

**DE MUSIVARIA ONUBENSE: MOSAICOS
GEOMÉTRICOS Y CON ICONOGRAFÍA
AGRÍCOLA Y CINEGÉTICA
PROCEDENTES DE *ILIPLA* (NIEBLA) E
ITUCI (TEJADA LA NUEVA)**

NURIA DE LA O VIDAL TERUEL / ✉: nvidal@uhu.es

ÁGUEDA GÓMEZ RODRÍGUEZ / ✉: agueda.gomez@dhis1.uhu.es

JUAN MANUEL CAMPOS CARRASCO / ✉: campos@uhu.es

ÁREA DE ARQUEOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE HUELVA

ANALES
DE ARQUEOLOGÍA
C O R D O B E S A
NÚMERO 18 (2007)

PÁGS. 291-316

RESUMEN

El presente trabajo se ocupa de analizar estilística e iconográficamente un conjunto musivario procedente de la excavación de un contexto doméstico ubicado en las inmediaciones de la zona conocida como “Puerta de Sevilla”, uno de los accesos a la ciudad de Niebla –la *Ilipla* romana– en época islámica. Para uno de ellos, de carácter figurativo, se propone la adaptación de una serie de modelos, de carácter agrícola y cinegético, procedentes básicamente de los grandes centros político-culturales del sur de la Península Ibérica –*Emerita Italica*–, y que, en función básicamente de su aplicación a un ámbito territorial periférico de la *Baetica*, adquieren unas especiales manifestaciones caracterizadas por la tosquedad y la recreación un tanto libre de los temas. De modo complementario también se analiza otro mosaico completo hallado en una *villa rustica* situada en las inmediaciones de la ciudad de *Ituci* (Tejada la Nueva).

PALABRAS CLAVE: Musivaria romana; *Ilipla* (Niebla), *Ituci* (Tejada la Nueva), Huelva.

ABSTRACT

In this work we analyze several mosaic from the archaeological excavation of a domestic context in the environs of the site known as “Puerta de Sevilla”, one of the accesses to the islamic city of Niebla –*Ilipla* at Roman time–. For one of them, of figurative character, we propose the free adaptation of cinegetic and agricultural models from the great political-cultural centers like *Emerita Augusta* and *Italica*. In function of their application to a peripheral territorial of the *Baetica*, this mosaic shows a special manifestations characterized by the crudeness and the free recreation of the subjects. Finally, a complete mosaic from a roman *villa rustica* located in the environs of the city of *Ituci* (Tejada la Nueva) is analyzed.

KEY WORDS: Roman mosaic; *Ilipla* (Niebla), *Ituci* (Tejada la Nueva), Huelva, Spain.

INTRODUCCIÓN

Dentro del contexto bético, el territorio onubense no destaca precisamente por el registro de manifestaciones musivarias en la misma magnitud que otros puntos de la actual geografía andaluza, casos de *Astigi*, *Italica* o *Corduba*. Es por ello que el carácter *quasi* anecdótico de los mosaicos o fragmentos actualmente conservados hace especialmente interesante su investigación y catalogación, ya que además son casi desconocidos a nivel bibliográfico si se parte del hecho de que ni siquiera son mínimamente referenciados en los *corpora* confeccionados a escala andaluza (p. ej. Blázquez, 1982) o bien en las monografías de ámbito hispánico (p. ej. Guardiola, 1992; Blázquez, 1993; Durán, 1993).

Actualmente conocemos en Huelva seis mosaicos fragmentados y en diferente estado de conservación (además de fragmentos menores y de restos de *tessellae* en varios lugares) y que están depositados en los fondos del Museo Provincial, salvo uno de ellos, que se encuentra empotrado en la fachada de una vivienda particular, en la localidad de Santa Olalla del Cala. De los depositados en el Museo cuatro de ellos proceden de la ciudad de *Ilipla* (Niebla) y el quinto de una *villa rustica* situada en las inmediaciones del núcleo de *Ituci* (Tejada la Nueva), muy cercano al anterior. (Fig. 1). Ambos núcleos ostentaron el carácter de *mansiones* dentro de la vía *Ab ostio fluminis Anae Emeritam usque* (*Iti-*



FIG 1. Plano de la provincia de Huelva con la localización de los lugares de procedencia de los mosaicos analizados en el texto.

nerarium Antoninianum) que unía la desembocadura del río Guadiana (Anas) con la capital de la *Lusitania* (*Augusta Emerita*).

