, che annunciano le peculiarità del periodo seguente. Per prima cosa dimostra che le botteghe urbane non scompaiono, anche se la qualità diminuisce considerevolmente; in secondo luogo questo fatto inaugura il declino definitivo della attività pittorica nella *Vega* granadina, che, sebbene non scompare del tutto, a partire dal IV secolo d.C. resta relegata a contesti infimi e con un potenziale decorativo molto limitato.

La crescente autonomia delle *villae* della *Vega* all'inizio del IV secolo d.C. segna cambi acuti che permettono di includere le produzioni di questo secolo e di quello seguente in una fase indipendente per quanto riguarda la caratterizzazione delle produzioni musive e pittoriche della zona. Questa fase, identificata grosso modo con il Basso Impero, sarà quella di maggiore splendore musivo dell'area rurale in quanto conseguenza diretta della necessità di adattare le *villae* come luogo di residenza definitiva del *dominus*, e non più luogo di passaggio come era stato fino ad ora. Mentre nei nuclei urbani non si documenta più nessuna attività artigianale di questo tipo, gli *agri* forniscono importanti informazioni, anche in aree in cui l'attività artigianale non ci era nota per i periodo anteriori, come nel caso di *Calecula*.

- Ultime produzioni basso-imperiali (IV e V secolo d.C.)

Questa nuova fase nelle decorazioni domestiche della *Vega* è profondamente segnata per i processi di cambio nella dinamica città-campagna, la modificazione del *modus vivendi* urbano tradizionale, e lo stimolo che le nuove necessità della vita cittadina suppongono per la polarizzazione delle produzioni musive e pittoriche nell'ambito delle *villae* rurali. Il panorama basso-imperiale nel territorio granadino è abbastanza eterogeneo, con città che vengono abbandonate (*Agatucci*), altre invece ridotte a nuclei di minor entità (come può essere il caso di *Ilurco*); altre ancora mantengono la loro struttura urbana e tutte le loro funzioni (*Iliberis*), mentre alcune appaiono citate per la prima volta proprio in questo

secolo (*Nativola* e *Castella/Castilia*). Di buona parte di quelle citate nelle fonti, l'archeologia non ha ancora potuto fornire notizie nemmeno per questo periodo, cosa che rende più difficile contestualizzare la prosperità che raggiungono alcune *villae* poste negli *agri* di alcune città, come per esempio quella di Daragoleja (*Calecula*) o quella già menzionata di Salar (*Vlisi* o *Baxo*). Senza che si documenti un crollo totale della vita municipale, l'assenza senza eccezioni di resti pittorici o musivi nelle *domus* urbane di questo periodo, a fronte del vigore riflesso nelle *villae*, è segno del cambio dell'azione evergetica da parte dell'élite e che si sostituiscono nelle città i vecchi modelli di ostentazione. Così, *domus* come quella del Callejón de los Negros, con diverse fasi di continuità del habitat dal I secolo d.C., e con costanti ristrutturazioni, che però in questo secolo già non includono la decorazione delle stanze. Al contrario, le abitazioni rurali, comprese quelle più vicine alle *civitates* o ubicate nella loro cintura periurbana (Mondragones o Vergeles), raccolgono questa eredità decorativa; anche le aree produttive si incrementano notevolmente, offrendo un inusitato rendimento economico che permette di mantenere un elevato *status* decorativo di tutta l'abitazione. Molte di queste *villae* erano state fondate in epoca alto-imperiale, e le loro *partes urbanas*, elemento vivo ed organico in costante processo di adattamento e cambio, e che alla fin dei conti si può chiamare "casa", saranno in questo periodo l'obiettivo della corrente artigianale più prolifica, variegata e di maggior capacità creatrice registrata nella *Vega* in tutti i secoli di romanità.

Le botteghe musivee: proliferazione e diversità

L'ampia domanda di mosaici provocata da questi fenomeni, suggerisce l'apparizione di un maggior numero di botteghe, le quali lavorano in parallelo. La maggior parte di queste *villae*, dicevamo, tiene la loro origine in epoca alto-imperiale come abitazione stagionale del *dominus* che si ritirava temporalmente nei suoi possedimenti agricoli; tutte queste sono oggetto durante il IV secolo d.C. di grandi ristrutturazioni, opere con le quali si amplia il numero di ambienti, si rifunzionalizza alcuni vani già esistenti e si ristruttura l'organizzazione della casa, oltre ad introdurre nuovi spazi concepiti secondo l'architettura del momento. Tutto questo, sommato alla incorporazione di nuove tipologie architettoniche come le absidi, sono il prodotto di una nuova concezione della abitazione, alla quale i mosaici granadini si adattano assimilando schemi poco o per nulla utilizzati fino a quel momento nella zona. Così, si introducono per la prima volta gli schemi centrali e a "compasso" - che prima incontravamo solo a Salar per l'influenza della Scuola del Guadalquivir - in un contesto che si era caratterizzato sin dall'inizio per la presenza di composizioni reticolari, longitudinali e in un certo modo dinamiche nel quadro del cosiddetto *kinesthetic address*. Anche se questi caratteri non si perdono, dato che si tratta di una tradizione largamente radicata nell'arte musiva granadina, le composizioni centrali si combinano con quest'ultime, segnando una nuova concezione gerarchica degli spazi, più statica e che sfocia in una percezione di magniloquenza decorativa. I mosaicisti del IV secolo d.C. si vedono pertanto nella necessità di ampliare i loro repertori di motivi, specialmente di quelli chiamati indipendenti, e la cui grande accoglienza in tutti i territori della *Vega* da parte dell'arte musiva basso-imperiale implica la tendenza ad essere stereotipati e allo stesso tempo interpretati in versione locale. Di questi motivi, alcuni come i *kantharos*, le pelte o le stesse volute che già erano apparse durante il II secolo d.C., si

riproducono ora con tale assiduità che è possibile stabilire comparazioni, non solo nello stile, ma soprattutto nelle multipli varianti di esecuzione dello stesso motivo in distinti mosaici, che è ciò che davvero segna la differenza tra le botteghe, e non tanto la scelta del motivo trattandosi di un aspetto sul quale intervengono altri fattori come le esigenze del committente. Come avevamo anticipato prima, la reinterpretazione costante di motivi identici in zone relativamente distanti della *Vega* non sono tanto il prodotto di una costante cooperazione tra botteghe, ma una dinamica attività interna di creazione interna in ognuno di essi. Anche se non è possibile identificare stessi gruppi artigianali in diversi siti, risulta facile scorgere in casi così vicini, come Mondragones e Vergeles, l'ispirazione comune per modelli simili.

Grossomodo, possiamo dire che esiste omogeneità nelle produzioni materiali di ciascun sito, però il panorama generale è, al contrario, riflesso di una pluralità di stili e tecnica, inusitata nella *Vega* fino a questo momento. Ad eccezione della *villa* di Daragoleja, tutte le altre *ville* documentate si trovano, ancora una volta, nell'*ager* iliberritano, ed i modelli produttivi degli artigiani responsabili della monumentalizzazione di ognuna di esse sono sufficientemente variegati da poter escludere di riconoscere l'impronta identitaria di una stessa bottega. L'osservazione del tessellato di uno e dell'altro sito mostra multiple variabili per quanto riguarda soluzioni tecniche ad identici problemi (presentati per l'uso degli stessi motivi decorativi), anche se in linea generale i *tesellarii* dell'area iliberritana hanno in comune l'incorrere in alcuni errori come l'uso aleatorio del cromatismo, il disegno irregolare tanto di motivi come di composizioni a grande scala, e soprattutto errori di calcolo, rimediati in maniera abbastanza grossolana. A confronto, la *villa* di Daragoleja, ascritta nei confini di *Calecula*, non ha potuto essere studiata con particolare precisione poiché non si sono conservati i pavimenti; tuttavia si può dire che i disegni presentano alcune imprecisioni del disegno in linea con quanto si produce in area iliberritana. L'esecuzione mediocre si riconosce anche nel taglio dei tasselli, fase di lavoro che è stata ben documentata in alcuni pavimenti di questa epoca, dato che si fanno di forma sempre più irregolare e si documenta con maggiore diligenza la tendenza a riutilizzare pezzi marmorei anteriormente scartati, senza nemmeno un trattamento intermedio. La tecnica di taglio, nonostante tutto, si mantiene identica a quella che veniva praticata nelle botteghe dell'Alto Impero, restando una costante la continuità degli stessi procedimenti tradizionali, però con una certa perdita di maestria.

L'approvvigionamento di materiale continua ad essere a raggio locale, soprattutto le tessere ceramiche, che provengono da recipienti e materiale costruttivo riutilizzato, realizzati nella officina della Cartuja, nelle immediate vicinanze di *Iliberis*⁶. Le tessere litiche, tra le quali abbondano marmi di geologia tipica della Sierra Nevada, dolomie delle parti di Dúrcal, quarzi, e diaspri abbondanti nelle cordigliere limitrofe della *Vega*, sono anch'essi in maggioranza di origine locale, anche se l'apertura a nuove vie commerciali di pietre esogene costituisce un'altro dei cambi sperimentati nel *modus operandi* di queste botteghe

⁶ Ricordiamo che solo i mosaici di questi due siti contenevano tasselli di materia ceramica in questo periodo; entrambi i siti sono pertinenti all'area periurbana di *Iliberis*.

musive, principalmente per le necessità imposte a seguito dell' *opera sectilia* messi in opera in questo periodo.

Le *sectilia* parietale

La produzione di *opus sectile* nella *Vega* è molto spoglia: dei due esemplari documentati nel IV secolo d.C., entrambi sono di carattere parietale, e con la stessa composizione basata su di un zoccolo di lastre e decorazione di fregi vegetali con volute d'acanto e fiori realizzati ad *interrasum*. I due esemplari, ubicati negli estremi opposti del territorio della *Vega* e associati ad *agri* di distinte città, nonostante ciò presentano similitudini formali che a prima vista potrebbero portarci a pensare nell'esistenza di un atelier specializzato in questo tipo di decorazioni e che abbraccerebbe un'area più ampia di clienti. Tuttavia, la singolarità che due esempi di questo tipo e tanto simili nella loro composizione e disegno si trovino in relativa vicinanza spaziale, non è stata considerata evidenza sufficiente per associarli come opere della stessa bottega; al contrario, le diverse tecniche di taglio, levigatura e rifinitura dei pezzi impiegati, incluso lo stesso tipo di materiale, sono prove che in nostra opinione dimostrerebbero che si tratta di due differenti atelier, anche se utilizzano cartoni simili. In questi casi, e come abbiamo fatto lungo tutta questa sintesi, consideriamo che quando le comparazioni tecniche e quelle estetiche si contraddicono, sono da considerare più affidabili i dati forniti dalle tracce tecnologiche, almeno per quanto riguarda il tentativo di identificare le botteghe. In generale, ci basiamo sul fatto che le similitudini decorative si debbano a fattori che non dipendono unicamente dal lavoro degli artigiani, ma dipendono da una molteplice serie di agenti esterni, come per esempio i gusti della committenza, o l'introduzione di nuovi motivi decorativi attraverso le mode sulle quali si reggono i parametri della cultura visuale universale. Al contrario, le competenze acquisite in una bottega artigianale comprendono l'acquisizione di una serie di risorse pratiche, che capacitano l'apprendista a risolvere "problemi" derivati dalla creazione, con soluzioni che, non solo comprendono una decisione dettata dalla volontà implicita dell'artigiano, ma anche una eredità che è unica per ciascuna bottega, e che pertanto possono aiutare ad identificare mani integrate in uno stesso sistema di competenze, e di conseguenza di una stessa officina.

Stando così le cose, consideriamo che i *sectilia* granadini devono iscriversi in un gusto predominante in questo secolo in tutta la Penisola Iberica, e che per questo i cartoni o i modelli decorativi circolano con certa diffusione per la *Hispania*, procedenti a loro volta da prototipi italici; non per nulla, l'assenza di pavimenti in *sectile* nella *Vega* granadina durante l'Alto Impero e l'interruzione di questa tecnica nel periodo Tardo Antico, implica l'acquisizione di nuove destrezze da parte delle botteghe musive, probabilmente stimulate per quei produttori di *sectilia* figurati, presenti anche nelle zone vicine e in comunicazione con la *Vega*, come è per esempio *Anticaria*.

La scomparsa delle botteghe musive: ultime produzione e lavori di restauro

Anche se tutti i materiali musivi dell'epoca Tardo Antica della *Vega* sono stati inquadrati nel corso del IV secolo d.C., e alcuni verso la fine di questo secolo, probabilmente le loro produzioni si situarono a cavallo con il V secolo d.C., periodo al quale è difficile datare

alcun esemplare a causa dei rapidi processi dell'ultimo crecimiento delle *villae* e della loro posteriore distruzione ed abbandono. Tuttavia, la produzione musiva può essere documentata attraverso altre opere che non sono necessariamente costruzione di pavimenti *ex novo*: i restauri di molti pavimenti a Salar, Daragoleja o Mondragones dimostrano che ancora in questa epoca rimangono in attività atelier musivi nella *Vega*, anche se supponiamo che siano in progressiva diminuzione finché la domanda non cesserà definitivamente anche nelle *villae*, come già era successo alla fine del III secolo d.C. nelle *civitates*. Restauri sono documentati in pavimenti del II secolo d.C. (Lecrín), anche se supponiamo che risalgano ad un periodo anteriore al V secolo d.C., aspetto che è un riflesso della tendenza alla continuità abitativa che segna il decorso della maggior parte delle *villae* che arrivano fino alla Tardo Antichità, con residenti ai quali compiace ancora una casa decorata al gusto romano. Le opere di riparazione che si effettuano in questo momento sono, a differenza dei piccoli rattoppi dei pavimenti alto-imperiali, veri e propri restauri nei quali l'intento di riprodurre i disegni originali - con maggiore o minore fortuna - costituiscono essi stessi esempi di produzione di alcune botteghe che mantengono ancora il repertorio, acquisito durante secoli con una tendenza graduale allo schematismo. Vale la pena evidenziare che i restauri completi e nei quali si riproducono i motivi originali, sono propri degli *agri* di *Calecula* e dell'area di Loja, però non sono documentati rifacimenti di questo tipo nell'*ager* iliberritano, dove i restauri si riducono solo al riempimento delle lacune con semplici tasselli bianchi. Questa differenza trascende il risultato tecnico o l'aspetto visuale, e riflette una chiara differenza tra le concezioni artistiche e domestiche della *Vega* orientale da quella occidentale, che si manifesta in una continuità degli archetipi decorativi classici della cultura romana nella prima, a fronte di una sospensione delle necessità monumentali e un'intenzione puramente pratica di igiene che soggiace ai restauri nel caso della seconda.

Questi cambi nella concezione domestica e decorativa, così come l'abbandono o la distruzione della maggior parte delle *villae*, raggiungeranno l'apice con la scomparsa definitiva dei *tessellarii* in un punto indeterminato di questo V secolo d.C., scomparsa che fu senza dubbio graduale man mano che gli antichi centri clientelari di queste botteghe finirono col trasformarsi in necropoli, centri religiosi o nuclei demici maggiori.

BLOQUE VII

ANEXO BIBLIOGRÁFICO

“Y así, del mucho leer y del poco dormir, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”

Miguel de Cervantes

BREVE COMENTARIO A LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía consultada para la realización de esta tesis y que aquí se presenta, ha sido recogida de muy diversas procedencias según la naturaleza de la fuente. *Grosso modo*, los libros, artículos, tesis y obras publicadas en general, han sido rastreados de los fondos de un amplio elenco de bibliotecas nacionales e internacionales; entre ellas cabe destacar fundamentalmente las bibliotecas departamentales de Prehistoria y Arqueología y de Historia Antigua de la Universidad de Granada, la Biblioteca Tomás Navarro Tomás de Madrid (CSIC-CCHS), La Biblioteca Interdipartimentale Tito Livio de la Università di Padova, así como las sedes de Roma y Berlin del Deutsches Archäologisches Institut. Por su parte, todos los informes de excavación y depósito de materiales han sido facilitados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

La variedad en cuanto al tipo de publicaciones que han debido consultarse es evidente, no sólo con respecto a su naturaleza (libros, tesis, actas de congresos, artículos, informes) sino sobre todo en cuanto a su temática, dada la pretensión holística del enfoque de la tesis. Por este motivo a continuación se comentará brevemente la bibliografía según los principales bloques temáticos desarrollados.

Autores clásicos y otras fuentes antiguas

Las referencias a la elaboración de mosaicos y pinturas en las fuentes clásicas son bastante parcas y prácticamente se reducen a las descripciones de Plinio y Vitruvio, si bien son más frecuentes las reflexiones sobre la función social del *otium* y la *luxuria* obtenidas a partir de la decoración doméstica. Dado que éste fue objeto de un gran debate a lo largo de la romanidad, se han usado referencias de todas las cronologías, desde los inicios del Imperio (Cicerón, Terencio) hasta la Tardoantigüedad (Amiano Marcelino, Simmaco o Ausonio).

En segundo lugar, el marco territorial abarcado en este trabajo, la Vega de Granada, no ha sido precisamente afortunado en el legado escrito de las fuentes antiguas. Se han podido consultar diversas alusiones al *Singilis* así como referencias concisas al *Mons Solorius* en escritores como Avieno, Plinio y en la *Bellum Alexandrinum*, pero prácticamente nada en lo concerniente al fenómeno urbano y/o ocupacional del área, teniendo que usar para su conocimiento las referencias epigráficas.

Publicaciones y referencias sobre mosaicos romanos

Prácticamente el 50% de las referencias bibliográficas se han utilizado en referencia al tema de los mosaicos, concretamente 418. Cabe explicar que no todas han sido citadas directamente en el texto, si bien aparecen en el listado dado que se han utilizado para la elaboración de la base de datos de mosaicos de Hispania, labor que sí constituye parte del trabajo realizado para esta tesis. No obstante la naturaleza de estas publicaciones son en gran medida estudios aislados –a modo de noticiarios- y catálogos descriptivos de materiales –los grandes *corpora* nacionales-, que han sido cruciales para la búsqueda de paralelos iconográficos. El precoz descubrimiento –y por tanto publicación- de algunos

mosaicos es el motivo de que deban utilizarse publicaciones muy antiguas y no únicamente las más recientes que se hayan realizado sobre estos materiales.

En líneas generales predominan las publicaciones en castellano dada la decisión de esta tesis de utilizar casi en exclusiva paralelos musivos de Hispania, pero en la consulta de otros *corpora* y sobre todo de publicaciones relativas a temas como el artesanado o la función social del mosaico dentro del espacio arquitectónico se han usado referencias en inglés, italiano, alemán y portugués fundamentalmente.

Publicaciones y referencias sobre pintura mural romana

Las publicaciones que se han utilizado para el tema de la pintura mural son, en líneas generales, más recientes dado el impulso relativamente más tardío de estos estudios con respecto a los musivos en la Península. Independientemente del uso de catálogos de ejemplos, por otra parte poco frecuentes, se ha hecho especial hincapié en la bibliografía que, primero, trata la pintura como parte integrante de un ambiente arquitectónico y, segundo, incluye análisis de caracterización fisicoquímica del material pictórico. En este sentido sí que hemos procurado citar únicamente las referencias más novedosas, con independencia de la consulta de otras menos específicas o más antiguas que puntualmente han servido de guía.

Publicaciones sobre Granada romana

Dado el carácter local de del trabajo, concentrado en una sola zona muy concreta, la Vega de Granada, la contextualización histórica así como el vaciado de informes y bibliografía relativa a hallazgos arqueológicos en la zona ha constituido una parte fundamental. En primer lugar, se recogen aquí los informes y publicaciones relativas a los diferentes yacimientos estudiados en este trabajo, si bien en el estado de la cuestión ya reflexionábamos sobre el alto porcentaje de ellos que permanecían inéditos hasta la fecha, algunos de los cuales carecen incluso de los expedientes de las excavaciones realizadas, lo que ha limitado mucho la recogida bibliográfica. Al margen de la escasez de noticias sobre algunos de estos yacimientos, la necesaria contextualización histórica de la zona así como la puesta en relación con otros yacimientos se ha realizado utilizando una bibliografía cada vez más amplia sobre el tema, pero sin duda muy polarizada en torno al núcleo urbano de *Florentia Iliberritana* –gracias a los estudios de Sotomayor, Orfila y Pastor entre otros- y su *ager*, siendo mucho más complejo encontrar publicaciones de otras *civitates* de la Vega de Granada y sus respectivas poblaciones rurales, de las que no existen estudios de conjunto.

Publicaciones sobre materiales: procedencia, extracción, análisis arqueométricos

Englobamos en este apartado un grupo relativo a las referencias consultadas sobre los materiales y lo que concierne a su captación, extracción, trabajado y uso. Entre ellas, tienen especial protagonismo, por una parte, las publicaciones sobre arqueometría y química aplicada a la arqueología, y por otra aquellas relativas a la traceología. Si bien la parte de análisis arqueométrico ha sido eminentemente práctica, previo a la realización de dichas

analíticas fue necesario un vaciado bibliográfico sobre otros casos prácticos en los que se utilizaran unas u otras técnicas para elegir el procedimiento más adecuado. El hecho de que ésta sea una aplicación metodológica bastante novedosa, especialmente en el material musivo, explica que las referencias arqueométricas aquí recogidas sean mayoritariamente manuales de química y geología aplicadas a la arqueología y referencias sobre algunos casos prácticos, especialmente en la pintura, donde sí que abundan las caracterizaciones de pigmentos. Por otro lado, si bien los estudios de huellas de herramientas y trazas de uso se han desarrollado tradicionalmente mucho más en el campo de la prehistoria, se han consultado obras generales y manuales en torno a su aplicación práctica y metodológica, aplicables al material romano. Se trata en general de publicaciones muy recientes por la rápida obsolescencia que caracteriza a este tipo de análisis.

Publicaciones sobre los espacios arquitectónicos y su análisis

Un último gran bloque bibliográfico es el compuesto por los análisis de los espacios arquitectónicos, fundamentalmente los domésticos. El enfoque más teórico de las investigaciones sobre el *space syntax* ha determinado una selección bibliográfica sobre el tema mayoritariamente centrada en el ámbito clásico, pero también de una buena parte de textos cuya teoría propuesta trasciende los límites cronoculturales y que no ha de ser aplicada estricta o exclusivamente al mundo romano.

LISTADO BIBLIOGRÁFICO

AAVV (1995): “Recent work on villas around Ampurias, Gerona, Iluro and Barcelona (NE Spain)”, *Journal of Roman Archaeology* 8, 271-308

AAVV (1998): *Técnicas de consolidación en pintura mural*. Fundación de Santa María la Real, Aguilar de Campoo, Palencia

AAVV (2001): *Mosaico romano del Mediterráneo* [Catálogo de la Exposición], Museo Arqueológico Nacional. Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

AAVV (2004): *El mosaico romano de “Los orígenes de Roma”*. Barcelona

AAVV (2008): *Technician training for the maintenance of in situ mosaics*. Paul Getty Conservation Institute, Institut National du Patrimoine de Tunisie, Los Angeles

ABAD CASAL, L. (1975): “Pintura romana de Itálica”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIII* (Huelva 1973), 883-888

ABAD CASAL, L. (1976): “Pintura romana en Mérida”, *Augusta Emerita. Actas del Simposio Internacional conmemorativo del Bimilenario de Mérida*, 163-182

ABAD CASAL, L. (1977-1978): “Las imitaciones de *crustae* en la pintura mural romana en España”, *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 189-208

ABAD CASAL, L. (1978): “Escenas pintadas en la Andalucía romana”, *Actas del I Congreso Internacional de Historia de Andalucía*, 195-208

ABAD CASAL, L. (1979a): “Aportación al estudio de Santa Eulalia de Bóveda”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XV* (Lugo 1977), 917-922

ABAD CASAL, L. (1979b): *Pinturas romanas en la provincia de Sevilla*. Diputación provincial, Sevilla

ABAD CASAL, L. (1982a): *La pintura romana en España*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla

ABAD CASAL, L. (1982b): “Aspectos técnicos de la pintura mural romana”, *Lvcentvm* 1, 135-171

ABAD CASAL, L. (1982c): “Algunas consideraciones sobre los colores y su empleo en la pintura”, *Homenaje a Sáenz de Buruaga (Inst. Cultural Pedro de Valencia)*, 397-406. Badajoz

ABAD CASAL, L. (1986-1987): “En torno a dos mosaicos ilicitanos: el “helenístico” y el de las conchas marinas”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM (CuPAUAM)* 13-14, 97-106

ABAD CASAL, L. (1989): “El mosaico romano en el país valenciano: los mosaicos de *opus signinum*”, *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre Mosaico romano habida en Madrid en 1985*, 159-167. Madrid

ABAD CASAL, L. (1990): “Iconografía de las estaciones en la musivaria romana”, *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía, Alberto Balil in memoriam*, 11-28. Guadalajara

ABAD CASAL, L. (2000): “El río Guadalquivir y la navegación en la Antigüedad”, *Revista de arqueología* 229, 24-33

ABAD CASAL, L. (2002): Mosaicos romanos de los Baños de la Reina (Calpe, Alicante), *SPAL: Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla* 11, 341-364

ABAD CASAL, L., JUSTO, A., GARCÍA RAMOS, G. (1976): “Estudio fisicoquímico y mineralógico de una serie de pinturas y revestimientos murales de Italica”, *Archivo Español de Arqueología* 49, 141-157

ABASCAL PALAZÓN, J.M., CEBRIÁN, R., SALA, F. (1999): “Mosaico romano de Segobriga”, *Archivo Español de Arqueología* 72, 299-301

ABÁSULO, J.M., GARCÍA, R. (1993): “Excavaciones en Sasamón (Burgos)”, *Excavaciones arqueológicas en España* 164

ABRAÇOS, M.F. (2008): “O inventário e o Corpus dos mosaicos romanos de Portugal”, *Revista de História da Arte* 6, 215-227

ACCORSI, P. (1526): *Ordo Ilurconensis*

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1972): “Los mosaicos de La Cigarrosa (Orense)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 38, 468-475

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1973): “Notas introductorias para el estudio de los mosaicos romanos de Galicia”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XII* (Jaén, 1971), 709-718

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1973b): *Mosaicos romanos de Hispania Citerior. II. Conventus Lucensis. Studia Archaeologica* 24

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1974): *Mosaicos romanos de Hispania Citerior. III. Conventus Bracarenensis. Studia Archaeologica* 31

ACUÑA CASTROVIEJO, F. (1975): “Mosaicos españoles del Convento Bracarense”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIII* (Huelva, 1973), 889-894

ACUÑA CASTROVIEJO, F., ALLES LEÓN, M.J. (2001-2002): “Nuevas aportaciones a los mosaicos romanos de Galicia”, *Anales de Prehistoria y Arqueología (AnMurcia)*, 17-18, 365-374

ADAMS, A.E. (1995): *Atlas of sedimentary rocks under the microscope*. Longman

ADAMS, G.W. (2008): *Rome and the social role of elites villas in its suburbs*. BAR International Series 1760

ADÁN ÁLVAREZ, G.E., CID LÓPEZ, R.M. (1997): “Nuevas aportaciones sobre el culto a Mitra en Hispania: la comunidad de San Juan de la Isla (Asturias)”, *Memorias de historia antigua* 18, 257-298

ADROHER AUROUX, A. (1991): “Los modos de producción en el artesanado de la antigüedad a través de los talleres cerámicos”, *Florentia Iliberritana* 2, 7-20

ADROHER AUROUX, A. (2001): “El siglo V d.C. en Iliberri. Acerca de un depósito de cerámica en el Albaicín (Granada)”, ADROHER, CABALLERO, y LÓPEZ (eds.) *Excavaciones arqueológicas en el Albaicín (Granada). II. Plaza de Santa Isabel la Real*, 87-99. Granada

ADROHER AUROUX, A., LÓPEZ MARCOS, A., CABALLERO COBOS, A., SALVADOR OYONATE, J.A., BRAO GONZÁLEZ, F.J. (2002): “Excavación arqueológica de urgencia en el Callejón del Gallo (Granada)”

ADROHER AUROUX, A. (2004): *El territorio de las altiplanicies granadinas entre la Prehistoria y la Edad Media. Arqueología en Puebla de Don Fadrique (1995-2002)*. Arqueología Monografías

ADROHER AUROUX, A. (2014): “Granada antes de Granada. Origen, desarrollo y romanización en el oppidum ibérico de Iliberri”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 16, 74-81

ADROHER AUROUX, A., LÓPEZ MARCOS, A. (2001): *Excavaciones arqueológicas en el Albaicín (Granada). I. El Callejón del Gallo*.

ADROHER, A. M., LÓPEZ MARCOS, A., PACHÓN ROMERO, J.A. (2002): *La cultura Ibérica: Granada arqueológica*. Los libros de la Estrella, Diputación Provincial de Granada, Granada

ADROHER AUROUX, A., LÓPEZ MARCOS, A., SALVADOR OYONATE, J.A., CABALLERO COBOS, A., BRAO GONZÁLEZ, F.J. (2000): “Impacto romano sobre la ocupación del territorio del Campo de Bugéjar (Puebla de Don Fadrique, Granada)”, *Cvdas* 1, 159-185

AGNOLI, F., CALLIARI, I., MAZZOCCHIN, G. (2007): “Use of different spectroscopic techniques in the analysis of roman age wall paintings”, *Annali di Chimica* 97, 1-7

AGUADO MOLINA, M., JIMÉNEZ CAÑIZOS, O., LÓPEZ PÉREZ, A., PANIZO ARIAS, I., TORRECILLA AZNAR, A. (1997): "Juegos domésticos en la Hispania romana. Las fichas de juego de la villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)", GARCÍA MORENO y RASCÓN MARQUES (Eds.) *Hispania en la Antigüedad Tardía. Ocio y espectáculos*. Actas del II Encuentro Hispania en la Antigüedad Tardía. Ocio y Espectáculos (Alcalá, octubre 1997), 139-158. Alcalá de Henares

AGUSTONI, C. (2001): "Tesselles et déchets de taille à Morat-Combette (Suisse)", Actas del VIII^{ème} Colloque International de la Mosaïque Antique et médiévale (Lausanne, 6-11 octubre 1997), 480-489

ALCALÁ MARÍN, F., POSAC MON, C., (1962): "Un mosaico romano en Marbella", *Archivo Español de Arqueología* 35, 176-181

ALEXANDER, M., ENNAÏFER, M. (1973-1993): *Corpus des Mosaïques de Tunisie*

ALFÖLDY, G. (1994): "Evergetismo en las ciudades del Imperio romano", DUPRÉ (Coord.) *La ciutat en el món romà = La ciudad en el mundo romano: XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica* (Tarragona, 5-11 septiembre 1999), 63-68. Tarragona

ALFÖLDY-ROSENBAUM, E., WARD-PERKINS, J. (1980): *Justinian mosaic pavements in Cyrenaican churches*. Monografie di Archeologia Libica 14, L'Erma di Bretschneider, Roma

ALLAG, C. (1987): "Un peintre sous influence", *Pictores per provinces, Cahiers d'Archéologie Romande* 43, 119-125

ALLAG, C. (2003-2004): "El centro de estudios de las pinturas murales romanas en Soissons (Aisne): recientes intervenciones", *AnMurcia* 19-20, 19-20

ALLES LEÓN, M.J. (2003): "El mosaico de Doncide", *Gallaecia* 22, 211-224

ALLISON, P.M. (1993): "How do we identify the use of space in roman housing?", MOORMANN (Ed.) *Functional and spatial analysis of wall paintings*, Proceedings of the fifth International Congress on Ancient Wall painting (Amsterdam 1992), 1-8. Stichting Babesch, Leiden

ALLISON, P.M. (1995): "Painter-workshops or decorators' teams?" *MededRom* 54, 98-109

ALLISON, P.M. (1999): "Labels for ladles: interpreting the material culture of roman households", BARILE y BRANDON (Eds.) *Household chores and household choices. Theorizing the domestic sphere in historical archaeology*, 57-77. The University of Alabama Press, Alabama

ALLISON, P.M. (2004): *Pompeian Households*. University of California, Los Angeles

ALMAGRO BASCH, M. (1941): “Un fragmento de mosaico romano en Zaragoza”, *Empúries* 3, 144-145

ALMEIDA, F. (1970): “O mosaico dos cavalos (Torre de Palma)”, *O Arqueólogo Português*, Serie III, vol. V, 263-276

ALONSO DE MEDINA MARTÍNEZ, I. (2003): “Restos de pinturas murales localizados durante las obras de renovación y urbanización del Paseo del Mercadal y la glorieta de Quintiliano”, *Kalakorikos* 8, 275-286

ALVAR EZQUERRA, J. (1981): “El culto de Mitra en Hispania”, *Memorias de historia antigua* 5 (Ejemplar dedicado a: *Paganismo y cristianismo en el occidente del Imperio romano*), 51-72

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1977): “Un mosaico con escenas de cacería procedente de la villa romana de Las Tiendas (Mérida, Badajoz)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIV* (Vitoria, 1975), 843-850

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1983): “El mosaico del Tritón de la villa romana de La Cocosa (Badajoz)”, *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, vol. 3, 379-388

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1987-1988): “Un nuevo mosaico de tema cinegético en Mérida”, *Habis* 18-19, 591-600

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1988): “El mosaico de los siete sabios hallado en Mérida”, *Anas* 1, 99-120

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1989): “Nota sobre el mosaico de los siete sabios de Mérida” *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1989*, 181-187. Madrid

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1990): *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos*. Monografías Emeritenses 4

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1997): “La influencia africana en el mosaico hispanorromano: algunas consideraciones”, *Anas* 10, 39-50

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (1998): “Las producciones musivas”, *Hispania: el legado de Roma en el año de Trajano*, 331-336. Zaragoza

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (2010): “La representación de Orfeo y los animales en la musivaria hispana”, NEIRA JIMÉNEZ (Coord. y ed.) *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 41-50. Madrid

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M., NOGALES BASARRATE, T. (1992-1993): “Algunas consideraciones sobre la decoración de villae del Territorium Emeritense: musivaria y escultura”, *Studia histórica. Historia antigua*, 10-11, 273-296

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M., NOGALES BASARRATE, T. (1994-1995): “Los mosaicos de la villa romana de Panes Perdidos. Solana de los Barros (Badajoz)”, *Anas*, 7-8, 89-106

ÁLVAREZ PÉREZ, A., DOMÈNECH DE LA TORRE, A., LAPUENTE MERCADAL, P., PITARCH MARTÍ, À., ROYO PLUMED, H. (2009): *Marbles and stones of Hispania: exhibition catalogue*. Tarragona, ICAC

ÁLVAREZ PÉREZ, A., MAYER OLIVÉ, M., RODÁ DE LLANZA, I. (1998): “La aplicación del método de isótopos estables a mármoles explotados en época romana en la mitad sur de la Península Ibérica”, *Archivo Español de Arqueología* 71, 103-112

ALVES, F., (2008): “A iconicidade de representações arquitectónicas em mosaicos pavimentais romanos”, *Revista de Historia da Arte* 6, 133-137

AMORES CARREDANO, F., RODRÍGUEZ HIDALGO, J.M. (1986): “Pavimentos de *opus signinum* en Itálica”, *Habis* 17, 549-564

ANDREU PINTADO, J., CABRERO PIQUERO, J., RODÁ DE LLANZA, I. (Eds.) (2009): *Hispaniae. Las provincias hispanas en el mundo romano*. Documenta 11. ICAC, Tarragona

ANGIOLILLO, S. (1987): “Modelli africani nella Sardegna di età romana: il mosaico di Santa Filitica a Sorso”, *L’Africa romana* 4 (II), 603-614

ARANA CASTILLO, R. (1984): “Características mineralógicas y petrológicas de varias teselas de mosaicos romanos de Murcia”, en RAMALLO (ed.) *Mosaicos romanos de Murcia*, 181-197. Murcia

ARANA CASTILLO, R. (1986): “Mosaicos romanos de Tarazona II. Estudio mineralógico”, *AnMurcia* 2, 97-102

ARANEGUI GASCÓ, C. (2008): “Granada y la arqueología de la conquista de Hispania”, en *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 41-46. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

ARBEITER, A., KOROL, D. (1988-1989): “El mosaico de la cúpula de Centcelles y el derrocamiento de Constante por Magencio”, *BARSAT* 10-11, 193-244

ARCE MARTÍNEZ, J. (1993): “La ciudad en la España tardorromana: ¿continuidad o discontinuidad?”, en *Ciudad y comunidad cívica en Hispania: siglos II y III d.C.* Actes du colloque organisé par la Casa de Velázquez et par le Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid 25-27 de enero 1990), 177-184

ARCE MARTÍNEZ, J. (1986): “El mosaico de “Las Metamorfosis” de Carranque (Toledo)”, *Madridier Mitteilungen* 27, 365-374

ARCE MARTÍNEZ, J. (1986b): “Dioniso-Bacchus in Roman Spain”, en KAHL, AUGÉ y BELLEFONDS (eds.) *Iconographie Classique et identités regionales*, 167-174. Paris

ARCE MARTÍNEZ, J. (1993): “Los mosaicos como documentos para la historia de la Hispania tardía (siglos IV-V)” *Archivo Español de Arqueología* 66, 265-274

ARCE MARTÍNEZ, J. (1996): “El mosaico cosmológico de Augusta Emerita y la dionisiaca de Nonno de Panopolis”, *Cuadernos emeritenses* 12, 93-116

ARCE MARTÍNEZ, J. (1998-1999): “Los mosaicos de la cúpula de la villa romana de Centcelles: iconografía de la liturgia episcopal”, *Anas* 11-12, 155-161

ARCOS VON HAARTMAN, E., ÁLVAREZ RUBIERA, A. (1987): “Análisis de la naturaleza, estructura y tecnología del conjunto de mosaicos de la villa romana del Cortijo Auta (Riogordo), villa romana del Cortijo Vila (Alameda) y del ninfeo romano de Carnicería de los moros (Antequera, Málaga)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1986, vol. III, 252-258

ARCURI, R. (2010): “Alcuni aspetti dell’artigianato urbano e rurale nell’Africa romana tardoantica”, *L’Africa romana* 18 (Olbia 2008), 975-986

ARGENTE OLIVER, J.L. (1975): “El mosaico de Baco en la villa de Baños de Valdearados”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XII* (Huelva, 1973), 899-912

ARIÑO GIL, E., DÍAZ MARTÍNEZ, P.C. (1999): “La economía agraria de la Hispania romana: colonización y territorio”, *Studia histórica. Historia antigua* 17, 153-192

ARIÑO GIL, E., PALET I MARTÍNEZ, J.M., GURT ESPARRAGUERA, J.M. (2004): *El pasado presente: arqueología de los paisajes en la Hispania romana*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Salamanca

ARNAL, P. (1788): *Discurso sobre el origen y principio de los mosaycos y sus varias materias contraído a los que nuevamente se descubrieron en las excavaciones de la villa de Rielves de Orden de su Majestad*

AVELLO ÁLVAREZ, J.L. (1987): “Mosaicos romanos de la provincia de León aprovechados como pavimentos o en paredes de edificios modernos”, *Mosaicos n° 4. Conservación in situ*, 21-35. Soria

AYALA ROMERO, S. (2008): *Informe final de la intervención arqueológica en la parcela del Polígono industrial del Laurel, parcela 10 y 11, La Zubia, Granada*. Inédito

BAENA DEL ALCÁZAR, L. (2007): “Los programas de decoración escultórica en las villae de la Bética”, *Mainake* 29, 203-213

BAIRRAO OLEIRO, J.M. (1951): “Materiales arqueológicos de Conimbriga. El mosaico del Laberinto”, *Archivo Español de Arqueología* 24, 47-52

BAIRRAO OLEIRO, J.M. (1992): *Corpus dos mosaicos romanos de Portugal. Conventus Scallabitanus, I. Conimbriga. Casa dos Repuxos*, Conimbriga

- BAIRRAO OLEIRO, J.M. (1993): “O tema do labirinto nos mosaicos portugueses”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 273-278. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico, Palencia.
- BALIL ILLANA, A. (1958a): “El mosaico de “Las tres gracias” de Barcelona”, *Archivo Español de Arqueología* 31, 63-95
- BALIL ILLANA, A. (1960): “Mosaico de Bellerofonte y la Quimera, de Torre de Bellloch (Gerona)”, *Archivo Español de Arqueología* 33, 98-112
- BALIL ILLANA, A. (1960b): *El mosaico romano de la iglesia de San Miguel*. Separata: *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad* 1, 1-54
- BALIL ILLANA, A. (1961-1962): “Mosaico con escenas portuarias hallado en Toledo”, *Homenaje al Prof. Cayetano de Mergelina*, 123-138
- BALIL ILLANA, A. (1962): “Mosaicos ornamentales romanos de Barcelona”, *Archivo Español de Arqueología* 35, 36-69
- BALIL ILLANA, A. (1963): “Las escuelas musivarias del conventus Tarraconensis”, *La mosaïque Gréco-Romaine. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*. Sciences Humaines, 29-38. Editions du CNRS, Paris
- BALIL ILLANA, A. (1964): “Mosaicos romanos de *Baetulo* (Badalona)”, *Zephyrus* 15, 85-100
- BALIL ILLANA, A. (1965): “Algunos mosaicos hispanorromanos de época tardía”, *Príncipe de Viana* 100-101, 281-294
- BALIL ILLANA, A. (1966): “Los mosaicos de la villa romana de El Puig de Cebolla (Valencia)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) IX* (Valladolid, 1965), 336-340
- BALIL ILLANA, A. (1967): “Estado actual del estudio de la musivaria romana en España”, *Príncipe de Viana*, 106-107, 15-19
- BALIL ILLANA, A. (1969): “Dos mosaicos hispánicos de tema mitológico”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 55, 113-148
- BALIL ILLANA, A. (1970): “Sobre el mosaico bícromo en la Península Ibérica”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XI* (Mérida 1968), 540-548
- BALIL ILLANA, A. (1973): “Los mosaicos romanos de Vilet y Vilasagra (Lerida)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XII* (Jaén, 1971), 727-734
- BALIL ILLANA, A. (1975a): “Dionysus Bibens en un mosaico de Utebo (Zaragoza)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIII* (Huelva, 1973), 913-916

BALIL ILLANA, A. (1975b): “Mosaicos de las termas de una villa romana de San Baudilio de Llobregat (Barcelona)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIII* (Huelva, 1973), 895-898

BALIL ILLANA, A. (1976): *Estudios sobre mosaicos romanos. IV. Studia Archaeologica* 39

BALIL ILLANA, A. (1977): “Mosaico con representación de los trabajos de Hércules hallado en Cártama”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 43, 371-379

BALIL ILLANA, A. (1978a): “Mosaico de Dionysos hallado en Sagunto”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 44, 389-396

BALIL ILLANA, A. (1978b): “Mosaico de El suplicio de Dirce hallado en Sagunto”, *Zephyrus* 28-29, 265-274

BALIL ILLANA, A. (1978c): “El mosaico de Los trabajos de Hércules hallado en Liria (Valencia)”, *Archivo de Prehistoria Levantina* 15, 265-276

BALIL ILLANA, A. (1978d): “El mosaico de Ucero. Observaciones sobre la iconografía hispánica del mito de Bellerofonte”, *Celtiberia* 56, 143-152

BALIL ILLANA, A. (1979a): “Mosaico con representación de las Nueve Musas hallado en Moncada (Valencia), *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 45, 19-30

BALIL ILLANA, A. (1979b): “Un mosaico de Uxama” *Celtiberia* 58, 267-274

BALIL ILLANA, A. (1979c): “Sobre los mosaicos romanos de Mérida”, *Revista de la Complutense* 118 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a García Bellido IV), 277-280

BALIL ILLANA, A. (1980): “Estudios sobre mosaicos romanos. VII”, *Studia Archaeologica* 59

BALIL ILLANA, A. (1981): “Un mosaico de Cartama: Afrodita en la Concha”, *Arqueología de Andalucía Oriental: siete estudios*, 93-110

BALIL ILLANA, A. (1984): “Un bodegón en mosaico hallado en Marbella (Málaga) II: de la alegoría y el simbolismo a la ornamentación”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 7, 109-112

BALIL ILLANA, A. (1986): “El oficio del musivario”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 52, 143-161

BALIL ILLANA, A. (1987): “Mosaico y museo: consecuencia o alternativa”, *Mosaicos n° 4. Conservación in situ*, 183-193. Soria

BALIL ILLANA, A. (1989a): “Venus y Adonis”, *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda Hispano-francesa sobre Mosaicos romanos habida en Madrid en 1989*, 203-213. Madrid.

BALIL ILLANA, A. (1989b): “Algunos mosaicos de tema mitológico”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 113-148.

BALMELLE, C., PRUDHOMME, R., RAYNAUD, M.P. (2002): *Le décor géométrique de la mosaïque romaine 1: Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*. Ed. Picard, Paris.

BALMELLE, C., PRUDHOMME, R., RAYNAUD, M.P. (2002): *Le décor géométrique de la mosaïque romaine 2: Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*. Ed. Picard, Paris.