En las líneas que siguen nos ocuparemos primero del análisis formal y estilístico de los cinco mosaicos referidos para, posteriormente, centrarnos en el análisis temático e iconográfico, con especial detenimiento en uno de ellos, que interpretamos de carácter agrícola y cinegético con posibles alusiones báquicas, y que se contiene en la única composición figurativa de todo este conjunto¹.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación de la convocatoria Interreg III-A "Mosaicos romanos del Sur de Hispania -MOSUDHIS-", desarrollado por las Universidades de Faro y Huelva y por el Museo de Écija entre los años 2006-2007, y dirigido por los profesores Dres. J. P. Bernardes, J.M. Campos Carrasco y el Dr. A. Fernández Ugalde.

I. LOS MOSAICOS ONUBENSES: ANÁLISIS FORMAL Y ESTILÍSTICO

A) LOS MOSAICOS DE NIEBLA:

El conjunto Histórico-Artístico de Niebla se sitúa a unos 30 kms de Huelva en el centro de la campiña meridional de la Tierra Llana. Su entorno presenta una secuencia continuada de poblamiento que se inicia entre los IV-III milenios a.C. a través de monumentos megalíticos de la Edad del Cobre. Posteriormente, y ya dentro del recinto urbano, desde fines de la Edad del Bronce se inicia la construcción de una primera muralla que será reemplazada en los siglos VIII-VII a.C. con técnicas de clara filiación oriental y mediterránea. Con la romanización *Ilipla* adquirirá el carácter de *mansio* en la calzada que unía la desembocadura del Guadiana con *Hispalis* y finalmente con *Augusta Emerita*. Acuñó monedas y desde el punto de vista de las infraestructuras destaca la construcción de dos nuevas murallas entre época republicana y el siglo II d.C. así como de un puente sobre el río Tinto y un acueducto (Boca del Lobo) para el suministro de agua a la ciudad. A partir de ahí la ciudad continuará su hegemonía territorial hasta la época visigoda al convertirse en sede episcopal. Ya en época islámica se mantuvo independiente hasta que se integró en el reino sevillano de Almutamid en el año 1051. Con posterioridad durante la época almohade la ciudad experimentó un notable auge visible a través de la ampliación de su cerca defensiva que alcanzó una superficie de 16 hectáreas. Su paso al bando cristiano se debió a la conquista realizada por el rey Alfonso X en 1262. Casi un siglo después el rey Enrique II entregó la ciudad al Conde

de Niebla, finalizando con ello el disfrute de su fuero real. Diversas circunstancias ocurridas durante la Guerra de la Independencia provocaron un deterioro considerable en su conjunto monumental. Entre los años 1993 y 2000 la Universidad de Huelva llevó a cabo un proyecto de Arqueología Urbana gracias al cual, además de confeccionarse la Carta de Riesgo de la ciudad (Campos, Rodrigo y Gómez, 1997), documento de carácter patrimonial, se ha determinado la secuencia de este núcleo con una base actualizada y contrastada arqueológicamente (Gómez y Campos, 2006; Campos, Gómez y Pérez, 2006).

En cuanto a los mosaicos hallados en esta ciudad, todos proceden de una intervención arqueológica realizada entre fines de los años setenta y comienzos de los ochenta de la pasada centuria en la zona conocida como "Puerta de Sevilla" (Belén *et alii*, 1983; Belén y Escacena, 1990). Aquí se practicaron sondeos estratigráficos paralelos a la muralla almohade a través de los cuales se documentó una secuencia estratigráfica comprendida entre los siglos VII-V a.C. y II-III d.C. Con respecto al período romano (Nivel II), se documentaron restos de habitaciones pavimentadas, algunas de ellas con mosaicos, datadas de modo global entre fines del siglo II y comienzos del III d.C en función del registro cerámico –algunas formas de *Sigillata Africana D-* y estratigráfico general.