BALTY, J. (1977): *Mosaïques antiques de Syrie*. Apamea, Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie; Musées royaux d’art et d’histoire, Bruselas

BALTY, J. (1995): *Mosaïques antiques du Proche-Orient*, Centre de Recherches d’Histoire Ancienne 140. Université de Besançon, Paris

BARBET, A. (1985): *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens*. Paris

BARBET, A. (1987): “Qu’attendre des analyses de pigments?” en DELAMARE (Ed.) *Datation et caractérisation des peintures pariétales et murales*, PACT 17, 151-170

BARBET, A. (1995): “La technique comme révélateur d’écoles, des modes, d’individualités de peintres?” *MededRom* 54, 61-80

BARBET, A. (2013): *Peintures romaines de Tunisie*. Picard, Paris

BARBET, A., ALLAG, C. (1972): “Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine”, *MEFRA* 84, 935-1069

BARRAL I ALTET, X. (1973a): “Mosaicos romanos de Mataró: la villa de Can Llauder y el edificio de Can Xammar”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XII* (Jaén, 1971), 735-746

BARRAL I ALTET, X. (1973b): “Un mosaico romano en el comercio de antigüedades de Barcelona”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 39, 431-433

BARRAL I ALTET, X. (1973c): “Un mosaico sepulcral paleocristiano inédito de San Cugat del Vallés (Barcelona)”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 38, 476-484

BARRAL I ALTET, X. (1974): “Peinture murale romaine et médiévale en Catalogne avant l’An Mil”, *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa* 5

BARRAL I ALTET, X. (1975a): “Un mosaico romano monocromo de Cardedeu (Barcelona)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA)*, 929-932

BARRAL I ALTET, X. (1975b): “Un motivo de orla itálico. Las representaciones de murallas en los mosaicos romanos de Hispania”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 40-41, 503-522

BARRAL I ALTET, X. (1979-1980): “La preparació del Corpus de mosaics de la ciutat d’Empuries”, *Ampurias* 41-42, 463-465

BARRAL I ALTET, X. (1980): “Repertori graphic en català de la decoració geométrica dels mosaics antics”, *Fonaments* 2, 131-234

BARRAL I ALTET, X. (1986-1989): “La història moderna del mosaic del Sacrifici d’Ifigènia d’Empúries”, *Empúries* 48-50, 94-99

BASCÓN MATEOS, J.M. (2010): “La pintura mural romana del yacimiento de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba). Estudio preliminar y planteamiento metodológico”, *Arte, historia y arqueología* 17, 155-160

BASSO, P. (1993): “I criptoportici”, GHEDINI y ROSADA (eds.) *Il sottosuolo nel mondo antico*, 71-81. Treviso

BASSO, P., GHEDINI, E.F. (eds.) (2003): *Subterraneae domus. Ambienti residenziali e di servizio nell’edilizia privata romana*. Verona

BATALLA CARCHENILLA, C.M. (1998-1999): “Mosaicos hispanos con Diana y el Tiempo”, *Anas* 11-12, 53-60

BEARAT, H., FUCHS, M., MAGGETTI, M., PAUNIER, D. (Eds.) (1997): *Roman Wall Painting: Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop Fribourg (7-9 march)*

BECATTI, G. (1961): *Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei*. Instituto Poligrafico dello Stato, Roma

BELTRÁN FORTES, J. (2008): “Una introducción al estudio de los sistemas constructivos de las villae béticas”, *Mainake* 29, 183-202

BELTRÁN FORTES, J., ONTIVEROS ORTEGA, E., LOZA AZUAGA, M.L., ROMERO, M. (2012): “Roman use, petrography and elemental geochemistry of the Surco Intrabético limestones (western región of Málaga province, Spain)”, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 500-510

BENDALA GALÁN, M. (1990): “El plan urbanístico de Augusto en Hispania: precedentes y pautas macroterritoriales”, TRILMICH y ZANKER (eds.) *Stadtbild und*

Ideologie. Die monumentalisierung hispanischer Stadte zwischen Republik und Kaiserzeit (Madrid, octubre 1987), 25-42. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Munich

BENDALA GALÁN, M. (1999): “La paz augustea y la romanización”, en ALMAGRO y ÁLVAREZ (eds.) *En el año de Trajano. Hispania, el legado de Roma*, 143-151. Ministerio de Educación y Cultura, Zaragoza

BERGES SORIANO, M., NAVARRO SÁEZ, R. (1974): “Un mosaico con tema de muralla en Tarragona”, *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental* 10, 165-172

BERMEJO TIRADO, J. (2007-2008): “Arqueología de las actividades domésticas: una propuesta metodológica para el mundo romano”, *AnMurcia* 23-24, 231-251

BERMEJO TIRADO, J. (2009): “Leyendo los espacios: una aproximación crítica a la sintaxis espacial como herramienta de análisis arqueológico”, *Arqueología de la arquitectura* 6, 47-62

BERMEJO TIRADO, J. (2010): “La construcción de una identidad pagana: los mosaicos de tema mitológico como documento para una historia cultural en Antioquia”, NEIRA (Coord. y ed.) *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 77-88. Madrid

BERMEJO TIRADO, J. (2012): “Héroes del ciclo troyano como modelos de conducta: una aproximación a la moralidad romana a partir de la iconografía musiva”, NEIRA (Coord.) *Civilización y barbarie: el mito como argumento en los mosaicos romanos*, 185-193. Madrid

BERMEJO TIRADO, J. (2013): “Análisis social de la arquitectura doméstica romana en la región del alto Duero: una aproximación sintáctico-espacial”, GUTIÉRREZ y GRAU (eds.) *De la estructura doméstica al espacio social. Lecturas arqueológicas del uso social del espacio*, 141-154. Universidad de Alicante, Alicante

BESSAC, J.C. (1986): “L’outillage traditionnel du tailleur de pierre de l’Antiquité à nos jours”, *Revue Archéologie de Narbonnaise*, Supplément 14 . Paris

BESSAC, J.C. (1988): “Problems of identification and interpretation of tool marks on ancient marbles and decorative stones”, en HERZ y WAEKENS (eds.) *Classical marble: Geochemistry, Technology, Trade. Proceedings of the NATO Advanced Research Workshop on Marble in Ancient Greece and Rome: Geology, Quarries, Commerce, Artefacts*, 41-53

BLANCHARD, P., CHRISTOPHE, J., DARMON, H., LAVAGNE, P., PRUDHOMME, R., STERN, H. (1973): *Repertoire graphique du décor géométrique dans la mosaïque antique*. Bulletin de l’association internationale pour l’étude de la mosaïque Antique 4

BLANCO, C. (1966): “El mosaico de Marchenilla (Jimena de la Frontera, Cádiz)”, *Noticiario Arqueológico Hispánico* 8-9, 190-192

BLANCO FREJEIRO, A. (1975): “Un nuevo mosaico italicense: el de Neptuno y los pigmeos”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIII* (Huelva 1973), 917-920

CMRE I = BLANCO FREJEIRO, A. (1978a): *Mosaicos romanos de Mérida (Corpus de Mosaicos Romanos de España, I)*. Madrid

CMRE II = BLANCO FREJEIRO, A. (1978b): *Mosaicos romanos de Itálica (I) (Corpus de Mosaicos Romanos de España, II)*. Madrid

BLANCO FREJEIRO, A., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (1974): *El mosaico de Neptuno en Itálica*. Patronato del Conjunto Arqueológico de Itálica y Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, Sevilla

BLASCO BOSQUED, M^a.C. (1965): “Nota sobre unos restos de mosaico romano en Zaragoza”, *Caesaraugusta* 25-26, 122-123

BLASCO BOSQUED, M^a.C. (1973): “Restos de mosaico romano en Utebo (Zaragoza)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XII* (Jaén, 1971), 719-726

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1977-1978): “Mosaicos hispanos del Bajo Imperio”, *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 269-294

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1980): “Los mosaicos romanos de Torre de Palma (Monforte, Portugal)”, *Archivo Español de Arqueología* 53, 125-162

CMRE III = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1981): *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga (Corpus de Mosaicos Romanos de España, I)*. Madrid

CMRE IV = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1982a): *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia (Corpus de Mosaicos Romanos de España, I)*. Madrid

CMRE V = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1982b): *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca (Corpus de Mosaicos Romanos de España, V)*. Madrid

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1982c): “El mosaico con el triunfo de Dionysos de la villa romana de Valdearados (Burgos)”, *Homenaje a Sáenz de Buruaga (Inst. Cultural Pedro de Valencia)*, 407-426. Badajoz

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1984): “Mosaicos báquicos en la Península Ibérica”, *Archivo Español de Arqueología* 57, 69-96

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1985): “Mosaicos romanos del Campo de Villavidel (León) y de Casariche (Sevilla)”, *Archivo Español de Arqueología* 58, 107-124

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1986): “Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita”, *Archivo Español de Arqueología* 59, 89-100

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1987): “Mosaico de la villa romana de Vega del Ciego” *Memorias de historia antigua* 8, 53-62

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1993a): “Aportaciones de los mosaicos de Hispania a la técnica de fabricación y a la temática de los mosaicos romanos”, *Anas* 6, 95-110

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1993b): “Mosaicos hispanos de tema homérico”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 279-292. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico, Palencia

CMRE X = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1993c): *Mosaicos romanos de León y Asturias (Corpus de Mosaicos Romanos de España, X)*. Madrid

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1994): “El entorno de las villas en los mosaicos de África e Hispania”, *L’Africa romana* 10 (III), 1171-1188

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1994-1995): “Mosaicos romanos con aves rapaces (halcones con escenas de cacería y águilas en escenas simbólicas) y con la caza de la perdiz”, *Anas* 7-8, 107-116

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1996): “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica en general”, *Cuadernos emeritenses* 12, 39-92

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (1998): “Mosaicos sirios de la colección Villa Real, Madrid”, *Antigüedad y cristianismo: monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía* 15, 477-494

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (2006): “Mosaicos de Mauritania Tingitana y de Hispania. Temas”, *L’Africa romana* 16 (Rabat, 2004), 1395-1412. Roma

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (2010a): “Criadores de caballos en los mosaicos de Hispania y del Norte de África en el Bajo Imperio”, *L’Africa romana* 17, 461-484. Roma

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (2010b): “Villas hispano-romanas del Bajo Imperio decoradas con mosaicos mitológicos”, NEIRA (coord. y ed.) *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 89-110. Madrid

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., GARCÍA-GELABERT, M^a P. (1989): “Consideraciones en torno a los mosaicos de cantos rodados en Cástulo (Jaén)”, *Mosaicos romanos. Actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985. Manuel Fernández Galiano in memoriam*, 113-130. Madrid

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., GARCÍA-GELABERT, M^a P., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, L. (1992): “Mosaicos romanos de Siria”, *Revista de Arqueología* 132, 10-19

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., GONZÁLEZ NAVARRETE, J. (1972-1974): “Mosaicos hispánicos del Bajo Imperio”, *Archivo Español de Arqueología* 45-47, 419-440.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1990): “Destrucción de mosaicos mitológicos por los cristianos”, en *Antigüedad y Cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía* 7, 353-366

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., GARCÍA GELABERT, M^a.P., NEIRA, M.L. (1990): “Influjos africanos en los mosaicos hispanos”, *L’Africa romana* 7 (II), 673-694

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, L. (1987): “Mosaico romano de Vilches (Jaén)”, *Archivo Español de Arqueología* 60, 275-279

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1995-1997): “Consideraciones en torno a los mosaicos romanos de Chipre”, *Lycenium* 14-16, 63-89

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, L., SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1986): “Hallazgo de mosaicos en Beas de Segura (Jaén)” *Archivo Español de Arqueología* 59, 227-232

CMRE VIII = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, L., SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1989a): *Mosaicos romanos de Lérida y Albacete (Corpus de Mosaicos Romanos de España, VIII)*. Madrid

CMRE IX = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, L., SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1989b): *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional (Corpus de Mosaicos Romanos de España, IX)*. Madrid

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, M.L., SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1993): “Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)” *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua* 6, 221-296

CMRE VII = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., MEZQUÍRIZ, M.A. (1985): *Mosaicos romanos de Navarra (Corpus de Mosaicos Romanos de España, VII)*. Madrid

CMRE IV = BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., ORTEGO, T. (1983): *Mosaicos romanos de Soria (Corpus de Mosaicos Romanos de España, VI)*. Madrid

BLECH, M., RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1991): “Fragmente römischer Wandmalerei vom Cerro de los Infantes, Pinos Puente (prov. Granada) im Museo Arqueológico de Málaga”, *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 24, 177-182

BOBADILLA, M. (1969): “El mosaico de peces de La Pineda (Tarragona)”, *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental* 5, 141-153

BODEL, J. (1997): “Monumental villas and villa monuments”, *Journal of Roman Archaeology* 10, 5-35

BOE nº 165: *Decreto 53/1996, de 6 de febrero por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de zona arqueológica, el yacimiento denominado “Termas romanas de Lecrín” en Granada.*

BOE nº 179: *Decreto 420/2004, de 1 de junio por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de zona arqueológica, la Villa Romana de las Gabias, en las Gabias (Granada)*

BOE nº 288: *Decreto 289/2003, de 7 de octubre por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de zona arqueológica, el yacimiento denominado “Cerro de los Infantes” en Pinos Puente (Granada)*

BOESELAGER, D. (1983): *Antike Mosaiken in Sizilien: Hellenismus und römische – Keiserzeit.* Giorgio Bretschneider editore, Roma

BOJA nº 69: *Decreto 53/1996, de 6 de febrero por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de zona arqueológica, el yacimiento denominado “Termas romanas de Lecrín” en Granada*

BOJA nº 112: *Decreto 420/2004, de 1 de junio por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de zona arqueológica, la Villa Romana de las Gabias, en las Gabias (Granada)*

BOJA nº 212: *Decreto 289/2003, de 7 de octubre por el que se declara bien de interés cultural, con la categoría de zona arqueológica, el yacimiento denominado “Cerro de los Infantes” en Pinos Puente (Granada)*

BONA LÓPEZ, I.L., HERNÁNDEZ VERA, J.A. (1987): “Informe sobre el mosaico romano localizado en la calle Tudela de Tarazona (Zaragoza)”, *Arqueología Aragonesa* 85, 253-258

BONETTO, J., CAMPOREALE, S., PIZZO, A. (Eds.) (2014): *Arqueología de la construcción IV. Las canteras en el mundo antiguo: sistemas de explotación y procesos productivos.* Anejos de Archivo Español de Arqueología 69

BOSCHETTI, C., BUENO, M.; BOCCACCINI, D., CORRADI, A.; LEONELLI, C., VERONESI, P. (2006): “Un emblema con scena di cacica da Chiusi: uno studio iconográfico e archeometrico”, *Atti del XII Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Brescia, 14-15 e 17 febbraio 2006), 157-166

BOSCHETTI, C., LEONELLI, C., MACCHIAROLA, M., BERTONCELLO, R., SADA, C., CORRADI, A. (2008): “Uno studio archeologico e archeometrico per una lettura

organica dei pavimenti della Casa del Fauno”, *Atti del XIV Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Spoleto, 7-9 febbraio), 429-438

BOSCHETTI, C., LEONELLI, C., MACCHIAROLA, M., VERONESI, P., CORRADI, A., SADA, C. (2008): “Early evidences of vitreous materials in Roman mosaics from Italy: an archaeological and archaeometric integrated study”, *Journal of Cultural Heritage* 9, 21-26

BOSQUE MAUREL, J., FERRER RODRÍGUEZ, A. (1999): *Granada, la tierra y sus hombres*. Universidad de Granada, Granada

BRADLEY, S.M., BOFF, R.M., SHORER, P.H.T. (1983): “A modified technique for the lightweight backing of mosaics”, *Studies in conservation* 28, 161-170

BRAGANTINI, I. (1997): “Mosaico policromo con iscrizione di *consecratio* da una tomba dell’Isola Sacra”, *Journal of Roman Archaeology* 10, 271-278

BRAGANTINI, I. (2004): “Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana”, *Journal of Roman Archaeology* 17, 131-145

BRAGANTINI, I. (2007): “La circolazione dei temi e dei sistemi decorativi: alcune osservazioni”, en GUIRAL (ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 21-25. Gobierno de Aragon

BRAGANTINI, I., SAMPAOLO, V. (2009): *La pittura pompeiana*. Electra, Milano

BRETONES BORREGO, J. (2008): “La villa romana “El Arca” (Castro del Río, Córdoba)”, *Romula* 7, 209-248

BRIGGS, M.S. (1931): “Newly discovered syrian mosaics”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 58, 180-183

BROGIOLO, G.P., CHAVARRÍA ARNAU, A. (2008): “El final de las villas y las transformaciones del territorio rural en Occidente (siglos V-VIII)”, en FERNÁNDEZ, GARCÍA-ENTERO y GIL (eds.) *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio: arquitectura y función*, IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón, 193-213. Gijón

BRUNEAU, P. (1984): “Les mosaïstes antiques, avaient-ils des *cahiers de modeles?*”, *Revue Archeologique* 2, 241-272

BUENO, M. (2011): *Mosaici e pavimenti della Toscana. II secolo a.C.- V secolo d.C.* Università degli Studi di Padova, Padova

BURGOS JUÁREZ, A., RISUEÑO OLARTE, B. (1991): “Excavación de urgencia en el solar situado en la Calle Primavera nº 25 de Granada”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1989, vol. III, 202-204

BURGOS JUÁREZ, A., PUERTA TORRALBO, D., MORENO ONORATO, M^a.A., LÓPEZ LÓPEZ, M. (1999): “Memoria de la intervención de urgencia realizada en la Calle Gran Vía de Colón, 46 de Granada”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1994, vol. III, 140-149

BURGOS JUÁREZ, A., PUERTA TORRALBO, D., CABRERA JIMÉNEZ, E., PÉREZ BAREAS, C., TORRES TORRES, F. (2009): “Intervención arqueológica en las Termas romanas de Lecrín (Granada)” *Anuario Arqueológico de Andalucía* 2004, vol. I, 1571-1578

BUZÓN ALARCÓN, M. (2011): “Reflexiones acerca del suburbio en la ciudad romana”, *Romula* 10, 7-42

BUZÓN ALARCÓN, M., CARRASCO GÓMEZ, I. (2013-2014): “El conjunto termal de Herrera (Sevilla). Programas decorativos”, *Romula* 12-13, 183-220

CABALLER GONZÁLEZ, M^aJ. (2001): “Un tebeo de la antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba)” *Faventia* 23 (2), 111-127

CABALLERO COBOS, A., GIMENO, H., RAMÍREZ AYAS, M., SASTRE DE DIEGO, I. (2006): “Tablero de altar de época tardoantigua hallado en Baza (Granada). ¿El primer documento epigráfico del obispo Eusebio?”, *Archivo Español de Arqueología* 79, 287-292

CABALLERO COBOS, A., GIL JULIÁ, S., MONTES RIVAS, A. (2001): *Excavación de Urgencia en el Pago de Salazar (Granada)*. Memoria de excavación.

CABRÉ, J. (1923): “Monumento cristiano-bizantino de Gabia la Grande (Granada). Memoria de la inspección y excavación realizadas”, *MJSEA* 55

CABRERO PIQUERO, J. (2011): “A new Hispano-Roman mosaic with the story of Meleager”, *Actas del XI International Colloquium on Ancient Mosaics* (2009, Bursa, Turquía), 193-203

CAETANO, M.T. (2007): “Opera musiva: uma breve reflexao sobre a origem, difusao e iconografía do mosaico romano”, *Revista de História da Arte* (UNL) 3, 53-84

CAETANO, M.T. (2008): “Mosaicos da Villa romana de Sao Miguel de Odrinhas. Contributos para uma nova leitura”, *Revista de Historia da Arte* 6, 43-59

CAETANO, M.T. (2011): “A portrait of Book XII of the Aeneid: the mosaic from the house of the Medusa (Alter do Chao, Portugal)”, *Actas del 11th International Colloquium of Ancient Mosaics* (October 16th-20th 2009, Bursa Turkey), 205-223

CAILLET, J.P. (1993): “Le prix de la mosaïque de pavement (IV^e-VI^e s.)”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 409-414. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico, Palencia

CALERO CARRETERO, J.A., MEMBRILLO MORENO, I. (1991-1992): “Los pavimentos de mosaico de las termas del “Puerto de la Nava” (Cabeza del Buey, Badajoz)”, *Zephyrus* 44-45, 587-597

CALLEJA, M^a.V., CORTES, J. (1979): “Nuevos elementos de datación para los mosaicos de la villa romana de Villaviudas”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 43, 253-260

CAMERON, A. (1998): *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía: 395-600*. Barcelona

CAMPBELL, S. (1979): “Roman mosaic workshops in Turkey”, *American Journal of Archaeology* 83, 287-292

CAMPBELL, S. (1993): “Good luck symbols on spanish mosaics”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 293-300. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico, Palencia

CAMPOS CARRASCO, J.M., FERNÁNDEZ UGALDE, A., GARCÍA DILS, S., GÓMEZ RODRÍGUEZ, A., LANCHÁ, J., OLIVEIRA, C., de RUEDA ROIGÉ, J.F., DE LA O VIDAL TERUEL, N. (2008): *A rota do mosaico romano. O sul da Hispânia (Andaluzia e Algarve)*. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve

CÁNOVAS UBERA, A. (1999): “Un nuevo proyecto arqueológico en *Colonia Patricia Corduba*. La pintura mural”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 10, 161-175

CÁNOVAS UBERA, A. (2002): *La decoración pictórica de la villa de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba): las pinturas de la estancia LXII*. Universidad de Córdoba, Córdoba

CÁNOVAS UBERA, A. (2007): “Las pinturas romanas procedentes de la avda. del Gran Capitán 5 (Córdoba)”, en GUIRAL (ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 241-246. Gobierno de Aragón

CÁNOVAS UBERA, A., GUIRAL PELEGRÍN, C. (2007): “Las Musas de Gades (Cádiz, España)”, en GUIRAL (Ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 487-490. Gobierno de Aragón

CANTINO WATAGHIN, G. (1993): “Sviluppi e valenze del mosaico geométrico tardoantico”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 415-422. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico, Palencia

CANTO, A.M. (1976): “El mosaico del Nacimiento de Venus de Italica”, en *Habis* 7, 293-338

CANTOS MARTÍNEZ, O., DEL REY OSORIO, A. (1991): “Utilización de geotextiles como asiento del soporte o cama de cimentación de mosaicos in situ”, *VII Congreso de Conservación de Bienes Culturales = Kultur Ogasunen Kontserbazioari Buruzko VII Kongresua* (Bilbao, 23, 24, 25 septiembre 1988), 255-260

CARBONELL I MANILS, J., GIMENO PASCUAL, H. (2010): “A vueltas con la placa de Nativola (CIL 652). Nuevos elementos para la reflexión”, *Sylloge Epigraphica Barcinonensis (SEBarc)* 8, 73-96

CARMONA, N., VILLEGAS, M.A., CASTELLANOS, M.A., MONTERO, I., GARCÍA-HERAS, M. (2008): “Análisis de vidrios romanos del yacimiento de la Dehesa de la Oliva (Patones, Madrid)”, en ROVIRA, GARCÍA-HERAS, GENER y MONTERO (eds.) *Actas del VII Congreso Ibérico de Arqueometría* (Madrid, octubre 2007), 319-328

CARNEIRO, A. (2014): “*Otium*, materialidade e paisagem nas *villae* do alto Alentejo portuges em época romana”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua* 27, 207-231

CARRASCO SERRANO, G. (1994): “Vías de comunicación romanas y mansiones del ámbito provincial de Granada en los antiguos itinerarios”, *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Historia Antigua* (Córdoba 1994), 469-476

CARRILLO DÍAZ-PINES, J.R. (1993): “Los estudios sobre las villas romanas de Andalucía: una revisión historiográfica”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 4, 233-257

CASADO MILLÁN, P.J., BURGOS JUÁREZ, A., ORFILA PONS, M., MORENO ONORATO, A., FERNÁNDEZ GARCÍA, I., MALPICA CUELLO, A., ÁLVAREZ, J.J., GARCÍA, A. (1995): “Análisis de los materiales recuperados en la campaña de excavación de 1991 en el Carmen de la Muralla, Albaicín, Granada” *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1992, vol. II, 181-187

CASADO, P.J., PÉREZ, C., ORFILA, M., MORENO, A., HOCES, A.J., PÉREZ DE BALDOMERO, F., MORENO, M., LIÉBANA, M. (1999): “Nuevos aportes para el conocimiento del asentamiento ibérico de Iliberri (Granada)”, *Actas del Congreso Internacional Los Iberos Príncipes de Occidente*, 137-144. Fundación La Caixa, Barcelona

CASADO MILLÁN, P.J., PUERTA TORRALBO, D., ORFILA PONS, M., CASTILLO RUEDA, M.A., BURGOS JUÁREZ, A. (2000): “Las termas romanas de Illora (Granada)”,

II Coloquio Internacional de arqueología en Gijón: Termas romanas en el occidente del Imperio (Gijón 1999), 251-255

CASSIO, A., NARDI, R. (1987): “Pompeya, casa del Bracciale. Intervención conservativa en los mosaicos de la fuente”, *Mosaicos nº 4. Conservación in situ*, 251-260. Soria

CASTELLANO CASTILLO, J.J. (1998-1999): “Tiempo, tierra y mar en un mosaico de Toledo”, *Anas* 11-12, 61-65

CASTELO RUANO, R., SECO SERRA, I., ÁLVAREZ IBARROLA, S. (2004): “Materiales constructivos procedentes de la Villa romana de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)” *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 243-309.

CASTELO RUANO, R., GUTIÉRREZ NEIRA, C., BARRIO MARTÍN, J., HURTADO AGUÑA, J., PARDO NARANJO, A.I., LÓPEZ PÉREZ, A., GARCÍA GIMÉNEZ, R. (2011-2012): “Estudio arqueohistórico y analítico de un conjunto de vidrios de la villa romana de El Saucedo (Talavera La Nueva, Toledo)”, *CuPAUAM* 37-38, 687-703

CASTILLO PASCUAL, M.J. (1998): “Algunas notas sobre los términos *dominus* y *possessor* en la literatura gromática”, *Iberia: Revista de Antigüedad* 1, 109-114

CASTILLO RUEDA, M.A., ORFILA PONS, M., MANCILLA CABELLO, M.I., CARRETERO LÓPEZ, L.A., DÍAZ MARÍN, M., ARAGÓN MAZA, P. (1997): “Intervención arqueológica de emergencia de la villa hispanorromana de “El Tesorillo” (Cortijo de Tiena la Alta, Moclín. Granada)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1997, vol. III, 320-327

CASTILLO RUEDA, M.A., ORFILA PONS, M., MANCILLA CABELLO, M.I., CARRETERO LÓPEZ, L.A., DÍAZ MARÍN, M., ARAGÓN MAZA, P. (1998a): “Intervención arqueológica en la villa romana “El Tesorillo” del Cortijo de Tiena la Alta (Moclín, Granada). Proceso de restauración y arranque de un mosaico”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 9, 303-322

CASTILLO RUEDA, M.A., ORFILA PONS, M., MUÑOZ MUÑOZ, F.A. (1998b): “El mundo antiguo: la ciudad de Ilurco en época ibérica y romana”, *De Ilurco a Pinos Puente. Poblamiento, economía y sociedad de un pueblo de la Vega de Granada*, 71-101

CATARINO, L.M.G. (2008): “Monitorizaçao de mosaicos *in situ* da villa romana do Rabaçal”, *Revista de Historia da Arte* 6, 191-201

CEAN BERMÚDEZ (1832): *Sumario de antigüedades romanas que hay en España*

CELESTINO, S. (1977): “Mosaicos perdidos de Italica”, *Habis* 8, 359-384

CEREZO TAMAYO, M. (2007): “Pinturas romanas procedentes del antiguo convento dominico de San Pedro Mártir (Toledo, España)”, en GUIRAL (Ed.) *Circulación de temas*

y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 451-454. Gobierno de Aragón

CHAVARRÍA ARNAU, A. (2006): *Villas en Hispania durante la Antigüedad Tardía*. Anejos de *Archivo Español de Arqueología* 49 (Hist. Antigua)

CHAVARRÍA ARNAU, A. (2007): *El final de las villae en Hispania*. Bibliothèque de l'Antiquité tardive 7. Brepols publishers

CHÁVEZ, M.E., MAS, C., ORFILA, M., ÁLVAREZ, A., RODÁ, I., GUTIÉRREZ GARCÍA-M, A., DOMÉNECH, A., CAU, M.A. (2012): "Petrographic characterisation of an *opus sectile* found in the Roman town of Pollentia (Alcudia, Majorca, Spain)", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 518-527

CHEVALLIER, R. (1967): *Sur les traces des arpenteurs romains*. Orleans-Tours

CLARKE, J.R. (1979): "Roman black-and-white figural mosaics". *Monographs on Archaeology and Fine Arts* 35, 19-39

CISNEROS CUNCHILLOS, M. (1989-1990): "Sobre la explotación de calizas en el sur de España en época romana: canteras de Gádor (Almería), Atarfe (Granada), Antequera (Málaga) y Cabra (Córdoba)", *Caesaraugusta* 66-67, 123-142

COMPAÑA, J.M., LEÓN-REINA, L., ARANDA, M.A.G. (2010): "Archaeometric characterization of *Terra Sigillata Hispanica* from Granada workshops", *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio* 49, 113-119

CORDERO RUIZ, T., GARCÍA SANJUÁN, L., HURTADO PÉREZ, V., MARTÍN RAMÍREZ, J.M., POLVORINOS DEL RÍO, A., TAYLOR, R. (2006): "La arqueometría de materiales cerámicos: una evaluación de la experiencia andaluza", *Trabajos de Prehistoria* 63, 9-35

CORREMANS, M., DEGRYSE, P., WIELGOSZ, D., WAELKENS, M. (2012): "The import and the use of white marble and coloured stone for wall and floor revestment at Sagalassos", *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 38-51

CORTIJO CEREZO, M.L. (1990-1991): "La política territorial Julio-Claudia y Flavia en la Bética", *Memorias de Historia Antigua* 11-12, 249-294

CORTIJO CEREZO, M.L. (1993): *La administracion territorial de la Betica romana*. Cordoba

CORTIJO CERREZO, M.L. (1994): “Algunos aspectos de la conquista romana en la Bética”, *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía* (Córdoba, 1991), 259-270

CRUZ VILLALON, M., CERRILLO MARTÍN DE CACERES, E. (1988): “La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos”, *Anas* 1, 187-203

DASZEWSKI, W.A. (1985): *Corpus of mosaics from Egypt. Hellenistic and Early period.* Mainz am Rhein

DASZEWSKI, W.A., MICHAELIDES, M. (1988): *Mosaic floors in Cyprus.* Ravenna

DE ALBENTIS, E. (2007-2008): “La tipología delle abitazioni romane: una visione diacronica”, *AnMurcia* 23-24, 13-74

DE LUQUE, J.F. (1858): *Granada y sus contornos. Historia de esta celebre ciudad desde los tiempos más remotos hasta nuestros días.* Barcelona, El Albir (Edición de 1980)

DE NUNCIO, M., UNGARO, L. (2002): *I marmi colorati della Roma Imperiale.* Roma

DEL ORDI CASILLA, B., REGIDOR ROS, J.L., PASÍES OVIEDO, T. (2010): “Revisión de tratamientos de limpieza de pintura mural arqueológica. Eliminación de concreciones carbonáticas”, *Arché* 4-5, 73-80

DELMARE, F., DARQUE-CERETTI, E., DIETRICH, J., GAY, M., MONGET, J. (1987): “Etude physico-chimique des couches picturales des peintures murales romaines de l'Acropole de Léro”, *Revue d'Archeometrie* 6, 71-86

DÍEZ-CORONEL, L., PITA MERCE, R. (1966): “Una villa romana con mosaicos en Albesa (Lérida)”, *Congreso Nacional de Arqueología* (CNA) IX (Valladolid 1965), 348-357

DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, P. (2004): “El mar en el fin del mundo: Océano en la musivaria de *Gallaecia*”, *Gallaecia* 23, 35-56

DOMENECH-CARBO, M., BOSCH-REIG, F., GIMENO-ADELANTADO, J., PERIZ-MARTINEZ, V. (1996): “Fourier transform infrared spectroscopy and the analytical study of works of art for purposes of diagnosis and conservation”, *Annali di Chimica Acta* 330, 207-215

DOMINGO MAGAÑA, J.A. (2011): *Capiteles tardorromanos y visigodos en la Península Ibérica (siglos IV-VIII d.C.).* ICAC, Tarragona

DOMÍNGUEZ BELLA, S. (2004): “Pinturas murales romanas en la neápolis gaditana de Cádiz. Análisis de pigmentos minerales y caracterización de estucos”, *Avances en Arqueometría*, 201-207

DONDERER, M. (1989): *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung: eine Quellenstudie*. Erlangen

DONDERER, M. (1994): "Pavimente als Bedeutungsträger herrscherlicher Legitimation", *Journal of Roman Archaeology* 7, 257-262

DUNBABIN, K.M.D. (1978): *The mosaics of Roman North Africa*. Oxford University Press, Oxford

DUNBABIN, K.M.D. (1979): "Technique and materials of Hellenistic mosaics", *American Journal of Archaeology*, 83, 265-277

DUNBABIN, K.M.D. (1982): "The victorious charioteer on mosaics and related monuments", *American Journal of Archaeology*, 86, 65-89

DUNBABIN, K.M.D. (1989): "Roman and Byzantine mosaics in the Eastern Mediterranean", *Journal of Roman Archaeology* 2, 313-318

DUNBABIN, K.M.D. (1991): "Triclinium and stibadium", SLATER (ed.) *Dining in a classical context*, 121-148

DUNBABIN, K.M.D. (1995): "Houses and households of Pompeii", *Journal of Roman Archaeology* 8, 387-390

DUNBABIN, K.M.D. (1996): "Convivial spaces: dining and entertainment in the Roman villa", *Journal of Roman Archaeology* 9, 66-80

DUNBABIN, K.M.D. (1999a): "Tesselated texts", *Journal of Roman Archaeology* 12, 641-648

DUNBABIN, K.M.D. (1999b): "Mosaics and their public", ENNAÏFER (ed.) *La mosaïque Greco-romaine* 7, 739-745

DUNBABIN, K.M.D. (1999c): *Mosaics of the Greek and Roman world*. Cambridge University Press

DUNBABIN, K.M.D. (2002): "The Corpus des mosaïques de Tunisie in the Park of the Antonine baths at Carthage", *Journal of Roman Archaeology* 15, 700-702

DUNBABIN, K.M.D. (2012): "Expresiones de cultura en un mundo cristiano: escenas mitológicas en mosaicos del Mediterráneo oriental durante los siglos V y VI d.C.", NEIRA (Coord.) *Civilización y Barbarie: el mito como argumento en los mosaicos romanos*, 213-229

DURÁN BENITO, E., JIMÉNEZ DE HARO, M.C., CÁRCELES PASCUAL, J.F., JUSTO ERBEZ, A. (2007): "Estudio técnico de la pintura parietal romana. Análisis de fragmentos

provenientes de Villa dei Papiri (Herculano) y del jardín de la Casa del Bracciale d'Oro (Pompeya)", *Congreso Ibérico de Arqueometría* 7, 680-687

DURÁN KREMER, M.J. (2007): "An introduction to the studies of the architecture and the mosaics: the problematic of the conservation of the pavements", *The mosaic: bridge from past to present, proceedings of IVth International Mosaic Corpus of Türkiye. Gaziantep*

DURÁN KREMER, M.J. (2008): "Mosaicos geométricos de Villa Cardilio", *Revista de Historia da Arte* 6, 61-77

DURÁN KREMER, M.J. (2011): "Floral and geometrical motives of the pavement mosaics in East and West. The example of the roman villa of Abicada (Portugal)", *Kommagene/Syria mosaic and their relations with the Kahramanmaras mosaics, Journal of Mosaic Research*

DURÁN PENEDO, M. (1993): *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*. Univesritat Rovira i Virgili, Barcelona

DURÁN PENEDO, M. (2000): "Nuevos mosaicos de la villa dels Munts en Altafulla, Tarragona. Apreciaciones iconográficas", *Monte Catano*, 3 (Separata)

DURÁN PENEDO, M. (2010a): "Las preferencias iconográficas de los clientes refinados hispano-romanos, al encargar los mosaicos de sus viviendas", *Monte Catano* 9, 99-118

DURÁN PENEDO, M. (2010b): "Temas iconográficos relacionados con la producción de la triada mediterránea en los mosaicos del Norte de Africa y de Hispania, su interrelación con la *annona*", *L'Africa romana* 18 (Olbia 2008), 501-526. Roma

EASTAUGH, N., WALSH, V., CHAPLIN, T., SIDDALL, R. (2008): *Pigment Compendium. A dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*. Routledge, London-New York

EDREIRA, M.C., FELIU, M.J., FERNÁNDEZ LORENZO, C., MARTÍN, J. (2003): "Spectroscopic analysis of roman wall paintings from Casa del Mitreo in Emerita Augusta, Mérida, Spain", *Talanta* 59 (6), 1117-1139

ELLIS, S.P. (1997): "Late-antique dining: architecture, furnishings and behaviour", *Domestic space in the Roman world, Supp. 22 Journal of Roman Archaeology*, 41-52

ELLIS, S.P. (2000): *Roman housing*. Duckworth

ELVIRA BARBA, M.A. (1981): "Sobre el original griego de un mosaico emporitano", *Archivo Español de Arqueología* 54, 3-26

ESCUADERO, F.A. (1998-1999): "Mosaico con musas de la "Casa de las Murallas" de Zaragoza", *Anas* 11-12, 109-132

ESPINOSA RUIZ, A. (1990): “Los mosaicos de la villa romana de Torre-La cruz (Villajoyosa, Alicante)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid (CuPAUAM)* 17, 219-253

FARNETI, M. (1993): *Glossario Tecnico-Storico del mosaico / Technical-Historical Glossary of mosaic art*. Longo Editore, Ravenna

FERNÁNDEZ CASTRO, M.C. (1978): “Aspectos arquitectónicos y musivarios de las villas romanas de Andalucía”, *Actas I Congreso Historia de Andalucía. Fuentes y Metodología. Andalucía en la Antigüedad (Córdoba, 1976)*, Córdoba

FERNÁNDEZ CHICARRO, C. (1942): “Sobre la onomástica hispana y el sufijo en –en”, *Archivo Español de Arqueología* 15, 172-173

FERNÁNDEZ DE AVILÉS, A. (1940-1941): “Un nuevo mosaico romano descubierto en Hellín (Albacete)”, *Archivo Español de Arqueología* 14, 442-443

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (1997-1998): “Estudio de las pinturas murales de la villa romana de la Huerta del Paturro en Portmán”, *AnMurcia* 13-14, 181-210

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (1999a): “Restos pictóricos de la pared sur de la Habitación 2 de la villa romana de la Huerta del Paturro en Portmán”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XXIV (Cartagena 1997)*, 137-150

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (1999b): “La pintura mural de la villa romana de los Torrejones (Yecla, Murcia)”, *AnMurcia* 15, 57-86

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2001): *El programa pictórico de los edificios públicos y privados del área de Carthago Nova y su entorno*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2002-2003): “Pintura mural de la villa romana de Balazote (Albacete)”, *Lvcentvm* 21-22, 135-161

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2007): “Coexistencia de modas decorativas en la pintura mural del siglo I d.C. en el sureste peninsular”, en GUIRAL (ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 173-184. Gobierno de Aragón

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2008): *La pintura mural romana de Carthago Nova: evolución del programa ornamental a través de los estilos, talleres y otras técnicas decorativas*. Monografías 2, Museo Arqueológico de Murcia

FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2010): “Pintura”, LEÓN (Coord.) *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, III. Fundación Focus Abengoa, Sevilla

FERNÁNDEZ DÍAZ, A., OLCINA DOMÉNECH, M.H. (2006): “La decoración pictórica del posible primer Apodyterium de las termas del Popilio de Lucentum (Tossal de Manises, Alicante)”, *AnMurcia* 22, 165-180

FERNÁNDEZ DÍAZ, A., QUEVEDO SÁNCHEZ, A. (2007-2008): “La configuración de la arquitectura doméstica en Carthago Nova desde época tardo-republicana hasta los inicios del Bajo Imperio”, *AnMurcia* 23-24, 273-310

FERNÁNDEZ GARCÍA, I. (2004): “Alfareros y producciones cerámicas en la provincia de Granada. Balance y perspectivas”, *Actas del Congreso Internacional Figlinae Baeticae: Talleres alfareros y producciones cerámicas en la Bética romana (ss. II a.C.-VII d.C.)*, (Cádiz 2003) BAR 1266, 195-238

FERNÁNDEZ OCHOA, C., GIL SENDINO, F., SUÁREZ GARCÍA, J.A., CORRADA SOLARES, M.L., ARRIBAS HERNANDO, V., GONZÁLEZ BLANCO, B. (2003): “Métodos topocartográficos para la documentación de mosaicos in situ. Aplicaciones en la villa tardorromana de Veranes”, *Arqueología de la Arquitectura* 2, 123-130

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1975): “Un valioso mosaico hallado en Alcalá de Henares”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIII* (Huelva, 1973), 921-928

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1980): *Mosaicos hispánicos de esquemas a compás*. Guadalajara

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1984b): “Influencias orientales en la musivaria hispánica”, *III Colloquio Internazionale sul mosaico antico* (6-10 septiembre 1980, Ravena), 411-430

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1984c): *Complutum II: Mosaicos*. Serie Excavaciones Arqueológicas en España, Ministerio de Cultura, Madrid

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1989-1990): “Observaciones sobre el mosaico de Mérida con la eternidad y el cosmos”, *Anas* 2-3, 173-182

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1996): “El gran mitreo de Mérida: datos comprobables”, *Cuadernos emeritenses* 12, 117-184

FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (2010): “El triunfo del amor: mosaico de Paris y Helena de Noheda (Cuenca)”, NEIRA (Coord y ed.) *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 111-136. Madrid

FERNÁNDEZ-GALIANO, D., DÍAZ TRUJILLO, O., CONSUEGRA CANO, B. (1986-1987): “Representaciones del genio del año en mosaicos hispanorromanos”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la UAM (CuPAUAM)* 13-14 (Homenaje al Prof. Gratiniano Nieto)

FERNÁNDEZ-GALIANO, D., PATÓN LORCA, B., BATALLA CARCHENILLA, C.M. (1993): “Mosaicos de la villa de Carranque: un programa iconográfico”, *VI Coloquio*

Internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida 1990, 317-326. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico, Palencia

FERNÁNDEZ GARCÍA, I. (1992): “Arqueología romana en la provincia de Granada”, *Florentia Iliberritana* 3, 139-159

FERNÁNDEZ PALMEIRO, J., SERRANO VÁREZ, D. (1994): “Villa romana de Puebla de D. Fadrique (Granada)”, *Sidonio Apolinar, Humanista de la Antigüedad Tardía: su correspondencia. Antigüedad Cristiana* 11, 315-325

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J.M., FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J.A. (2002-2003): “Caracterización físico-química de los morteros y de las pinturas murales de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 13-14, 167-199

FERNÁNDEZ UBIÑA, J. (1982): *La crisis del siglo III y el fin del mundo antiguo*. Akal

FERNÁNDEZ UBIÑA, J. (2008): “El fin del mundo romano: cristianos y judíos”, *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 145-156. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla.

FERNÁNDEZ URIEL, P. (1999): “Fases de la conquista romana e inicios del asentamiento”, en ALMAGRO GORBEA, M. y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M. (Eds.) *En el año de Trajano. Hispania, el legado de Roma*, 53-67. Ministerio de Educación y Cultura, Zaragoza

FERNÁNDEZ VEGA, P.A. (1999): *La casa romana*. Akal, Madrid

FERRER RODRÍGUEZ, A. (2002): *Atlas temático de la provincia de Granada* [Material cartográfico]. Diputación Provincial, Granada

FIORI, C., VANDINI, M., MAZZOTTI, V. (2003-2004): *I colori del vetro antico. Il vetro musivo bizantino*. Università di Bologna

FITA, F., MÉLIDA, J.R. (1913): “Mosaico romano de Arróniz”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 83-92

FONTANELLI, R., PISANO, D., FONTANELLI, J. (2005): “La diagnostica e la documentazione grafica e fotografica applicata allo studio di antichi e contemporanei restauri di pavimenti e strutture architettoniche in situ”, *Atti del XI Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Ancona, febbraio 2005), 17-22

FORNELL MUÑOZ, A. (2005a): “Evolución de las villae béticas durante la dinastía antonina”, en *Actas del II Congreso de Historia Antigua. La Hispania de los Antoninos (98-180)*, Valladolid, 587-596

FORNELL MUÑOZ, A. (2005b): *Las villae romanas de la Andalucía meridional y del Estrecho*. Tesis doctoral. Universidad de Jaén, Jaén.

FORNELL MUÑOZ, A. (2011): “La villa del Pago de la Cerraca (Armillá) y su papel en el poblamiento romano de la Vega de Granada”, *Iberian* 1, 22-32

FORNELL MUÑOZ, A. (2012): “Nuevas aportaciones al poblamiento romano de la Vega de Granada. Las villae de la Zubia” *Iberian* 4, 40-54

FRANCO, M.P., GONZALO, J.C. (2000): “Taller de petrología: enseñanza de la petrología con el microscopio petrográfico”, *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra* 8.1, 38-47

FRESNEDA PADILLA, E., TORO MOYANO, I., PEÑA, J.M., GÓMEZ, R., LÓPEZ, M. (1991): “Excavación arqueológica de emergencia en la villa romana de la calle Primavera (Granada)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1991, vol. III, 149-156

FRIZOT, M. (1975-1977): *Mortiers et enduits peints antiques*.

FRIZOT, M. (1982): “L’analyse des pigments de peintures murals antiques. Etat de la question et bibliographie”, *Revue d’Archeometrie* 6, 47-59

FUCHS, M. (1997): “Coquillages, mosaïque d’Orphée et chasse au cerf”, *Journal of Roman Archaeology* 10, 473-480

FUSCO, A., MAÑAS ROMERO, I. (2006): *Mármoles de Lusitania*. Fundación de Estudios Romanos y Museo Nacional de Arte Romano

GAGO MUÑIZ, O. (2007): “Pintura mural en el Castro de Chao Samartín (Grandas de Salime, Asturias), en GUIRAL (ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 443-446. Gobierno de Aragón

GAMBOA GIL DE SOLA, M. (1999): “Nuevos descubrimientos de pintura romana en Cartagena”, *Congreso Nacional de Arqueología* (CNA) XXIV (Cartagena, 1997) 4, 81-87

GARBAJOSA ASANZA, I., GARCÍA RAMÍREZ, S., TRUJILLO PETISME, E. (1986): “Pintura mural romana de La Clínica (Calahorra)”, *II Coloquio sobre Historia de la Rioja* (Logroño 1985), 173-182

GARCÍA-CONSUEGRA FLORES, J.M^a., RODRÍGUEZ AGUILERA, A., RODRÍGUEZ AGUILERA, J., PÉREZ TOVAR, M.J. (2013): *Informe Preliminar de la Actividad Arqueológica Preventiva mediante control arqueológico de movimiento de tierras y sondeos arqueológicos en las obras de la Línea 1 del metro ligero de Granada. Línea 1 Tramo II: Estadio de la Juventud-Campus de la Salud. Subtramo I: Camino de Ronda-*

Méndez Núñez, depositado en la Delegación de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía en Granada

GARCÍA-DILS DE LA VEGA, S., SÁEZ FERNÁNDEZ, P., ORDÓÑEZ AGULLA, S. (2005): “Motivo iconográfico excepcional en un mosaico báquico de Astigi (Écija, Sevilla)”, *Habis* 36, 389-406

GARCÍA-ENTERO, V. (2007): “El ocio en el ámbito doméstico de la arquitectura hispanorromana: las termas”, *AnMurcia* 23, 249-268

GARCÍA-ENTERO, V. (2010): “La élite hispanorromana en la Antigüedad Tardía a través de las transformaciones en los espacios domésticos: las termas”, FERNÁNDEZ URIEL (Ed.) *Momentos y espacios de cambio: la sociedad hispanorromana en la Antigüedad Tardía*, 63-80

GARCÍA-ENTERO, V., SALÁN ASENSIO, M.M., VIDAL ÁLVAREZ, S. (2009): “El marmor en el yacimiento de Carranque (Toledo). Algunas consideraciones sobre las marcas de herramientas”, NOGALES y BELTRÁN (eds.) *Marmora Hispana. Explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania romana*. L’Erma di Bretschneider, 197-212

GARCÍA-ENTERO, V., VIDAL ÁLVAREZ, S. (2008): “Los marmora y la decoración del edificio A de Carranque (Toledo): primeros resultados”, FERNÁNDEZ y GIL (Coord.) *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio: arquitectura y función*. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón, 588-605. Gijón

GARCÍA-ENTERO, V., VIDAL ÁLVAREZ, S. (2012): “El uso del marmor en el yacimiento de Carranque (Toledo)”, GARCÍA-ENTERO (ed.) *El marmor en Hispania: explotación, uso y difusión en época romana*, 135-153. UNED, Madrid

GARCÍA-HOZ ROSALES, M.C. (1998-1999): “Los mosaicos de la Villa romana del “Olivar del Centeno” (Milanes de la Mata, Cáceres). Un repertorio iconográfico bajoimperial”, *Anas* 11-12, 133-144

GARCÍA BELLIDO, A. (1970): “Un gran mosaico inédito de Itálica”, *Habis* 1, 177-180

GARCÍA BUENO, A., ADROHER AUROUX, A., LÓPEZ PERTÍÑEZ, M.C., MEDINA FLÓREZ, V.J. (2000): “Estudio de materiales y técnica de ejecución de los restos de pintura mural romana hallados en una excavación arqueológica en Guadix (Granada)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* 13, 253-278

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. (1991): “El *ius latii* y los *municipia latina*”, *Studia histórica. Historia antigua* 9, 29-42