Globalmente y desde un punto de vista estilístico, la propia técnica de la bicromía, empleada en los cuatro mosaicos², nos remite a este abanico cronológico al resultar la más común en el contexto hispánico, donde se mantendrá casi como única durante los dos

² El mosaico nº 4 presenta la introducción de *tessellae* de color rojo para resaltar algunos detalles.

primeros siglos del imperio, no siendo hasta la segunda mitad del siglo II d.C. cuando la policromía se irá imponiendo, sin que ello signifique por otra parte, el abandono de la bicromía que aún se mantendrá y alternará con aquella hasta la implantación definitiva del Bajo Imperio (Blázquez, 2006); prueba de ello encontramos por ejemplo en los “talleres italicenses” o “emeritenses” que combinarán ambas técnicas en una simbiosis perfecta desde época antoniniana hasta los inicios del siglo III d.C. (Álvarez, 1997, 302).

El **Mosaico nº 1** apareció durante la campaña de 1978 realizada en la “Puerta de Sevilla”. Fue hallado en la Cuadrícula nº 1, cuyas dimensiones eran 7 x 7 m. y situada en el área más próximo al nivel de calle. Las dimensiones originales documentadas en excavación eran de 7,10 x 4,25 metros³. A través de las grandes dimensiones del pavimento y de la estancia que decora, ésta pudo funcionar como sala de representación –*triclinium* o *exedra*-. En cuanto a la fecha del mismo, como ya se indica en la introducción, estratigráficamente nos hallamos entre fines del siglo II y principios del III d.C., cronología que puede confirmarse igualmente desde el punto de vista estilístico a partir de la introducción de ciertos motivos, como las estrellas de Losanges, que se vinculan a la actividad de los talleres rodaneses durante este momento (Hidalgo, 1994, 22).

³ Las labores de extracción se llevaron a cabo entre los meses de octubre y noviembre de 1988 (Albert, Trueba, y Ortega, 1988, Inéd). Con anterioridad, durante el año 1987 se habían realizado trabajos de limpieza en la zona de Puerta de Sevilla (Rebollo, 1987, Inéd.) y consolidación de los mosaicos (Robina, Martín y Ortega, 1987, Inéd.). No se han realizado labores de restauración con posterioridad al depósito en el Museo de Huelva. Actualmente se conserva fragmentado en tres piezas de 3'80 x 1'60, 4'20 x 0'70 y 1'05 x 0'70 m.

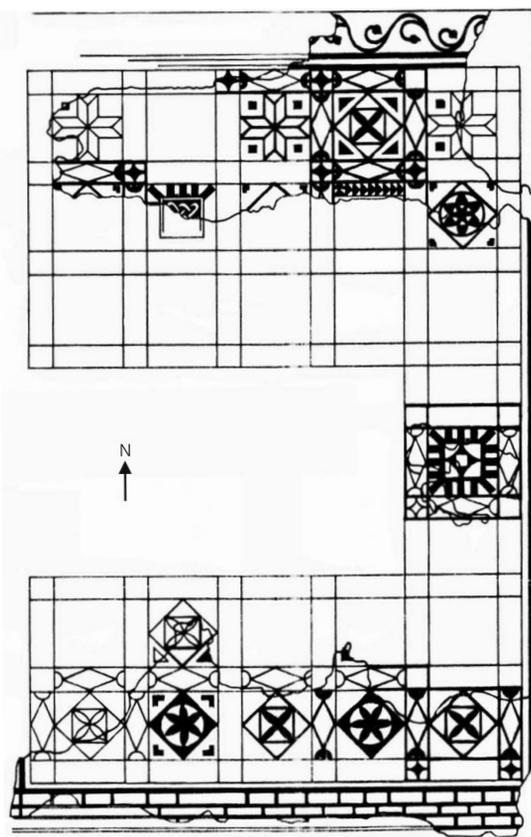


FIG. 2. Planta del mosaico nº 1 de Niebla (Albert, Trueba y Ortega, 1988).

El pavimento está realizado en un *opus tessellatum*, con *tessellae* de 1 cm. de lado, que reproduce motivos geométricos bícromos en una composición cuadrículada geométrica formada por un tablero de escaques cuadrados todos ellos de idéntico tamaño, decorados con motivos variados y cenefa vegetal serpentiforme –cubierta con hojas y tallo– y geométrica que enmarca todo el conjunto (Fig. 2).