GARCÍA GUINEA, M.A. (2000): “Los mosaicos de Quintanilla de la Cueva”, *La Villa romana de Quintanilla de la Cueva (Palencia): memoria de las excavaciones 1970-1981*, 221-302

GARCÍA MERINO, C., SÁNCHEZ SIMÓN, M. (2001): “Excavaciones en la villa romana de Almenara-Puras (Valladolid): avance de resultados (I)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (BSAA) 67, 99-124. Valladolid

GARCÍA MORENO, L.A. (1978): “La cristianización de la topografía de las ciudades de la Península Ibérica durante la Antigüedad Tardía”, *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 311-322

GARCÍA MORENO, L.A. (1979): “la tecnología rural en España durante la Antigüedad Tardía (ss. V-VII)”, *Memorias de Historia Antigua* 3, 217-237

GARCÍA MORENO, L.A. (2007): “Transformaciones de la Bética durante la Tardoantigüedad”, *Mainake* 29, 433-471

GARCÍA-PULIDO, L. J. (2008a): “Fuentes para el estudio de la minería aurífera romana en los territorios de *Iliberri* (Granada) y *Basti* (Baza)”, *@rqueología y Territorio* 5, 79-99

GARCÍA-PULIDO, L. J. (2008b): “La mina de oro iliberritana del Hoyo de la Campana”, *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 117-130. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla

GARCÍA-PULIDO, L. J. (2008c): “Las antiguas explotaciones auríferas del Cerro del Sol”, *Cuadernos de la Alhambra* 43, 77-102

GARCÍA MERINO, C., SÁNCHEZ SIMÓN, M., BURÓN ÁLVAREZ, (2007a): “Pinturas murales de la villa de Almenara de Adaja (Valladolid)”, en GUIRAL (Ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 247-254. Gobierno de Aragón

GARCÍA MERINO, C., SÁNCHEZ SIMÓN, M., BURÓN ÁLVAREZ, M. (2007b): “Pinturas murales de la Casa de los Plintos de Uxama (Soria)”, en GUIRAL (Ed.) *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua*, Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique [AIPMA] (Zaragoza-Calatayud 2004), 447-450. Gobierno de Aragón

GARCÍA RAMOS, G., LINARES LÓPEZ, M.D., ABAD CASAL, L. (1976): “Estudio físico-químico y mineralógico de las pinturas y revestimientos murales de Itálica (Sevilla)”, *Archivo Español de Arqueología* 49, 141-158

GARCÍA RAMOS, G., LINARES LÓPEZ, M.D., ABAD CASAL, L. (1977-1978): “Estudio físicoquímico y mineralógico de una serie de revestimientos y pinturas murales romanas procedentes de Bolonia (Cádiz)”, *Archivo Español de Arqueología* 50-51, 295-310

GARCÍA SANDOVAL, E. (1969): “El mosaico cosmogónico de Mérida”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 24-25, 9-30

GARCIMARTÍN MORALES, A. (2007): “La decoración pictórica de los edificios termales de la Baetica”, *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actes du IX Colloque International de l’AIPMA (Calatayud-Zaragoza 2004)*, 483-486

GAZDA, E.K. (1994): *Roman art in the private sphere. New perspectives on the architecture and décor of the Domus, Villa and Insula*. University of Michigan

GENER, J.M., MARÍN DÍAZ, N. (1992): *Loja durante el dominio romano. Metodología, técnicas e interpretación del yacimiento de Plines*. Granada

GEORGE, M. (1995): “The typology of domestic architecture in Roman Spain”, *Journal of Roman Archaeology* 8, 461-464

GHEDINI, E.F. (1989): “Il mosaico di Portus Magnus: una proposta di lettura”, *L’Africa romana* 6 (I), 211-224

GHEDINI, E.F. (1997): “Trasmissione delle iconografie” *Enciclopedia dell’Arte Antica*, Suppl. II 5, 824-837

GHEDINI, E.F. (2012): “Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle Metamorfosi”, *Paideia: rivista di filologia, ermeneutica e critica letteraria* 67, 145-164

GHEDINI, F., CLEMENTI, T. (2000): “Proposta di scheda informatizzata per una banca dati sul mosaico”, *Atti del VII Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Pompei, 22-25 marzo)*, 661-672

GIANNOTTA, M.T., QUARTA, G. (2000): “I pavimenti in cocciopesto decorato della villa di Termito in provincial di Matera: tecniche costruttive e materiali costituenti”, *Atti del VII Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Pompei, 22-25 marzo)*, 673-688

GÓMEZ FERNÁNDEZ, A. (2011): “La reconstrucción de un ambiente doméstico romano en el Alto Guadalquivir: informatización y cuantificación de la decoración parietal pintada de los Villares de Andújar (Jaén)”, *@rqueología y Territorio* 8, 157-171

GONZÁLEZ CORDERO, A., DE ALVARADO GONZÁLEZ, M., MOLANO BRÍAS, J., CASTILLO CASTILLO, J., SUÁREZ DE VENEGAS, J. (1990): “Mosaicos de la villa romana de Torre Albarragena: un nuevo triunfo báquico en la Península Ibérica”, *Archivo Español de Arqueología* 63, 317-330

GONZÁLEZ MARTÍN, C. (2014): “Poblamiento y territorio en el curso medio del Genil en época romana: nuevas aportaciones arqueológicas. La villa romana de Salar”, *Florentia Iliberritana* 25, 157-194

GÓMEZ-MORENO, M. (1907): “El municipio ilurconense”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 50, 182-186

GÓMEZ MORENO, M. (1888): *Monumentos romanos y visigóticos en Granada*. Edición Facsimil de la Universidad de Granada, 1988. Granada

GÓMEZ MORENO, M. (1905): “De Iliberri á Granada”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 46, 44-61

GÓMEZ MORENO, M. (1907): *Monumentos arquitectónicos de España, Granada*. Madrid

GÓMEZ MORENO, M., PIJOAN, J. (1912): *Materiales de arqueología española. Cuaderno primero: escultura greco-romana, representaciones religiosas clásicas y orientales, iconografía*. Madrid.

GÓMEZ-MORENO, M.; 1949: *Monumentos arquitectónicos de Granada*.

GÓMEZ PALLARÉS, J. (1988-1989): “Nuevas aportaciones al Corpus de Inscripciones musivas de Hispania”, *Boletín Arqueológico. Reial Societat Arqueològica Tarraconense* 10-11, 245-249

GÓMEZ PALLARÉS, J. (1989): “Sobre un mosaico con inscripciones en Puente Genil (Córdoba)”, *Myrtia. Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia* 4, 105-116

GÓMEZ PALLARÉS, J. (1990): “Carmina latina epigraphica musiva et depicta buecheleriana”, *Habis* 21, 173-203

GÓMEZ PALLARÉS, J. (1993): “Carmina latina epigraphica musiva et depicta non buecheleriana nec zarkeriana. I.”, *Minerva: revista de filología clásica* 7, 165-222

GÓMEZ PALLARÉS, J. (1995): “Corpus de Inscripciones Musivas de Hispania: primeras conclusiones”, *Faventia* 16 (1), 65-71

GÓMEZ RODRÍGUEZ, A. (2005): *La arquitectura doméstica urbana en época romana en la Provincia Baetica*. Tesis doctoral, Huelva, Universidad de Huelva.

GONZÁLEZ CORERO, A., DE ALVARADO GONZÁLEZ, M., MOLANO BRÍAS, J., CASTILLO CASTILLO, J., SUÁREZ DE VENEGAS, J. (1990): “Mosaicos de la villa romana de “Torre Albarragena”: un nuevo triunfo báquico en la Península Ibérica”, *Archivo Español de Arqueología* 63, 317-330

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J. (1976): “Ilorci (Plinio N.H. 3,9)”, *Habis* 7, 391-403

GONZÁLEZ MARTÍN, C. (2012): *Informe preliminar de la Excavación arqueológica y puesta en valor de la villa romana de Salar*. Inédito

GONZÁLEZ MARTÍN, C. (2014): “Poblamiento y territorio en el curso medio del Genil en época romana: nuevas aportaciones arqueológicas. La villa romana de Salar”, *Florentia Iliberritana* 25, 157-194

GONZÁLEZ MARTÍN, C., EL AMRANI PAAZA, T. (2013): *Guía arqueológica de la Villa romana de Salar*. Diputación de Granada, Granada

GONZÁLEZ PENA, M.L., RUIZ-VILLAR RUIZ, L. (1983): “Informe sobre la restauración del mosaico romano en la C/ Tudela de Tarazona. Arranque, nuevo soporte y montaje en el museo”, *Tvriaso* 6, 85-99

GONZÁLEZ ROMÁN, C. (1981): *Imperialismo y romanización en la Provincia Hispania Ulterior*. Universidad de Granada, Granada

GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2001): “Ciudad y poblamiento romano en la provincial de Granada durante el Alto Imperio”, *Habis* 32, 271-296

GONZÁLEZ ROMÁN, C., ADROHER AUROUX, A., LÓPEZ MARCOS, A. (1997): “El peñón de Arruta (Jerez del Marquesado, Granada): una explotación minera romana”, *Florentia Iliberritana* 8, 183-213

GONZÁLEZ ROMÁN, C., ADROHER AUROUX, A., LÓPEZ MARCOS, A. (2001): “El Cardal (Ferreira), una explotación minera de los siglos III y II a.C. En las laderas septentrionales de Sierra Nevada (Granada)”, *Florentia Iliberritana* 12, 199-220

GONZÁLEZ ROMÁN, C., MARÍN DÍAZ, A. (1982): “El Bellum hispaniense y la romanización del sur de la Península”, *Hispania Antiqua* 11-12, 17-36

GONZÁLEZ ROMÁN, C., MORALES RODRÍGUEZ, E (2008): “El *ager* del *Municipium Florentinum Iliberritanum* (Granada)”, MANGAS y NOVILLO (eds.) *El territorio de las ciudades romanas*, 249-278

GOODMAN, P. (2007): *The roman city and its periphery. From Rome to Gaul*

GORGES, J.G. (1979): *Les villas hispano-romaines. Inventaire et problematique archeologiques*. Paris

GRANDI CARLETTI, M. (2000): “*Opus signinum* e cocciopesto: alcune osservazioni terminologiche”, *Atti del VII Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Pompei, 22-25 marzo), 183-198

GRASSIGLI, G.L. (2001): *Splendidus in villam secessus. Vita quotidiana, ceremoniali e autorappresentazione del dominus nell’arte tardoantica*

GUALTIERI, M.; FERRARI, S. (2009): “A mosaic of Aion with the Seasons at Masseria Ciccotti (Lucania) and its 3rd-c. AD context”, *Journal of Roman Archaeology* 22, 275-285

GUARDIA PONS, M. (1992): *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de iconografía*. Barcelona

GUERRA GARCÍA, P., BERMEJO TIRADO, J., MOYA MALENO, P.R., MARTÍN MUÑOZ, R. (2009): “Fragmentos musivos procedentes de la Villa de Carracalleja (Segovia): nuevos datos para el estudio de la musivaria romana segoviana”, *XI Coloquio Internacional de arte romano provincial Roma y las provincias: modelo y difusión* (Mérida, 18-21 mayo 2009), 113

GUIDOBALDI, F. (1985): “Pavimenti in *opus sectile* di Roma e dell’area romana: proposte per una classificazione e criteri di datazione” *Studi Miscellanei* 26, 171-233

GUIDOBALDI, F. (1994): *Sectilia pavimenta di Villa Adriana*. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma

GUIRAL PELEGRIN, C. (2000): “Decoración pictórica de los edificios termales”, *Termas romanas en el occidente del Imperio: II Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón* (Gijón 1992), 115-122

GUIRAL PELEGRIN, C. (2002): “Tumbas pintadas en la Hispania Romana”, en VAQUERIZO (Coord.) *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba*, 81-104. Córdoba

GUIRAL PELEGRIN, C. (2010): “La decoración pintada del Cubículo de las Estaciones de la villa romana els Munts (Altafulla, Tarragona)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* 3, 127-144

GUIRAL PELEGRIN, C. (2014): “La decoración pintada en la Hispania Romana: artesanos y talleres”, en BUSTAMANTE y BERNAL (Eds.) *Artifices idóneos: artesanos, talleres y manufacturas en Hispania*, Anejos de AEspA LXXI, 105-121

GUIRAL PELEGRIN, C., MARTÍN-BUENO, M. (1996): *Bilbilis I. Decoración pictórica y estucos ornamentales*. Zaragoza

GUIRAL PELEGRIN, C., MOSTALAC CARRILLO, A. (1993): “Influencias itálicas en los programas decorativos de cubícula y triclinia de época republicana y altoimperial en España. Algunos ejemplos representativos”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología* 6, 365-392

GUIRAL PELEGRIN, C., MOSTALAC CARRILLO, A. (1994a): “Técnicas analíticas aplicadas al estudio de la pintura romana”, DE LA BANDERA y CHAVES (eds.) *Métodos analíticos y su aplicación a la arqueología*, 91-118. Écija

GUIRAL PELEGRIN, C., MOSTALAC CARRILLO, A. (1994b): “Pictores et albarii en el mundo romano”, *Cuadernos emeritenses* 8, 137-158

GUIRAL PELEGRIN, C., MOSTALAC CARRILLO, A. (2004): “Representació d’arbres, flors i plantes en la pintura romana”, AQUILUÉ y MONTURIOL (Eds.) *Jardins d’Empuries. La jardinería en época romana*, 53-60. Girona

GUIRAL PELEGRIN, C., MOSTALAC CARRILLO, A., CISNEROS CUNCHILLOS, M. (1986): “Algunas consideraciones sobre el mármol moteado en la pintura en España”, *Boletín del Museo de Zaragoza* 5, 259-288

GUTIÉRREZ DEZA, M.I. (2002-2003): “Los *opera sectilia* de la provincia de Córdoba” *Anales de Arqueología Cordobesa* 13-14, 67-96

GUTIÉRREZ DEZA, M.I. (2005a): “*Sectile* figurado de la villa de la estación de Antequera”, *Mainake* 27, 71-86

GUTIÉRREZ DEZA, M.I. (2005b): “El *opus sectile* de la villa de Santa Rosa, Córdoba”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 16, 55-64

GUTIÉRREZ DEZA, M.I. (2006): “Revisión de dos pavimentos de *opus sectile* de Italica”, *Romula* 5, 149-166

GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, M. (2013): “*Vrbs in rure*, metodología para una aproximación al área periurbana de Florentia Iliberritana”, *@rqueología y Territorio* 10, 101-116

GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, M., ORFILA PONS, M. (2013-2014): “El área periurbana de Florentia Iliberritana, aproximación a su configuración espacial”, *Romula* 12-13, 445-474

HALES, S. (2003): *The roman houses and social identity*. Cambridge

HANFMANN, G.M.A. (1939): “Notes on the mosaics from Antioch”, *American Journal of Archaeology* 43, 229-246

HENDERSON, J. (2003): “The chemical analysis of glass tesserae from the third register of the west wall of the church at Torcello”, *Atti del IX Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Aosta, 20-22 febbraio 2003), 665-675

HERAS MORA, F.J., PEÑA JURADO, A. (2011): “Un taller de reciclado de mármoles en Mérida. Su valoración histórica a través de los residuos de talla”, NOGALES y RODÁ (Eds.) *Roma y las provincias: modelo y difusión* II, 1047-1052

HERNÁNDEZ IÑIGUEZ, M. (1989): “Notas sobre el programa iconográfico del mosaico de Las Musas y Maestros de Arróniz”, *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda Hispano-Francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985*, 215-247. Madrid

HIDALGO PRIETO, R. (1990): “Esquemas decorativos pictóricos de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 1, 109-124

HIDALGO PRIETO, R. (1991): “Mosaicos con decoración geométrica y vegetal de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba), *Anales de Arqueología Cordobesa* 2, 325-362

HIDALGO PRIETO, R. (1993): “Mosaicos de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida 1990)*, 15-22

HIDALGO PRIETO, R. (1996): *Espacio público y espacio privado en el conjunto palatino de Cercadilla (Córdoba): el aula central y las termas*. Sevilla

IBAÑEZ CASTRO, A. (1987): “Intervención arqueológica de urgencia en Ronda de los Tejares 6 de Córdoba” *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1987, vol. III, 176-181

HINGLEY, R. (2005): *Globalizing roman culture. Unity, diversity and empire*. Routledge, London-New York

ISSERLIN, R.M.J. (2001): “A spirit of improvement? Marble and the culture of Roman Britain”, BERRY y LAURENCE (eds.) *Cultural identity in the Roman Empire*, 125-155

JAKES, K.A. (2004): *Archaeological Chemistry*

JÁRREGA DOMÍNGUEZ, R. (1993): “El mosaico policromo con decoración geométrica de círculos intersecantes de la Villa romana de Barrugat (Bitem, Tarragona)”, *Archivo Español de Arqueología* 66, 275-283

JIMÉNEZ JIMÉNEZ, M. (1999): *Personajes de la Granada romana (los Florentini Iliberritani)*. Ed. Comares, Granada

JIMÉNEZ JIMÉNEZ, M. (2008): “La sociedad romano iliberritana”, *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 57-68. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla

JIMÉNEZ SALVADOR, J.L., ORFILA PONS, M. (2008): “La estructura de la ciudad: su funcionamiento”, *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 47-56. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla

JOHNSTON, D.E. (1987): “Dolphins in Romano-british mosaics”, *Mosaic* 14.18-22

KHATCHATRIAN, A. (1962): *Les Baptistères paleochrétiens. Plans, notices et bibliographie*. Paris

KNIFFITZ, L., GRIMALDI, E., MAINO, G., FERRIANI, S. (2005): “Per una base di dati multimediale in rete dedicate al mosaico”, *Atti del XI Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Ancona, 16-19 febbraio 2005), 23-30

KRAMER, M. (2000): "A season in transition the picture of winter in roman mosaics in Hispania: interpretation and changes in expression and meaning", *Anas* 13, 101-123

LAGÓSTENA BARRIOS, L. G. (2009): "Productos hispanos en los mercados de Roma: en torno al consumo de aceites y salazones de Baetica en el Alto Imperio", en ANDREU, J.; CABRERO, J.; RODÀ, I. (Coords.) *Hispania: las provincias hispanas en el mundo romano*, 293-308

LANCHA, J. (1994): "Les mosaïstes dans la partie occidentale de l'empire romain", *Cuadernos emeritenses* 8, 119-136

LANCHA, J. (1996a): "En marge du Corpus des mosaïques d'Espagne et du Portugal: un essai de synthèse thématique", *Journal of Roman Archaeology* 9, 558-559

LANCHA, J. (1996b): "De nuevo sobre el Mosaico Cosmológico de Mérida, en relación con su contexto lusitano", *Cuadernos emeritenses* 12, 185-196

LANCHA, J. (1997): *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier-IVer s.)*. L'Erma di Bretschneider, Roma

LANCHA, J. (1999): "Les *ludi circenses* dans les mosaïques de L'Occident Romain, Afrique exceptée", *Anales de Arqueología Cordobesa* 10, 277-294

LANCHA, J. (2000): "À propos de la mosaïque dionysiaque d'el Olivar del Centeno", *Anas* 13, 125-133

LANCHA, J., BAIIRAO OLIVEIRA, C. (Eds.) (2013): *Algarve Este: Corpus dos mosaicos romanos de Portugal*.

LASHERAS CORRUCHAGA, J.A. (1989): "Pavimentos y mosaicos de la Colonia Victrix Iulia Lepida/Celsa", *Mosaicos romanos. Actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos habida en Madrid en 1985. Manuel Fernández-Galiano in memoriam*, 85-111. Madrid

LAURENCE, R. (1997): "Space and text", Domestic space in the Roman world, *Journal of Roman Archaeology Supp.* 22, 7-14

LAVAGNE, H. (2001): "Mosaïque Antique: l'âge des synthèses est comencé", *Journal of Roman Archaeology* 14, 573-574

LAVIANO, R. (2003): "I mosaici della basilica di San Leucio in Canosa di Puglia", *Atti del IX Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Aosta, 20-22 febbraio), 387-398

LAVIANO, R., VONA, F., MELONE, N., DAFNER BORRELLI, M., CALCAGNO, B., FORMICONE, P., ZITO, G.M. (2004): "I mosaici del battistero di San Giovanni a Canosa di uglia: analisi chimico-mineralogiche di materiali lapidei, cotti e strati preparatori", *Atti*

del X Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico (Lecce, 18-21 febbraio 2004), 549-560

LEIVA LÓPEZ, J.L. (2013): *Evidencia de Opera Sectilia parietales en la Hispania Romana*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Sevilla. Inédito

LEVEAU, Ph. (1993): “*Territorium urbis*. Le territoire de la cité romaine et ses divisions: du vocabulaire aux réalités administratives”, *Revue des Études Anciennes* (REA) 95, 459-471

LEVI, D. (1947): *Antioch mosaic pavements*. Princeton

LING, R. (1991): *Roman painting*. Cambridge University Press, Cambridge

LING, R. (1997a): “Mosaics in Roman Britain: discoveries and research since 1945”, *Britannia* 28, 259-295

LING, R. (1997b): “Vitruvius on interior decoration”, *Journal of Roman Archaeology* 10, 363-365

LING, R. (1998): *Ancient Mosaics*. British Museum Press, London

LING, R. (1999): *Stuccowork and Painting in Roman Italy*. Ashgate Variorum Collected Studies Series CS649, Norfolk

LING, R. (2003): “A corpus of mosaics for Britain: volume 1, the North and East”, *Journal of Roman Archaeology* 16, 624-630

LING, R. (2007): “Inscriptions on Romano-British mosaics and wall-paintings”, *Britannia* 38, 63-91

LITTLE, A.M.G. (1971): *Roman perspective painting and the ancient stage*. Starpress, Maine

LLALI, C., BOSH ROIG, P., ESCRIVÁ TORRES, V., BOSCH ROIG, I. (2010): “Reconocimiento de los componentes físico-químicos de las pinturas romanas del Santuario y Termas de Edeta (Valencia)”, *Arché. Publicación del Instituto Univesritario de Restauración del Patrimonio de la UPV* 4-5, 37-44

LOMAS SALMONTE, F.J., SÁEZ, P. (1981): “El *Kalendarium Vegetianum*, la *annona* y el comercio del aceite” *Melanges de la Casa de Velázquez* 17, 54-84. París

LOPES, V. (2008): “A arquitectura e os mosaicos do complexo baptismal de Mértola”, *Revista de Historia da Arte* 6, 33-41

- LÓPEZ DE AZCONA, M.C., MINGARRO, F., FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1982): “Petrología arqueológica: teselas romanas de Atenas y Alejandría”, *Revista de la Universidad Complutense* 1, 59-67
- LÓPEZ GAYOU, V., DELGADO MACUIL, R., ROJAS LÓPEZ, M., CRUZ, M., AVILA, E. (2003): “Análisis de pigmentos mediante espectroscopia vibracional de los murales de la zona arqueológica de Cholula, Puebla”, *XLVI Congreso Nacional SMF*
- LÓPEZ LÓPEZ, M. (2001): *Excavaciones arqueológicas en el Albaicín (Granada). II. Plaza de Santa Isabel la Real*. Fundación Patrimonio Albaicín-Granada, Granada
- LÓPEZ MELERO, R. (1997): “Enterrar en Urso”, *Studia Historica. Historia antigua* 15 (Ejemplar dedicado a: *La “Lex Ursonensis”: estudio y edición crítica*), 105-118
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1990): “El programa iconográfico de la Casa de los Surtidores en Coninbriga”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua* 3, 199-232
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1991a): “Escenas de *venatio* en mosaicos hispanorromanos”, *Gerión* 9, 245-262
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1991b): “La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo”, *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la A. Tardía. Antigüedad cristiana (Murcia)* 8, 497-512
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1991c): “El mosaico de las estaciones de Cordoba”, *Trabajos de Prehistoria* 48, 365-372
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1993): “Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 343-358. Diputación de Palencia y Asociación Española del Mosaico, Palencia
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1998a): “El mito de Perseo en los mosaicos romanos. Particularidades hispanas”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua* 11, 435-491
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1998b): “Sobre una particular iconografía del triunfo de Baco en dos mosaicos romanos de la Bética”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 9, 191-222
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (1999): “The triumph of Dionysus in two mosaics in Spain”, *Assaph* 4, 35-61
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2002a): “Mosaicos romanos y elites locales en el N. de Africa y en Hispania”, *Archivo Español de Arqueología* 75, 251-268
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2004b): “La musivaria romana en época de Trajano”, *Espacio, Tiempo y Forma, serie II, Historia Antigua* 15, 181-204

- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2006): “Nuevos mosaicos de la Colección del Hotel Villa Real de Madrid (I)” *Anas* 17, 47-82
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2006-2007): “Nuevos documentos del mosaico emeritense de Opora”, *Anas* 19-20, 185-222
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. (2011): “Jugando con las olas. A propósito de un mosaico de Carmona (Sevilla)”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Hª Antigua* 24, 453-470
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M. (2000): “Representaciones del tiempo en los mosaicos romanos de Hispania y del Norte de Africa”, *Anas* 13, 135-153
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010): “Mosaico”, LEÓN (coord.) *Arte romano de la Bética. Mosaico. Pintura. Manufacturas*, III. Fundación Focus Abengoa, Sevilla
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (2012-2013): “Afrodita-Venus en el sur de Hispania. A propósito de un nuevo mosaico descubierto en Cástulo”, *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història* 62-63, 19-25
- CMRE XII=LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NAVARRO SÁEZ, R., DE PALOL SALELLAS, P. (1998): *Mosaicos romanos de Burgos (Corpus de Mosaicos romanos de España)*. Madrid
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., VARGAS VÁZQUEZ, S., BRAVO JIMÉNEZ, S., HUECAS ATENCIANO, J.M., SUÁREZ CANO, L. (2010): “Hallazgo de nuevos mosaicos en Ecija (Sevilla)”, *Romula* 9, 247-288
- LÓPEZ QUIROGA, J., RODRÍGUEZ MARTÍN, F.G. (2000-2001): “El final de las villae en Hispania I. La transformación de la *pars urbana* de las *villae* durante la Antigüedad Tardía”, *Portvgalia (Nova Serie)* 21-22, 137-190
- LOURENÇO GONÇALVES, J. (2008): “Diagnóstico de daños sobre grandes áreas de mosaicos conservados in situ”, *Revista de Historia da Arte* 6, 183-189
- LOZA AZUAGA, M.L. (1984-1985): “Notas sobre la explotación del mármol blanco de la sierra de Mijas en época romana”, *Mainake* 6-7, 131-135
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (1972): “Mosaico de Tellus en Italica”, *Habis* 3, 291-296
- LUZÓN NOGUÉ, J.M. (1988): “La roseta de triángulos curvilíneos en el mosaico romano”, *Anejos de Gerión* 1, 213-241
- MACCHIAROLA, M., FONTANELLI, R., NICOLARDI, D. (2004): “Studio archeometrico di materiali musivi e interventi conservativi di pulitura, consolidamento e protezione per il mosaico in situ”, *Atti del IX Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Aosta, 20-22 febbraio 2003), 685-692

- MACCHIAROLA, M., ZEOLLA, L., ERCOLANI, G. (2005): “La cenatio della villa tardoantica di Faragola (Ascoli Satriano, Fg.): studio archeometrico delle lastrine vitree dei pannelli in opus sectile”, *Atti del XI Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Ancona, 16-19 febbraio 2005), 441-452
- MACIEL, M.J. (2008): “A propósito de um mosaico egitaniense. Dionisismo, geometrismo e cristianismo”, *Revista de Historia da Arte* 6, 229-237
- MACKENZIE, W.S.; ADAMS, A.E. (1994): *A color atlas of rocks and minerals in thin section*. Wiley Halsted Press
- MADOZ, P. (1987): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Andalucía. Granada*. Reproducción parcial y facsimilar de “Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar” (Madrid 1845-1850)
- MANACORDA, D. (1977): “Il Kalendarium Vegetianum e le anfore della Betica”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Antiquité* 89, 313-332
- MANCILLA CABELLO, M.I., ROMÁN PUNZÓN, J., ORFILA PONS, M. (2001): “Aportaciones al estudio de la red viaria de la provincia de Granada en época romana. El caso de Montefrío” *Cvdas* 2, 117-130
- MAÑANES, T. (1987): *El mosaico de la villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid)*, Monografías de temas artísticos vallisoletanos 3. Valladolid
- MAÑANES, T. (1989): “Los mosaicos de la provincia de León”, *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985*, 131-144. Madrid
- MAÑANES, T. (1992): *La villa romana de Almenara-Puras (Valladolid)*. Diputación Provincial, Valladolid
- MAÑANES, T. (1998-1999): “El mosaico de Pegaso y las ninfas de la villa romana de Almenara de Adaja-Puras (Valladolid)”, *Anas* 11-12, 145-153
- MAÑANES, T., GUTIÉRREZ, M.A., AGUNDEZ, C. (1987): “El mosaico de la villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid)”, *Monografías de Temas Artísticos Vallisoletanos* 3. Madrid
- MAÑAS ROMERO, I. (2004): “El mosaico italicense de Hylas”, *Romula* 3, 103-124
- MAÑAS ROMERO, I. (2007-2008): “El pavimento musivo como elemento en la construcción del espacio doméstico”, *AnMurcia* 23-24, 89-118
- MAÑAS ROMERO, I. (2008): *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla)*. Tesis doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid

MAÑAS ROMERO, I. (2009): “Pavimentos decorativos de Itálica: una fuente para el estudio del desarrollo urbano de la ampliación adrianea”, *Romula* 8, 179-198

MAÑAS ROMERO, I. (2010a): “Observaciones acerca de la manufactura pavimental en Itálica. La planificación geométrica”, *L’Africa romana* 18 (Olbia, 2008), 2083-2090. Roma

MAÑAS ROMERO, I. (2010b): “El aporte de la mitología en la formación de la cultura visual doméstica: el caso de Itálica (ss. I-II)”, NEIRA (coord y ed.) *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 51-62. Madrid

CMRE XIII = MAÑAS ROMERO, I. (2011a): *Mosaicos romanos de Itálica (II) (Corpus de Mosaicos Romanos de España, XIII)*. Madrid

MAÑAS ROMERO, I. (2011b): “La creación de la escuela musivaria del Guadalquivir: modelos itálicos e interpretación regional”, NOGALES y RODÀ (Eds.) *Roma y las provincias: modelo y difusión II*, 635-641. L’Erma di Bretschneider

MAÑAS ROMERO, I., VARGAS VÁZQUEZ, S. (2007): “Nuevos mosaicos hallados en Málaga: las villas de la Estación y de la Torre de Benagalbón”, *Mainake* 29, 315-338

MAR, R., RUIZ DE ARBULO, J. (1989): “Dos casas con inscripciones en griego en la Neapolis ampuritana”, *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985*, 61-83. Madrid

MARCOS MARTÍNEZ, A., CATALÁN MEZQUÍRIZ, E. (1987): “Mosaico báquico de Andelos (Mendigorría, Navarra)”, *Mosaicos 4. Conservación in situ*, 289-297. Servicio de Investigaciones Arqueológicas, Diputación Provincial, Soria

MARÍ I SALA, L., REVILLA CALVO, V. (2006): *La villa del Romeral. Els mosaics: art, arquitectura i vida aristocràtica al segle IV*. Ayuntamiento de Albesa

MARÍN DÍAZ, A. (1988): “Introducción al estudio de las vías romanas en la provincia de Granada”, *Vías romanas del Sureste*. Actas del symposium celebrado en Murcia del 23 al 24 de octubre de 1986, 113-117. Murcia

MARÍN DÍAZ, A., PADILLA ARROBA, A. (2002): “Nuevas aportaciones a la circulación monetaria ilurconense: la moneda romana bajoimperial”, *Florentia Iliberritana* 13, 387-404

MARÍN DÍAZ, N., PÉREZ CRUZ, M.A. (1992): *Estructuras arquitectónicas de la villa de los Llanos de Plines (Loja-Granada)*, Publicaciones Eventuales 4. Granada

MIRAR TAMBIEN: AAVV (1992): “Loja durante el dominio romano. Metodología, técnicas e interpretación del yacimiento de Plines”, *Monográfica Arte y Arqueología* 15, xx-xx prehistoria

MARÍN DÍAZ, N., GENER BASALLOTE, J.M. (1985): *Informe de la limpieza en las termas romanas de Talará (Leclín, Granada)*.

MARÍN DÍAZ, N., GENER BASALLOTE, J.M., HITTA RUIZ, J.M., PÉREZ CRUZ, M.A., PUENTEDURA BEJAR, M., VENTURA VILLANUEVA, A., VILLADA PAREDES, F. (1989): “Excavaciones arqueológicas en el Llano de Plines (Loja, Granada)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1989, vol. III, 212-219

MARÍN DÍAZ, P. (2011): “Una aproximación a la musivaria tardoantigua en *Iliberis*. Los mosaicos de la villa de los Vergeles”, *@rqueología y Territorio* 8, 173-186. Universidad de Granada.

MARÍN DÍAZ, P. (2013): “Mosaics as display objects: Hispanic aristocracy and the representation of its identity during the IVth century”, BOMBARDIERI, D'AGOSTINO, GUARDUCCI, ORSI y VALENTINI (Eds.) *Identity & Connectivity, Proceedings of the 16th Symposium on Mediterranean Archaeology* (Florence, 1-3 March 2012), British Archaeological Reports (BAR) S2581, 1033-1038. Oxford, Archaeopress.

MARÍN DÍAZ, P., DORADO ALEJOS, A. (2014): “Un estudio de la cadena operativa del mosaico romano: un análisis tecnológico de teselas cerámicas de la Villa de los Vergeles (Granada)”, *Antiquitas* 26, 227-234

MARÍN DÍAZ, P. (2014-2015): “*Qualis villa, Talis vita*. El mosaico romano como fuente documental para el bajo imperio y los inicios de la tardoantigüedad en la Vega de Granada”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 25-26, 169-190

MARRI, F. (2005): I rivestimenti pavimentali degli edifici sull'acropoli di Populonia, CAMILLI y LETIZIA (Eds.) *Materiali per Populonia* 4, 105-118. Firenze

MARTÍN, E., RODRÍGUEZ, A., BORDES, S. (2004): “Informe-memoria científica de la intervención arqueológica de urgencia Carril de las Tomasas nº 4 (Albaicín, Granada), *Anuario Arqueológico de Andalucía* 2001, vol .I, 363-370

MARTÍN CALLEJA, J., FELIU ORTEGA, M.J., PETROVA, V. (1994): “La microscopía electrónica de barrido como técnica de apoyo a la arqueología”, DE LA BANDERA ROMERO y CHAVES TRISTÁN (Eds.) *Métodos analíticos y su aplicación a la arqueología*, 131-143. Écija

MARTÍN MUÑOZ, A. (2001): “Panel de pintura mural romana descubierto en la c/ Miguel de Cervantes, 35 de Écija” *Astigi Vetus* 1, 145-148

MAYER I OLIVÉ, M. (2011): “Inscripciones procedentes del solar nº 11 de la calle María La Miel”, en *Florentia Iliberritana. La ciudad de Granada en época romana*, 82-85. Universidad de Granada

- MAYER I OLIVÉ, M., RODÁ, I. (1998): “The use of marble and decorative stone in Roman Baetica”, *Journal of Roman Archaeology, supp. Series number 20*, 217-234. Portsmouth
- MAZZOCCHIN, G. (2003): “Analysis of pigments from Roman wall paintings found in Vicenza”, *Talanta* 61, 565-572
- MAZZOCCHIN, G., DEL FAVERO, M., TASCA, G. (2007): “Analysis of pigments from roman wall paintings found in the Agro Centuriato of Julia Concordia (Italy)”, *Annali di Chimica* 97, 905-913
- MAZZOCCHIN, G., RUDELLO, D., MURGIA, E. (2007): “Analysis of roman wall paintings found in Verona”, *Annali di Chimica* 97, 807-822
- MELCHOR GIL, E. (1993): “Construcciones cívicas y evergetismo en Hispania romana”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia antigua* 6, 443-466
- MELCHOR GIL, E. (1994a): “Consideraciones acerca del origen, motivación y evolución de las conductas evergeticas en Hispania romana”, *Studia histórica. Historia antigua* 12, 61-81
- MELCHOR GIL, E. (2006a): “Las propiedades rústicas de las élites hispanorromanas”, RODRÍGUEZ-NEILA y MELCHOR (Eds.) *Poder central y autonomía municipal*, 241-280
- MELCHOR GIL, E. (2006b): “Las propiedades rústicas de las elites hispano-romanas: un intento de aproximación a través de la documentación epigráfica”, J.F. RODRÍGUEZ y E. MELCHOR (Eds.) *Poder central y autonomía municipal: la proyección pública de las elites romanas de Occidente*, 241-280. Córdoba
- MÉLIDA Y ALINARI, J.R. (1912): “El mosaico emporitano del sacrificio de Ifigenia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* (edición digital), 61, 123-125
- MENDOZA EGUARAS, A. (1984): “Minerva (Atenea) de bronce del Museo Arqueológico de Granada”, *Cuadernos de prehistoria de la Universidad de Granada* 9, 285-288
- MENDOZA EGUARAS, A., SALVATIERRA CUENCA, V., JABALOY SÁNCHEZ, M.E., GARCÍA GRANADOS, J.A., TORO MOYANO, I. (1985): “Las termas romanas de Lecrín (Granada). Avance de la 1ª campaña”, *XVII Congreso Nacional de Arqueología*, 897-902
- MEZQUÍRIZ IRUJO, M.A. (1991-1992): “Pavimento de *opus signinum* con inscripción ibérica en Andelos”, *Trabajos de arqueología navarra* 10, 365-367
- MEZQUÍRIZ IRUJO, M.A. (2004): “Hallazgo de mosaicos romanos en Villafranca (Navarra)”, *Trabajos de Arqueología Navarra* 17, 361-384

- MEZQUÍRIZ IRUJO, M.A. (2004): “Los mosaicos de la villa romana de Liédena”, *Trabajos de Arqueología Navarra* 17, 327-360
- MILLÁN SAÑUDO, E.J. (2011): *La técnica parietal romana. Análisis del proceso técnico mural romano en el área vesubiana*. Tesis doctoral. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla
- MINGARRO MARTÍN, F., LÓPEZ DE AZCONA, M.C. (1987): “Estudio petrológico de teselas para la conservación de mosaicos”, *Mosaicos nº 4. Conservación in situ*, 107-134. Soria
- MOLINA GONZÁLEZ, F., AGUAYO DE HOYOS, P., ROCA ROUMENS, M., SÁEZ PÉREZ, L., ARTEAGA MATUTE, O., MENDOZA EGUARAS, A. (1983): “Nuevas aportaciones para el estudio del origen de la Cultura Ibérica en la Alta Andalucía. La campaña de 1980 en el Cerro de los Infantes”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XVI* (Cartagena 1982), 689-708
- MONDELO PARDO, R. (1983): *Esquemas compositivos geométricos en los mosaicos hispanorromanos*. Tesis doctoral
- MONDELO PARDO, R. (1984-1985a): “Mosaicos ornamentales de la villa romana de Marbella-I”, *Mainake* 6-7, 173-190
- MONDELO PARDO, R. (1984-1985b): “Mosaicos ornamentales de la villa romana de Marbella-II”, *Mainake* 6-7, 121-130
- MONDELO PARDO, R. (1985a): “Los mosaicos de la villa romana de Algorós (Elche)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 51, 107-141
- MONDELO PARDO, R. (1985b): “Mosaico con representaciones de peces hallado en las proximidades de Tarragona”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 51, 251-256
- MONDELO PARDO, R. (1985c): “El mosaico romano de Casariche (Sevilla)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 51, 143-158
- MONIER, F. (2004a): “La représentation des roches décoratives dans la peinture murale romaine”, en *Les roches décoratives dans l'architecture Antique et du Haut Moyen Age. Actes du colloque d'Autun* (noviembre 1999), 355-368. Paris
- MONIER, F. (1997): “Candélabres gallor-romains à figures en couronnement”, en *I temi figurativi nella pittura parietale antica, Atti del VI Convegno Internazionale sulla Pittura Parietale Antica* (septiembre 1995), 252-255. Bologne
- MOORE, R.E.M. (1968): “A newly observed stratum in roman floor mosaics”, *American Journal of Archaeology* 72, 57-68

MORA, G. (1981): “Las termas romanas en Hispania”, *Archivo Español de Arqueología* 54, 37-86

MORALES RODRIGUEZ, E. (2009): “*De situ Caleculae*”, *Epigraphica: periódico internazionale di epigrafía* 71, 173-190

MORALES RODRÍGUEZ, E., CASTILLO RUEDA, M.A. (2009): “El ager ilurconensis”, *Florentia Iliberritana* 20, 269-308

MORENO ALCAIDE, M. (2011): “La Villa del Mitra (Cabra). Puesta al día de las investigaciones”, *Antiquitas* 23, 177-187

MORENO GONZÁLEZ, M.F. (1994): “Nueva aportación al conocimiento de los pavimentos musivos en la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 5, 223-241

MORENO GONZÁLEZ, M.F. (1995): “Aspectos técnicos, económicos, funcionales e ideológicos del mosaico romano. Una reflexión”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 6, 113-143

MORENO ONORATO, M^a.A., BURGOS JUÁREZ, A., ORFILA PONS, M. (1995): “Evolución del núcleo urbano de Iliberri, El Albaicin, Granada”, *Actas del I Congreso de Arqueología Peninsular* (Porto 12-18 de Octubre de 1993), *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 35, 169-182

MORENO PÉREZ, A.S. (2008): “Restos escultóricos de Florentia Iliberritana”, en *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 79-86. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla

MORENO PÉREZ, A. S. (2010): “Restos escultóricos procedentes de Florentia Iliberritana (Granada)”, *Escultura romana en Hispania, VI. Homenaje a Eva Koppel. Actas de la VI reunión internacional de escultura romana en Hispania, celebrada en el Parque arqueológico de Segobriga* (octubre 2008) 153-172

MORENO PÉREZ, A.S. (2011): “La secuencia cultural en el solar del Centro MCC, en el Campus de Cartuja (Granada)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología* 21, 323-347

MORENO PÉREZ, A.S., ORFILA PONS, M., SÁNCHEZ LÓPEZ, E. (2009): “Consideraciones en torno al paisaje funerario de la Vega granadina en época romana”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada* 19, 411-428

MORILLO CERDÁN, A. (2009): “Las incursiones de mauri y francos”, en Almagro (coord.) *Historia militar de España*, vol. 1 (Prehistoria y Antigüedad), 325-327

MOSTALAC CARRILLO, A. (1992): “La pintura romana en España: estado de la cuestión”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4, 9-22

MOSTALAC CARRILLO, A., BELTRÁN LLORIS, M. (1996): “La pintura romana como fuente de conocimiento de la escultura antigua. La posible influencia de la obra de Lisipo en algunas escenas pintadas de la Colonia Lépida-Celsa”, *Actes II Reunió sobre escultura romana a Hispània*, 239-260

MOSTALAC CARRILLO, A., GUIRAL PELEGRIN, C. (1987): “La pintura romana de Caesaraugusta: estado actual de las investigaciones”, *Boletín del Museo de Zaragoza* 6, 181-196

MOSTALAC CARRILLO, A., GUIRAL PELEGRIN, C. (1990): “Preliminares sobre el repertorio ornamental del III y IV estilos pompeyanos en la pintura romana de España”, *Italica. Cuadernos T.E.E.H.A.R.* 18, 155-174

MOURAO RODRIGUES, C. (2005); “Mosaicos romanos com motivos aquáticos em Portugal”, *Actas do Xº Colóquio Internacional da AIEMA* (28 de Outubro a 2 de Novembro 2005, Conimbriga), 343-351

MOURAO RODRIGUES, C. (2008a): “Motivos aquáticos em mosaicos antigos de Portugal. Decorativismo e simbolismo”, *Revista de História da Arte (UNL)* 6, 115-131

MOURAO RODRIGUES, C. (2008b): *Mirabilia Aquarum. Motivos acuáticos en mosaicos da Antiguidade no territorio português*

MUNARI, B. (1983): *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona

MUÑOZ JOFRÉ, L. (1995): *Elementos ornamentales de la Villa romana de Bruñel*. Tesis doctoral (inédita). Universidad de Granada

MUÑOZ OJEDA, F.J., SARABIA BAUTISTA, J. (2000): “Aportación a los estudios sobre el uso de mármoles locales en el sureste península. La Alcudia de Elche (Alicante)”, *AnMurcia* 16, 169-185

(MAN) MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL (1940): *Guía de las instalaciones de 1940. Resumen de arqueología española*. Madrid

MUTH, S. (2002): “Blicke zum Boden: Mosaiken im Spannungsfeld historischer Forschung”, *Journal of Roman Archaeology* 15, 450-458

NAVARRETE ORCERA, A.R. (2004): “Estudio bibliográfico y mitológico del mosaico romano de Santisteban del Puerto” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 189, 131-152

NAVARRO SÁEZ, R. (1979): *Los mosaicos romanos de Tarragona*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Barcelona

NAVAS GUERRERO, E., GARRIDO CARRILLO, A., ROMÁN PUNZÓN, J., ESQUIVEL GUERRERO, J.A. (2009): “Una nueva *villa* romana en el centro de Granada: estudio preliminar” *Antiquitas* 21, 97-113

NEAL, D.S., COSH, S.R. (Eds.) (2002-): *Roman mosaics of Britain*, 4 vols. Illuminata Publishers; The society of Antiquaries of London, London

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1991): “Acerca de las representaciones de Thiasos marino en los mosaicos romanos Tardo-antiguos de Hispania”, *Arte, sociedad, economía y religión durante el Bajo Imperio y la A. Tardía. Antig. Cristiana (Murcia)* 8, 513-529

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1992): *La representación del Thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1993): “Mosaico de los tritones de Itálica en el contexto iconográfico del *thiasos* marino en Hispania”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 359-367. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico, Palencia

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1997a): “Representaciones de Nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad Tardía”, *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad cristiana (Murcia)* 14, 363-402

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1997b): “Algunas consideraciones sobre mosaicos romanos con Nereidas y tritones en ambientes termales de Hispania”, *Termalismo antiguo. Actas del I Congreso peninsular* (Arnedillo-La Rioja, 3-5 octubre 1996), 481-496

CMRE XI = NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1998b): *Mosaicos romanos de Valladolid (Corpus de Mosaicos Romanos de España, XI)*. Madrid

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1992): *La representación del Thiasos marino en los mosaicos romanos. Nereidas y tritones*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2004): “La imagen del “otro”: representaciones de “bárbaros” en la musivaria romana”, *L’Africa romana* 15 (Tozeur), 877-894. Roma

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2007): “Aproximación a la ideología de las elites en Hispania durante la Antigüedad Tardía. A propósito de los mosaicos figurados de domus y villae”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 18, 263-290

NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2008): “Las villae: ¿espacio de representación? El testimonio de los mosaicos”, *Les villes romanes a la Tarraconense. Implantació, evolució y transformació. Estat actual de la investigació del món rural en época romana. Monografies del Museo d’Archeologia de Catalunya*, 55-80. Barcelona

- NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (2010b): “Mitología e historia en los mosaicos romanos. Algunas reflexiones”, NEIRA (coord y ed.) *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 7-18. Madrid
- NIETO PRIETO, F.X. (1977): “Los esquemas compositivos de la pintura mural romana de Ampurias”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIV*, 851-868
- NIETO PRIETO, F.X. (1979-1980): “Repertorio de la pintura mural romana en Ampurias”, *Ampurias* 41-42, 279-342
- NÓBREGA MOITA, I. (1951): “O mosaico de Martim Gil” *O Arqueólogo Português I*, 132-141. Lisboa
- NOLLA, J.M., SAGRERA, J. (1993): “Els mosaics de la villa romana del Pla de l’Horta (Sarrià de Ter)”, *Cypsela* 10, 145-158
- NUNES PEDROSO, R. (2005): “Pintura mural luso-romana” *O Arqueólogo Português IV*, 23, 321-366
- OCAÑA OCAÑA, M.C. (1972): “La Vega de Granada. Síntesis geográfica”, *Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada* 2, 5-40
- OLESTI VILA, O. (2008): “Formas de propiedad y gestión de la tierra en la Colonia de Barcino: una aproximación metodológica”, *El territorio. Ciudades romanas*, 279-308
- OLIVEIRA, C. (2005): “Mosaicos romanos: balanço de uma década de investigação em Portugal (1995-2005)”, *Conimbriga* 45, 275-300
- OLIVER HURTADO, M., GÓMEZ MORENO, M. (1870): *Informe sobre varias Antigüedades descubiertas en la Vega de esta ciudad*. Granada
- OLSZEWSKI, M.T. (2007): “Essai d’identification d’un atelier itin’erant de mosaïque de la diocèse d’Orient (Baalbek et Néa Paphos) de l’Antiquité Tardive”, *Archeologia* 58, 101-108
- ONCADA MELLADA, M. (2008): “Algunas consideraciones sobre la tecnología del mosaico romano: generalidades técnicas de pavimentación en las provincias occidentales”, *L’Africa romana* 17 (Sevilla), 1323-1332. Roma
- ONTIVEROS, E., BELTRÁN, J., TAYLOR, R., RODRÍGUEZ, O., LÓPEZ ALDANA, P. (2012): “Petrography and elemental geochemistry of the Roman quarries of Los Castillejos and Los Covachos (Almadén de la Plata, Seville, Spain). Outcrops and semi-elaborate products”, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 407-418

ORFILA PONS, M. (2005): “Iliberri-Elvira (Granada), ciudad romana y cristiana”, en SOTOMAYOR, M.; FERNÁNDEZ, J. (eds.) *El Concilio de Elvira y su tiempo*, 117-136

ORFILA PONS, M. (2006): “Los lugares de enterramiento en Granada desde sus inicios hasta la época islámica”, López-Guadalupe (Ed.) *Memoria de Granada. Estudios en torno al cementerio*, 39-83. Granada

ORFILA PONS, M. (2007): “Producciones de vajilla en la parte meridional de la Península Ibérica en el Bajo Imperio”, MALPICA y CARVAJAL (eds.) *Estudios de cerámica tardorromana y altomedieval*, 83-105. Granada

ORFILA PONS, M. (2011): *Florentia Iliberritana. La ciudad de Granada en época romana*. Universidad de Granada, Granada

ORFILA PONS, M. (2013): “Granada en época romana: los restos arqueológicos, una visión global”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 25, 15-28

ORFILA PONS, M., CASTILLO RUEDA, M.A., CASADO MILLÁN, P. (1996a): “La cantera romana del Cortijo del Canal (Albolote, Granada): composición, explotación y uso en la construcción”, *Actas del I Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Madrid, 19-21 septiembre), 389-394

ORFILA PONS, M., CASTILLO RUEDA, M.A., CASADO MILLÁN, P. (1996b): “Estudio preliminar de los elementos constructivos hidráulicos de época romana del río Cubillas (Tramo Deifontes-Albolote, Granada)”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 7, 83-114

ORFILA PONS, M., CASADO MILLÁN, P.J., BURGOS JUÁREZ, A., FERNÁNDEZ GARCÍA, I., PUERTA TORRALBO, D., ARGÜELLES MÁRQUEZ, M. (1997): “Avance sobre el análisis del poblamiento en época romana de la zona de Illora (Granada)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIII (II)*, (Elche, 1995), 195-200

ORFILA PONS, M., SÁNCHEZ LÓPEZ, E. (2011): “Granada, la ciudad de los *Valerii Vegetii*”, *Itálica. Revista de arqueología clásica de Andalucía* 1, 105-119

ORFILA PONS, M., SÁNCHEZ LÓPEZ, E. (2012): “Granada antigua a través de la Arqueología. Iliberri-Florentia Iliberritana”, BELTRÁN y RODRÍGUEZ (Coords.) *Hispaniae Vrbes. Investigaciones arqueológicas en ciudades históricas*, 475-526. Sevilla

ORFILA PONS, M., SOTOMAYOR MUROS, M., SÁNCHEZ LÓPEZ, E., MARÍN DÍAZ, P. (2012): *La Granada “falsificada”: el pícaro Juan de Flores*. Catálogo de la Exposición

ORFILA PONS, M., TUSET, F. (2003): “Descripción, paralelos y análisis de los mosaicos de la iglesia de Son Fadri net (Campos, Mallorca)”, *Mayurqa* 29, 189-207

ORIA SEGURA, M. (2008): “La religión en Florentia Iliberritana”, en *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 69-78. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla

ORTIGA CASTILLO, M., CISNEROS CUNCHILLOS, M., LAPUENTE MERCADAL, M.P. (1983): “Análisis y estudio de las teselas de un pavimento romano de Tarazona, sito en la Calle Tudela, 13”, *Tvriaso* 6, 101-116

OTIÑA HERMOSO, P. (2002-2003): “La importación de mármol en la villa romana de Els Munts (Altafulla, Tarragona)”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 13-14, 147-166

OURIACHEN, E.H.H. (2008): *La ciudad bética durante la Antigüedad Tardía. Persistencias y mutaciones locales en relación con la realidad urbana de las regiones del Mediterraneo y del Atlantico*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada.

OVADIAH, A. (1980): *Geometric and floral patterns in ancient mosaics. A study of their origin in the mosaics from the Classical period to the age of Augustus*. L’Erma di Bretschneider, Roma

OVADIAH, A. (1987): *Mosaic pavements in Israel*. L’Erma di Bretschneider, Roma

PADILLA MONGE, A. (1989): *La provincia romana de la Betica (253-422)*. Ed. Graficas Sol, Ecija

PADILLA MONGE, A. (1999): “Algunas notas sobre canteras y mármoles en los siglos III-V”, *Gerión* 17, 497-518

PALOL SALELLAS, P. (1966): “Demografía y arqueología hispánicas de los siglos IV al VIII. Ensayo de Cartografía”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXXII, 5-67. Universidad de Valladolid, Valladolid.

PALOL SALELLAS, P. (1967): *Arqueología cristiana de la España romana (siglos IV al VII)*. Madrid-Valladolid

PALOL SALELLAS, P. (1977-1978): “La cristianización de la aristocracia romana hispánica”, *Pyrenae* 13-14, 281-300

PALOL SALELLAS, P. (1982): *La villa romana de La Olmeda*. Palencia

PALOMAR, T., GARCÍA-HERAS, M., SAIZ-JIMÉNEZ, C., MÁRQUEZ, C., VILLEGAS, M.A. (2011): “Patologías y estudio analítico de materiales procedentes de mosaicos de Carmona e Italica”, *Materiales de Construcción* 61, 629-636

PAREJA LÓPEZ, E. (Ed.) (1983): *Granada*. Colección Nuestra Andalucía

PAREJA LÓPEZ, E., SOTOMAYOR MUROS, M. (1979): “Excavaciones en el yacimiento romano de Torralba en Huescar (Granada)”, *Noticiario arqueológico hispánico* 6, 499-522

PARKER PEARSON, M., RICHARDS, C. (2003): *Architecture and order: approaches to social space*. Routledge

PARLASCA, K. (1959): *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*. Berlin

PARODI, M.J. (2002): *Ríos y lagunas de Hispania como vías de comunicación. La navegación interior en la Hispania romana*. Gráficas Sol, Écija

PARRA CREGO, E. (1998): “Análisis químico de los materiales orgánicos en pinturas murales. Aplicaciones al proceso de consolidación”, en *Actas del Seminario Internacional sobre Técnicas de Consolidación en Pintura Mural*

PASÍES OVIEDO, T. (2004): “Nuevas aportaciones al conocimiento de los mosaicos romanos en el Camp de Morvedre”, *Arse* 38, 163-200

PASÍES OVIEDO, T. (2006): “Mosaicos romanos en la provincia de Castellón: estudio histórico y problemas de conservación”, *Archivo de Prehistoria Levantina* 26, 437-463

PASÍES OVIEDO, T., CARRASCOSA MOLINER, B. (1996): “Sistema de catalogación de los conjuntos musivos de la Comunidad Valenciana: proyecto metodológico para su conservación y restauración”, *Actas del XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (Castellón) 1, 467-475

PASQUALUCCI, P. (2004): “Da un riesame delle fonti e dall’analisi dei mosaici di Privernum una nuova lettura della tecnica di esecuzione pavimentale romana”, en “*Atti del X Colloquio dell’Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Lecce, 5-7 dicembre 18-21 febbraio), 527-538

PASTOR MUÑOZ, M. (1983): “Aspectos sociales y económicos del *Municipium Florentinum Iliberritanum*”, *Archivo Español de Arqueología* 56, 151-168

PASTOR MUÑOZ, M. (1988): “Epigrafía y sociedad en el municipio romano de Ilurco”, *Actas del I Coloquio de Historia Antigua de Andalucía*, 41-56

PASTOR MUÑOZ, M. (2000): “Notas acerca de la epigrafía granadina: Ordo Accitanorum Veterum y Colonia Iulia Gemella Acci”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 11, 53-72

PASTOR MUÑOZ, M. (2002): “Las tierras granadinas hace 2000 años”, *Revista de CECEL* 2, 293-347

PASTOR MUÑOZ, M. (2005): “La provincia de Granada en época romana. Indigenismo y romanización”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 17, 69-138

PASTOR MUÑOZ, M. (2013): “La estructura social de Iliberis según la epigrafía”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 25, 29-48

PASTOR MUÑOZ, M., MENDOZA, A. (1987): *Inscripciones latinas de la Provincia de Granada*. Granada

PATERNÓSTER, G., et al. (2005): “Study on the technique of the Romana ge mural paintings by micro-XRF with Polycapillary Conic Collimator and micro-Raman analyses”, *Journal of Cultural Heritage* 6, 21-28

PELLICER, M. (1962): “Actividades de la delegación de zona de la provincia de Granada durante los años 1957-1962”, *Noticiario Arqueológico Hispánico* 6 (Cuadernos 1-3), 307

PENSABENE, P. (1998): “Il fenómeno del marmo nella Roma tardo-repubblicana e imperiale”, *Marmi antichi II: cave a técnica di lavorazione provenienze e distribuzione. Studi Miscellani* 31, 333-390

PENSABENE, P., MAR, R., CEBRIÁN, R. (2012): “Funding of public buildings and calculation of the costs of the stone materials. The case of the *Forum* of Segobriga (Cuenca, Spain)”, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 161-175

PEÑA, A. (2007-2008): “La escultura de domus en Hispania”, *AnMurcia* 23-24, 119-144

PERCIVAL, J. (1976): *The roman villa. An historical Introduction*. B.T. Batsford, Londres

PEREGRÍN PARDO, F., SERRANO RAMOS, E., ATENCIA PÁEZ, R. (1982): “Marcas de alfareros sobre terra sigillata procedentes de Ilurco (Pinos Puente, Granada)”, *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos* (Jaen 1981), 126-132

PÉREZ ARANTEGUI, J., AGUAROD OTAL, C., LAPUENTE MERCADAL, M.P., FELIÚ ORTEGA, M.J., PERNOT, M. (1996): *Arqueometría y caracterización de materiales arqueológicos*. Cuadernos del Instituto Aragonés de Arqueología 4.

PÉREZ DE BALDOMERO, F., CASTILLO RUEDA, M.A. (2001): “Intervención arqueológica de emergencia en la *domus* urbana del Callejón de los negros nº 8 (Albaicín, Granada)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1996, vol. III, 174-184

PÉREZ GARCÍA, A., FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2005): “Pintura mural romana del Camino Colonia Romana (La Albufereta, Alicante)” *Romula* 4, 177-212

PÉREZ OLMEDO, E. (1994a): *Revestimientos de opus sectile en la Península Ibérica, Studia Archaeologica* 84. Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Valladolid

PÉREZ OLMEDO, E. (1994b): “El opus sectile parietal del yacimiento romano de Gabia la Grande (Granada)”, *Historia Antigua: actas del II Congreso de Historia de Andalucía* (Córdoba 1991), 595-605

PÉREZ OLMEDO, E. (1994c): “El opus sectile parietal del yacimiento romano de Gabia la Grande (Granada)”, *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, III, Córdoba, 595-615

PÉREZ OLMEDO, E. (1997): “Sobre terminología clásica aplicada al sectile”, *Faventia* 19, 43-54

PÉREZ OLMEDO, E. (1999): “Sectilia peninsulares de época romana: un estado de la cuestión”, BUENO y BALBÍN (Coords.) *II Congreso de Arqueología Peninsular* (Zamora 1996) 4, 335-344. Zamora

PÉREZ OLMEDO, E., DE LA BARRERA, J.L. (1994-1995): “Un pavimento marmóreo procedente de *Nertobriga Concordia Iulia* (Fregenal de la Sierra, Badajoz)”, *Anas* 7-8, 249-256

PÉREZ TORRES, C. (2010): “Memoria de gestión de actividades arqueológicas en la provincia de Granada. Año 2006”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 2006, vol. I, 1254

PÉREZ TORRES, C., TORO MOYANO, I. (1989): “Intervención arqueológica de urgencia en C/ Primavera, 22 (Los Vergeles, Granada)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1989, vol. III, 228-232

PERRING, D. (2003): “Gnosticism in fourth-century Britain: the Frampton mosaics reconsidered”, *Britannia* 34, 97-127

PERRY, E.E. (2008): “Roman art and theories of visuality”, *Journal of Roman Archaeology* 21, 505-508

PESSOA, M. (2008): “Um stibadium com mosaico na villa romana do Rabaçal”, *Revista de Historia da Arte* 6, 139-161

PICCIRILLO, M. (1993): *The mosaics of Jordan*. American Center of Oriental Research

PIJOAN, J., GÓMEZ MORENO, M. (1912): *Materiales de arqueología española. Cuaderno I: Escultura greco-romana, representaciones religiosas clásicas y orientales, iconografía*

PITA MERCÉ, R. (1968): “El pavimento con teselas de “Era Forcada”, en Chalamera (Huesca)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) IX-XII* (Zaragoza), 707-712

PITA MERCÉ, R., DÍEZ-CORONEL Y MONTULL, L. (1969): “Mosaicos romanos tardíos en las comarcas del Segre y Cinca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 34-35, 31-64

PITARCH MARTÍ, A., QUERALT MITJANS, I., ÁLVAREZ PÉREZ, A., GUITART DURÁN, J. (2009): “Pinturas murales de la ciudad romana de Iesso: resultados preliminares de la caracterización de los pigmentos mediante técnicas no destructivas”, *Congreso Ibérico de Arqueometría* 8, 337-346

PLAZA SANTIAGO, R., GARCÍA SANDOVAL, J., FERNÁNDEZ DÍAZ, A., MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, A., PONCE GARCÍA, J., RAMALLO ASENSIO, S.F. (2003-2005): “Las pinturas romanas de La Quintilla (Lorca). Restauración y montaje expositivo”, *Memorias de patrimonio* 7, 247-262

POCOSTALES, L. (2008): *Estudi de la metodologia de recerca per pintura mural romana. La Nemesis de l'amfiteatre de Tarraco*. Tesina, Doctorat Interuniversitari d'Arqueologia Clàssica (UAB-URV)

POLLINI, J., HERZ, H. (1992): “The marble type of the statue of Augustus from Prima Porta: an isotopic analysis”, *Journal of Roman Archaeology* 5, 203-208

PONTI, R., SINIBALDI, M. (2003): “Analisi delle malte di due frammenti di opus sectile parietale dalla villa dei Quintili sull'Appia”, *Atti del IX Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Aosta, 20-22 febbraio), 677-684

PONTISSO, M. (2010): “Artigianato artistico tra iconografia e dato archeologico: l'apporto dell'Africa tardo romana al problema delle cinture multiple”, *L'Africa romana* 18 (Olbia 2008), 961-974. Roma

PORRÚA MARTÍNEZ, A. (2006): “Los hornos de cal de la villa romana de El Salero (San Pedro del Pinatar). Un ejemplo de la interacción entre instalaciones industriales rurales y la reutilización de materiales constructivos”, *AnMurcia* 22, 117-147

POSAC MON, C. (1963): *El mosaico romano de Marbella*.

PRICE, T.D., BURTON, J.H. (2012): *An introduction to archaeological chemistry*.

PROCHASKA, W., ATTANASIO, D. (2012): “Tracing the origin of marbles by inclusión fluid chemistry”, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 230-237

PROUDHOMME, R. (1975): *Recherche des principes de construction des mosaïques geometriques romaines*. CMGR (II), Paris

PUIG OCHOA, M.R. (1977): “Pintura romana de Clunia (Burgos)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XIV* (Vitoria 1975), 869-870

PUIG OCHOA, M.R. (1979): "Pintura romana de Albadalejo", *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XV* (Lugo 1977), 923-928

QUATTROCCHI, L. (2015a): "La cultura musiva di Cagliari", *Revista Onoba* 3, 217-234

QUATTROCCHI, L. (2015b): "Le maestranze italiche nei pavimenti musivi di Caralis e Turris Libisonis", *Saguntum* 47, 139-145

RAMALLO ASENSIO, S. (1980): "Pavimentos de *opus signinum* en el Conventus Carthaginensis", *Pyrenae* 15-16, 287-318

RAMALLO ASENSIO, S. (1983): "Algunos motivos de carácter geométrico en pavimentos de *Opvs Signinum* en la Península Ibérica", *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XVI* (Cartagena-Murcia, 1982), 853-866

RAMALLO ASENSIO, S. (1984): *El mosaico romano en Murcia*, Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones, Murcia

RAMALLO ASENSIO, S. (1985): *Mosaicos romanos de Carthago Nova: (Hispania Citerior)*. Consejería de Cultura y Educación, Murcia

RAMALLO ASENSIO, S. (1986): "Mosaicos romanos de Tarazona (Albacete) I. Estudio histórico-arqueológico", *Anales de Prehistoria y Arqueología (AnMurcia)* 2, 87-95

RAMALLO ASENSIO, S. (1989): "Nuevos mosaicos en el área de Cartagena", *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985*, 67-83. Madrid

RAMALLO ASENSIO, S. (1990): "Talleres y escuelas musivas en la Península Ibérica", *Mosaicos romanos: estudios sobre iconografía. Actas del homenaje "in memoriam" de Alberto Balil Illana*, 135-180. Guadalajara

RAMALLO ASENSIO, S. (1991-1992): "Pavimentos republicanos en Cartagena", *AnMurcia* 7-8, 199-206

RAMALLO ASENSIO, S. (2001-2002): "Un mosaico con decoración geométrica procedente de la villa de los Cantos (Bullas)", *AnMurcia* 16-17, 383-392

RAMÍREZ, A. (1986): *El monumento subterráneo romano de Gabia la Grande (Granada)*. Armilla

RAMOS, P.M. (2006): *Raman and X-Ray Fluorescence Spectroscopy Data Fusion for identification of pigments in works of art*. Tesis doctoral. Universitat Rovira I Virgili, Tarragona

RAMOS FOLQUÉS, A. (1986): "Un mosaico helenístico en La Alcudia de Elche", *Archivo de Prehistoria Levantina* 14, 69-82

- RASCÓN, S., POLO LÓPEZ, J., GÓMEZ PALLARÉS, J., MÉNDEZ MADARIAGA, A. (1995-1997): “Hyppolytvs”: estudio de un nuevo mosaico del género de pesca y con inscripción procedente de *Complutum* Alcalá de Henares, Madrid”, *Lycetvm* 14-16, 39-62
- RAYA DE CÁRDENAS, M., RAMOS LIZANA, M., TORO MOYANO, I. (1990): “Excavaciones de urgencia relativas a la villa romana del Cortijo del Canal”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1987, vol. III, 225-232
- REGUERAS GRANDE, F. (1991): “Los mosaicos de la Villa romana de Requejo (Santa Cristina de la Polvorosa)”, *Actas del I Congreso de Historia de Zamora* (Zamora 1988), 637-696
- REGUERAS GRANDE, F. (1991): “Mosaicos romanos de Asturica Augusta”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 57, 131-162
- REGUERAS GRANDE, F. (1993): “Mosaicos romanos de la provincia de Zamora”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 23-25. Diputación de Palencia, Asociación Española del Mosaico. Palencia
- REGUERAS GRANDE, F. (1998): *Mosaicos romanos de la provincia de Salamanca*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca
- REGUERAS GRANDE, F., PÉREZ OLMEDO, E. (1997): *Mosaicos romanos de la provincia de Salamanca*. Arqueología en Castilla y León, Monografías 2
- REGUERAS GRANDE, F., YAGÜE HOYAL, P., MARCOS FIERRO, F. (1994): *El mosaico de Hilas y las Ninfas*. Museo de León. Estudios y catálogos, Junta de Castilla y León, León
- REMESAL RODRÍGUEZ, J. (1996): “Mummius Secundinus. El Kalendarium Vegetianum y las confiscaciones de Severo en la Bética (HA Severus 12-13)”, *Gerión* 14, 195-221
- REMESAL RODRÍGUEZ, J. (1998): “Baetican olive oil and the Roman economy”, en KEAY, S. (Ed.) *The archaeology of early roman Baetica*, 183-199. Portsmouth, Rhode Island
- REMESAL RODRÍGUEZ, J. (2007): “Los comerciantes del aceite bético durante el Imperio Romano”, en Masó (coord.) *Los vendedores y las civilizaciones*, 63-86. Würth, Barcelona
- REVILLA, V. (2010): “Hábitat rural y territorio en el litoral oriental de Hispania Citerior: perspectivas de análisis”, en Noguera (Ed.), *Poblamiento rural romano en el Sureste de Hispania 15 años después*, 25-70. Murcia
- RIGGSBY, A.M. (1997): “Public and private in roman culture: the case of the cubiculum”, *Journal of Roman Archaeology* 10, 36-56

RINALDI, F. (2007): *Mosaici e pavimenti del Veneto*. Tesis doctoral, Antenore Quaderni 7, Edizioni Quasar, Venezia

RIPOLL PERELLÓ, E., ARCE MARTÍNEZ, J. (2001): “Transformación y final de las *villae* en Occidente (siglos IV-VIII): Problemas y perspectivas”, *Arqueología y territorio medieval* 8, 21-54

ROBY, TH., DEMAS, M. (Eds.) (2012): *Mosaics in situ. An overview of literature on conservation of mosaics in situ*. The Getty Conservation Institute, Los Angeles

ROCA, M., MORENO, M^a.A., LIZCANO, R. (1988): *El Albaicín y los orígenes de la ciudad de Granada*. Universidad de Granada, Granada

ROCKWELL, P. (1993): *The art of stoneworking*. Cambridge

RODÁ, I. (1993): “Iconografía y epigrafía en dos mosaicos hispanos: las *villae* de Tossa y de Dueñas”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 35-42. Diputación de Palencia y Asociación Española del Mosaico, Palencia

RODRÍGUEZ-ARIZA, M.O. (1985): *Carta arqueológica de la hoja de Padul -1026-II-IV-. La repoblación prehistórica y antigua en el sector oriental de la Vega y la Depresión del Padul*. Memoria de licenciatura

RODRÍGUEZ-ARIZA, M.O., FERNÁNDEZ, M.I., PEÑA, J.A., ESQUIVEL, J.A., BUSQUET, E., VILAS, M., CASAS, A. (1994): “El monumento subterráneo romano de Gabia la Grande (Granada)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 1991, vol. II, 64-71.

RODRÍGUEZ-ARIZA, M.O., MONTES MOYA, E. (2010): “Paisaje y gestión de los recursos vegetales en el yacimiento romano de Gabia (Granada) a través de la arqueobotánica”, *Archivo Español de Arqueología* 83, 85-107

RODRÍGUEZ, O., MAÑAS, I., ONTIVEROS, E. (2012): “The *opus sectile* of the curia of Ilipa (Alcalá del Río, Seville). Considerations on the use of Stone in public architecture from Roman Baetica”, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 127-135

RODRÍGUEZ AGUILERA, A. (2001): *Granada arqueológica*. Colección Granada y sus barrios 6. Granada

RODRÍGUEZ AGUILERA, A., GARCÍA-CONSUELGRA FLORES, J.M^a, RODRÍGUEZ AGUILERA, J., MORCILLO MATILLAS, F.J. (2012): *Informe Preliminar de la Actividad Arqueológica Preventiva mediante control arqueológico de movimiento de tierras y sondeos arqueológicos en las obras de la Línea 1 del metro ligero de Granada. Línea 1 Tramo II: Estado de la Juventud-Campus de la Salud. Subtramo I: Camino de*

Ronda-Méndez Núñez, depositado en la Delegación de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía en Granada.

RODRÍGUEZ AGUILERA, A., GARCÍA-CONSUEGRA FLORES, J.M., RODRÍGUEZ AGUILERA, J., PÉREZ TOVAR, M.J. (2013-2014): “La villa romana de los Mondragones (Granada). Un nuevo yacimiento arqueológico en el entorno de Iliberis”, *Romula* 12-13, 475-501

RODRÍGUEZ AGUILERA, A., GARCÍA-CONSUEGRA, J., RODRÍGUEZ AGUILERA, J., PÉREZ TOVAR, M., MARÍN DÍAZ, P. (2014): “La villa bajo imperial y tardo antigua de los Mondragones (Granada)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada* 24, 459-496

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J.L. (1987): “Metodología para la conservación de mosaicos: el levantamiento”, *Mosaicos n° 4. Conservación in situ*, 100-105. Soria

RODRÍGUEZ NEILA, J.F. (2003): “Políticos municipales y gestión pública en la Hispania romana”, *Polis: revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* 15, 161-198

RODRÍGUEZ NEILA, J.F. (2004): “Julio César en la Bética”, *Andalucía en la historia* 4, 48-53

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1988): “Los mosaicos de la villa romana de Bobadilla (Málaga)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 54, 137-174

RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2009): “Zeus y Antíope: consideraciones sobre el tema representado en un mosaico de la “villa” de Torre de Benagalbón (Rincón de la Victoria, Málaga)”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 31, 183-206

RODRÍGUEZ OLIVA, P., SERRANO RAMOS, E. (1975): “La villa de Puerta Oscura: el mosaico geométrico”, *Jábega* 10, 66-67

ROFFIA, E. (2015): *La Villa Romana dei Nonii Arrii di Toscolano Maderno*. Brescia

ROLDÁN GARCÍA, C., ARASA GIL, F., JAUNES, D. (2009): “Análisis de la pintura mural de una domus excavada en la ciudad romana de *Lesera* (La Moleta dels Frares, Forcall-Castellón)”, *CIA* 8, 103-112

ROMÁN PUNZÓN, J.M. (2004): *El mundo funerario rural en la provincia de Granada durante la Antigüedad Tardía*. Universidad de Granada, Granada

ROMÁN PUNZÓN, J.M. (2005a): *Contribución al estudio del poblamiento de época clásica en la Vega oriental de Granada. El yacimiento del Cerro de la Mora (Moraleta de Zafayona, Granada)*. Tesis doctoral, Universidad de Granada

ROMÁN PUNZÓN, J.M. (2005b): “Algunas consideraciones acerca de Eliberri en época tardoantigua”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 16, 161-180

- ROMÁN PUNZÓN, J.M., NAVAS GUERRERO, E. (2006): “Consideraciones acerca del hallazgo de un fragmento de pigmento mineral azul egipcio en el yacimiento del Cerro de la Mora (Moraleda de Zafayona, Granada, España)”, *Arqueología y Territorio* 3, 169-177
- ROMERO, M., MAÑAS, I., VARGAS, S. (2006): “Primeros resultados de las excavaciones realizadas en la villa de la Estación (Antequera, Málaga)”, *Archivo Español de Arqueología* 79, 239-258
- ROMERO, M., VARGAS, S. (2012): “Mosaic workshop located in the Villa de la Estación de Antequera, Málaga (España)”, *Mosaics of Turkey and parallel developments in the rest of the Ancient and Medieval world: questions of iconography and technique from the beginings of mosaic until the Late Byzantine Era*, 823-828
- ROSSITER, J. (1991): “*Convivium* and villa in Late Antiquity”, SLATER (Ed.) *Dining in a Classical context*, 199-215. University of Michigan Press, Michigan
- ROSSITER, J. (2000): “Interpreting Roman villas”, en *Journal of Roman Archaeology* 13, 572-577
- ROYO GUILLÉN, J.I. (1992): “La villa tardorromana de La Malena en Azuara y el mosaico de las Bodas de Cadmo y Harmonia”, *Journal of Roman Archaeology* 5, 148-161
- RUBIO RIVERA, R. (2003-2005): “Mitreos en Domus y Villae”, *Arys* 6, 129-138
- RUIZ CECILIA, J.L. (1998): “Sobre un mosaico romano hallado en Osuna en 1932” *Apuntes y documentos para una Historia de Osuna* 2, 139-156
- RUIZ MONTES, P., FERNÁNDEZ GARCÍA, M.I., RODRÍGUEZ ARIZA, M.O. (2010): “Aportaciones a la configuración de las facies cerámicas de época romana en la Vega de Granada: la villa romana de Gabia”, *Antiquitas* 22, 121-140
- RUIZ ROIG, E. (2001): *Los mosaicos de Illici y del Portus Illicitanus*. Historia, Serie Minor 4
- RUIZ TORRES, S., PADIAL PÉREZ, J. (2004): “Intervención arqueológica de urgencia en la villa romana de Hajar (Las Gabias)”, *Anuario Arqueológico de Andalucía* 2001, vol. III, 463-467
- SÁEZ FERNÁNDEZ, P. (2002): “Algunas consideraciones sobre el territorio de las ciudades de la Bética”, en GONZÁLEZ y PADILLA (eds.), *Estudio sobre las ciudades de la Bética*, 389-445. Universidad de Granada, Granada
- SÁEZ FERNÁNDEZ, P., LOMAS SALMONTE, F.J. (1981): “El Kalendarium Vegetianum, la Annona y el comercio del aceite”, *Melanges de la Casa de Velázquez* 17, 55-84

SAHIN, M., OKÇUR, R. (2008): “Architecture and mosaics in recently discovered palaeochristian basílicas”, *Revista de Historia da Arte* 6, 79-87

SALIES, G. (1974): *Untersuchungen zu den geometrischen Gliederungsschemata römischer Mosaiken*, *Bonner Jahrbücher* 174

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1993): “La iconografía de Venus en los mosaicos hispanos”, *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo*. Palencia-Mérida 1990, 393-406. Diputación de Palencia, Asociación española del Mosaico, Palencia

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1994): “Mosaicos y espacio en la Villa romana de Fuente Álamo (Córdoba, España)”, *L’Africa Romana* 10 (Sassari), 1289-1304

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1996): “Arquitectura rural en los mosaicos hispanos”, *L’Africa romana* 12 (Olbia), 891-906. Roma

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1997): “Iconografía de Dioniso y los Indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia”, *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad cristiana* (Murcia) 14, 403-418

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (1999): “Leda y el cisne en la musivaria romana”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* 12, 347-387

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (2004): “Mosaicos hispano-romanos con representaciones de murallas”, *L’Africa romana* 15 (Tozeur), 825-852

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P.; (2010a): “Dédalo y el Laberinto. Algunos ejemplos musivos”, NEIRA (Coord y ed.) *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*, 19-24. Madrid

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P. (2010b): “Artesanos mitológicos. Documentos musivos”, *L’Africa romana* 18 (Olbia 2008), 1989-2004

SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.P., BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J.M., LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NEIRA JIMÉNEZ, M.L. (1986): “La mitología en los mosaicos hispano-romanos”, *Archivo Español de Arqueología* 59, 101-162

SÁNCHEZ LÓPEZ, E. (2011): “En torno al *ager sextitanus*”, *Florentia Iliberritana* 22, 191-215

SÁNCHEZ LÓPEZ, E., ORFILA PONS, M., MORENO PÉREZ, A.S. (2008): “Las actividades productivas de los habitantes de Florentia Iliberritana”, en *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*, 101-116. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla

SÁNCHEZ LÓPEZ, E., ORFILA PONS, M., GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, M., MAESO, C.; MORENO PÉREZ, A.S.; MARÍN DÍAZ, P. (2013): “La Vega de Granada y los

recursos agropecuarios: el vino”, *Actas de la Conferencia Internacional Patrimonio cultural de la Vid y el Vino*, Almendralejo (Badajoz, España), 217-229

SÁNCHEZ SIMÓN, M., GARCÍA MERINO, C., BURÓN ÁLVAREZ, M. (2008): “La Exposición *Pinturas murales de Almenara-Puras: técnica, arte y suntuosidad*: nuevas aportaciones para el estudio de la pintura mural de la Villa romana de Almenara-Puras”, *Estudios del Patrimonio Cultural* 1, 33-43

SÁNCHEZ VELASCO, J. (2000): “Evidencias arqueológicas de un taller de mosaicos en Córdoba”, *Empúries* 52, 289-308

SÁNCHEZ RAMOS, I. (2014): *Topografía Cristiana de las ciudades hispanas durante la Antigüedad Tardía*, BAR International Series 2606. Oxford

SANTAPAU PASTOR, M^a. C. (2009): “Organización y gestión del territorio hispano” en ANDREU, CABRERO Y RODÁ (eds.), *Hispaniae. Las provincias hispanas en el mundo romano*, Documenta 11, 453-464. ICAC, Tarragona

SANTERO, J.M. (1975): “Una villa tardo-romana en Paulenca (Guadix)”, *Noticiario Arqueológico Hispánico* 3, 225-268

SANTORO, S., BOSCHETTI, C., SPERANZA, M., FABBRI, B., MACCHIAROLA, M., RUFFINI, A., CORRADI, A., LEONELLI, C., VERONESI, P. (2004): “Un progetto di ricerca archeologico e archeometrico sui componente ceramici, lapidei e vetrosi dei mosaici dei ninfei Pompeiani”, *Atti del X Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Lecce, 18-21 febbraio 2004), 539-548

SANZ GAMO, R. (1987): “Mosaicos romanos del Camino Viejo de las Sepulturas (Balazote, Albacete)”, *Al-Basit: revista de estudios albacetenses* 21, 43-64

SARABIA BAUTISTA, J. (2013): “La casa romana como espacio de conciliación entre el ámbito doméstico y la representación socio-económica del Dominus: algunos casos de estudio del Conventus Carthaginensis”, GUTIÉRREZ y GRAU (eds.) *De la estructura doméstica al espacio social. Lecturas arqueológicas del uso social del espacio*, 169-190. Universidad de Alicante, Alicante

SARABIA BAUTISTA, J., MUÑOZ OJEDA, F.J. (2004-2005): “Los mármoles de la Vega (Balazote, Albacete). Tipos y morfología”, *Lvcentvm* 23-24, 157-163

SCHICK, R. (2007): “Early Christian churches and mosaics in Jordan”, *Journal of Roman Archaeology* 20, 656-658

SCHLUNK, H. (1945): “Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda”, *Archivo Español de Arqueología* 60, 177-204

SCOTT, S. (1997): “The power of images in the late-roman house”, *Domestic space in the Roman world*, *Journal of Roman Archaeology Supp.* 22, 53-68

- SECCARONI, C., MOIOLI, P. (2004): *Fluorescenza X – Prontuario per l'analisi XRF applicata a superfici policrome*. Nardini Editore, Florencia
- SERRANO RAMOS, E. (1978): “Cerámica común del Alfar de Cartuja (Granada)”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 1, 243-271
- SERRANO RAMOS, E. (1979a): “Sigillata hispanica de los hornos de Cartuja”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)* 45, 31-80
- SERRANO RAMOS, E. (1979b): “Cerámica romana vidriada del Cerro de los Infantes (Granada)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XV (Lugo)*, 1019-1026
- SERRANO RAMOS, E. (1980): “Sigillata Hispanica del Cerro de los Infantes (Granada)”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 3, 101-121
- SERRANO RAMOS, E. (1981): “Cerámica de importación en el yacimiento romano de Cartuja (Granada)”, en *Arqueología de Andalucía Oriental: siete estudios*, 111-132. Málaga
- SERRANO RAMOS, E., RODRÍGUEZ OLIVA, P. (2009): “El mosaico de Bellerofonte de la villa de Puerta Oscura”, *Jábega* 100, 48-54
- SILBERBERG-PEIRCE, S. (1993-1994): “The muse restored: images of women in roman painting” *Woman's art journal* 14, 28-36
- SILLIERES, P. (2000-2001): “Voies d'eau et essor économique de l'Hispanie. Vías marítimas, fluviales y desarrollo económico de Hispania”, *Zephyrus* 53-54, 433-442
- SOLER, B., NOGUERA, J.M., ARANA, R., ANTOLINOS, J.A. (2012): “The red travertine of Mula (Murcia, Spain): management and administration of quarries in the Roman period”, *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone*. Proceedings of the IX Association for the study of marbles and other stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009), *Documenta* 23, 744-753
- SOTOMAYOR MUROS, M. (1985): “La villa romana de Bruñel, en Quesada (Jaen)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada* 10, 335-366
- SOTOMAYOR MUROS, M. (2008): “¿Dónde estuvo Iliberri? Una larga y agitada controversia ya superada”, *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 23-32
- SOTOMAYOR MUROS, M., FERNÁNDEZ UBIÑA, J. (2005): *El concilio de Elvira y su tiempo*. Universidad de Granada

SOTOMAYOR MUROS, M., ORFILA PONS, M. (2004): “Un paso decisivo en el conocimiento de la Granada romana (*Municipium Florentinum Iliberritanum*)”, *Archivo Español de Arqueología* 77, 73-89

SOTOMAYOR MUROS, M., PAREJA, E. (1979): “El yacimiento romano de Gabia la Grande (Granada)”, *Noticiario Arqueológico Hispánico* 6, 423-440

SOTOMAYOR MUROS, M., ORFILA PONS, M. (2011): “El foro de la Granada romana. Planos, plantas, alzados y dibujos”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de Granada* 21, 349-403

SOUSA MOREIRA, M.A. (2010): “O estudio da pintura romana do Algarve”, *XELB: Revista de arqueología, arte, etnología e história* 10, 145-154

STERN, H. (Coord.) (1957): *Recueil général des mosaïques de la Gaule*. Paris, CNRS

STERN, H. (1975): “La funzione del mosaico nella casa antica”, *Mosaici in Aquileia e nell'Alto Adriatico*. Udine

SUÁREZ ESCRIBANO, L., FERNÁNDEZ DÍAZ, A. (2006): “La Gorgona/Medusa en el pavimento de una *domus* de la ciudad de Carthago Nova: un *unicum* en un conjunto de mosaicos geométricos y bícromos”, *AnMurcia* 22, 73-108

TALBERT, R. (1989): “Elite structures and values”, *Journal of Roman Archaeology* 2, 235-237

TARACENA AGUIRRE, B. (1937): “El mosaico romano de Baco descubierto en la bodega cordobesa de Cruz Conde”, *Cuadernos de Arte*, Fase III. Universidad de Granada

TARRADELL, M. (1948): “Investigaciones arqueológicas en la provincia de Granada”, *Ampurias* 9-10, 223-245

TARRATS I BOU, F. (1985): “Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca”, *Bolskan* 2, 139-152

TAYLOR, R. (2006): *Los constructores romanos: un estudio sobre el proceso arquitectónico*. Akal arquitectura

TAYLOR, R., ONTIVEROS-ORTEGA, E., BELTRÁN-FORTES, J. (2012): “Estudio arqueométrico del mosaico del Nacimiento de Venus de *Cartima* (Cártama, Málaga)”, *Macla* 16, 40-41

TEBBY, S. (2003): *Geometric design in roman tessellated pavements. Comparative analytical drawings*. Leicester.

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

TORRE SANTANA, M.P. (1989): “Villa romana Haza de los Prados, Olivares”, *Cuatro años de gestión del Patrimonio Arqueológico de Granada, 1985-1989*, 61-62

TORRECILLA AZNAR, A. (2008): “El mosaico del laberinto de Huete (Cerro de Alvar Fañez, Cuenca)”, *Zephyrus* 61, 197-214

TORRECILLA AZNAR, A., CASTELO RUANO, R., ARRIBAS DOMÍNGUEZ, R., PANIZO ARIAS, I., LÓPEZ PÉREZ, A. (1999): “Los pavimentos musivarios de la villa de El Saucedo (Talavera la Nueva, Toledo)”, *Congreso Nacional de Arqueología (CNA) XXIV* (Cartagena 1997), 435-455

TORRES CARRO, M. (1978): “La escena de Ulises y las sirenas del mosaico de Santa Vitoria (Portugal)” *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)* 44, 89-104

TORRES CARRO, M. (1980): “El mosaico romano de Cabañas de la Sagra (Toledo)”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)* 46, 180-187

TORRES CARRO, M. (1988): “Los mosaicos de la villa de Prado (Valladolid)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)* 54, 175-218

TORRES CARRO, M. (1989): “El mosaico de Povia de Cos Leiria (Portugal)”, *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985*, 145-158

TORRES CARRO, M. (1998-9): “El tiempo representado”, *Anas* 11-12, 93-108

TSAKIRGIS, B. (1989): “The decorated pavements of Morgantina I: The mosaics”, *American Journal of Archaeology* 93, 395-416

TSANTINI, E., BUXEDA, J., CAU ONTIVEROS, M.A., GURT ESPARRAGUERA, J.M. (2002-2003): “Les pintures murals de la Basilica paleocristiana de Es cap des Ports (Fornells, Menorca): materials i tècniques”, *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental* 33-34, 261-280

TSIOLIS, V. (2001): “Las termas de ‘Fregellae’. Arquitectura, tecnología y cultura balnear en el Lacio durante los siglos III y II a.C.”, *CuPAUAM* 27, 85-114

TYBOUT, R.A. (2001): “Roman wall-painting and social significance” *Journal of Roman Archaeology* 14, 33-57

URIBE AGUDO, P. (2007): “Los espacios reservados (*cubicula*) en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste de la Península Ibérica”, *Saldvie* 7, 93-110

URIBE AGUDO, P. (2009b): “Triclinia y salones triclinares en las viviendas romanas urbanas del cuadrante nordeste de la Península Ibérica (I a.C.-III d.C.)”, *Archivo Español de Arqueología* 82, 153-189

- UTRERO, M.A. (2006): *Iglesias tardoantiguas y altomedievales en la Península Ibérica. Análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento*. Anejos de Archivo Español de Arqueología 40
- UYÁ ESTEBAN, M. (2012): “IncurSIONES de los *mauri* en la Bética”, *Desperta Ferro: Antigua y Medieval* 11, 46-49
- VALERO TÉVAR, M.A. (2013): “The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and its mosaics”, *Journal of Roman Archaeology* 26, 307-330
- VALL, M.A. (1961): “Mosaicos romanos de Sagunto”, *Archivo de Prehistoria Levantina* 9, 141-184
- VAQUERIZO GIL, D. (2008): “Funus Florentinorum. Muerte y ritos funerarios en la Iliberri romana”, *Granada en época romana: Florentia Iliberritana (Exposición: Museo Arqueológico y Etnológico)*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 131-144
- VARGAS VÁZQUEZ, S. (2008): “La aplicación de la geometría en los mosaicos de Ecija (Sevilla). Diferenciación de talleres”, *L’Africa romana XVIII (Olbia)*, 1069-1082. Roma
- VARGAS VÁZQUEZ, S. (2009): “Jugando con las imágenes: el juego de la geometría en la musivaria romana”, *Romula* 8, 199-225
- VARGAS VÁZQUEZ, S. (2013-2014): “Pavimentos musivos del yacimiento romano de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba): los mosaicos del *Balneum*”, *Romula* 12-13, 349-378
- VARONE, A. (1995): “L’organizzazione del lavoro in una bottega di decoratori: le evidenze dal recente scavo pompeiano lungo Via dell’Abondanza” *MededRom* 54, 124-131
- VASSAL, V. (2006): *Les pavements d’opus signinum: technique, décor, fonction architectural*. BAR International Series 1472, Archaeopress, Oxford
- VELÁZQUEZ BASANTA, F.N. (2007): “Dos nuevos monumentos de la Antigüedad en Granada: un circo romano y una basílica visigoda”, *MEAH Sección árabe-Islam* 56, 273-278
- VICENTE REDÓN, J.D., MARTÍN RODRIGO, J., HERCE SAN MIGUEL, A.I., ESCRICHE JAIME, C., PUNTER GÓMEZ, P. (1989): “Un pavimento de *opus signinum* con epígrafe ibérico”, *Mosaicos romanos: actas de la I Mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985. Manuel Fernández-Galiano in memoriam*, 11-42. Madrid
- VICENTE REDÓN, J.D., PUNTER GÓMEZ, M.P., ESCRICHE AIME, C., HERCE SAN MIGUEL, A.I. (1989b): “El mosaico romano con inscripción ibérica de La Caridad (Caminreal, Teruel)”, *Xiloca* 3, 9-27

- VIDAL TERUEL, N., GÓMEZ RODRÍGUEZ, A., CAMPOS CARRASCO, J.M. (2007): “De musivaria onubense: mosaicos geométricos y con iconografía agrícola y cinegética procedentes de Ilipa (Niebla) e Ituci (Tejada la Nueva)”, *Anales de Arqueología Cordobesa* 18, 291-316
- VIEGAS, C., ABRAÇOS, F., MACEDO, M. (1993): Dicionário de motivos geométricos no mosaico romano
- VILLA, S.E.J., EDWARDS, H.G.M. (2005): “An extensive color palette in Roman villas in Burgos, Northern Spain: a Raman spectroscopic analysis”, *Analytical and Bioanalytical Chemistry* 382, 283-289
- WAELEKENS, M., HERZ, N., MOENS, L. (1992): Ancient stones: quarrying, trade and provenance. Interdisciplinary studies on stones and stone technology in Europe and near east from the prehistoric to the early Christian period. Leuven
- WALKER, S. (1984): “Marble origins by isotopic analysis”, *World Archaeology* 16 (II), 204-221
- WALLACE-HADRILL, A. (1997): “Rethinking the roman atrium house”, *Domestic space in the roman world, Journal of Roman Archaeology* Supp. 22, 219-240
- WAYWELL, S.E. (1979): “Mosaics in Greece”, *American Journal of Archaeology* 83, 293-321
- WESTGATE, R. (2000): “*Pavimenta atque emblemata vermiculata*: regional styles in Hellenistic mosaics and the first mosaics at Pompeii”, *American Journal of Archaeology* 104, 255-275
- WILK, R.R., RATHJE, W.L. (1982): “Household archaeology”, *The American Behavioral Scientist* 25, 617-639
- WITCHER, R. (2005): “The extended metropolis: *urbs, suburbium* and population”, *Journal of Roman Archaeology* 18, 120-138
- YAGÜE HOYAL, P. (1989): “Trabajos de conservación activa realizados en los mosaicos de la villa romana de Santa María de Abajo, Carranque”, *Mosaicos romanos. Actas de la I mesa redonda hispano-francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985. Manuel Fernández-Galiano in memoriam*, 271-285. Madrid.
- ZANELLA, E., GURIOLI, L., CHIRARI, G., CIARALLO, A., CIONI, R., De CARIOLIS, E., LANZA, R. (2000): “Archaeomagnetic results from mural paintings and pyroclastic rocks in Pompeii and Herculaneum”, *Physics of the Earth and Planetary Interiors* 118, 227-240