En los lados menores se disponen cinco cuadrados y en los mayores ocho, separados

entre sí por bandas rectangulares cruzadas en las esquinas, formando a su vez pequeños cuadrados. Este reticulado es característico de varias regiones del Imperio, fundamentalmente de Italia y de Galia. Los talleres de Vienne, muy en relación con los itálicos, los repitieron constantemente (Álvarez, 1990, 32-33). La composición se asemeja a uno de los mosaicos de la Casa del Mitreo de Mérida, fechado en el siglo II d.C. (Blanco, 1978, 39-40) y a varios de los mosaicos de la Casa dos Repuxos de *Conimbriga*, fechados entre el último cuarto del siglo II y principios del siglo III d.C. (VVAA, 2003). Esta representación también nos recuerda a uno de los paneles del mosaico geométrico de Castilleja del Campo –Sevilla– (Blázquez, 1982, 37) y al mosaico del pasillo de la Casa 1 de *Clunia* (López, Navarro y Palol, 1998, 53-54) fechados ya en época bajoimperial –siglo IV d.C.–, aunque estas composiciones vienen desarrollándose desde momentos precedentes. Los rectángulos están decorados con dobles peltas opuestas y separadas por un rombo de mayor tamaño en sus lados alargados y cuadrado cóncavo en los cuadros de las esquinas. Esta composición se desarrolla regularmente en todo el panel.

Al interior de los cuadrados delimitados por esas peltas y rombos se representan varios motivos geométricos alternados, aunque se desconoce su total ornamentación debido al estado de deterioro en el que se encuentra el mosaico. A partir de los restos conservados puede identificarse en su lado sur una sucesión regular de cuadrados en punta, decorados unos con *tessellae* blancas y otros negras, en cuyos interiores se alternan cuadrados con rosetas de cuatro puntas y círculos con rosetas de seis puntas.

La siguiente decoración la encontramos en el centro del conjunto ya que el resto está perdido completamente. Tan sólo se conserva uno de los cuadros decorado con un pequeño cuadrado de *tessellae* blancas enmarcado al interior por un cuadrado cóncavo rodeado de una banda de dientes de sierra dentellados en oposición de colores. En el centro se representa un trenzado de dos cabos o cuadrado con cesta según la denominación de M. A. Mezquíriz (Mingarro, Amorós y López, 1986).

Muy próximo a éste y en dirección norte se conserva otro de los cuadrados formado por un cuadrado en vértice en el cual se inserta un círculo que sirve de marco a una roseta de *tessellae* negras con seis puntas, semejante a uno de los motivos representado en la Casa del Anfiteatro –Mérida–, datado hacia el siglo III d.C. (Blanco, 1978, 42-43, lám. 63). En su interior se delimita otro círculo de pequeñas dimensiones que encierra otra roseta de seis puntas. Junto a él aparecen los restos de dos cuadrados, decorado uno de ellos con una línea exterior de sucesión de triángulos isósceles cuya base toca el vértice del siguiente, representación muy extendida entre las obras musivarias hispanas como en la Casa del Mitreo de Mérida, fechado hacia el siglo II d.C. (Blanco, 1978, 40, láms. 45 y 46), de época más tardía, hacia el siglo IV d.C. pero con decoración que tiene sus precedentes en momentos anteriores hallamos otros similares como uno de los mosaicos hallado en Sevilla (procedencia exacta desconocida) y depositado en el Museo Arqueológico Provincial (Blázquez, 1982, 22-23), otro documentado en la calle Holguín de Mérida (Álvarez Martínez, 1990, fig. 136, 146), en El Hinojal –Mérida– (Blanco, 1978, 51, lám. 92-b), en Caravaca –Murcia–, concretamen-

te en el mosaico con pavo real, (Blázquez, 1982: 83) y en San Martín de Valvení –Valladolid– (Neira y Mañanes, 1998: 46, lám. 18).

El siguiente está formado por una franja de dientes de sierra dentellados en blanco y negro enmarcando un cuadrado con un trenzado múltiple. La sucesión de cuadrados que cierra el conjunto en su lado norte alterna dos composiciones diferentes. Una de ellas representa una estrella de losanges de ocho puntas situadas dos a dos, circunscribiendo además, cuatro cuadrados de *tessellae* blancas en los vértices y a su vez otros cuatro más pequeños de *tessellae* negras. Las estrellas de losanges están muy representadas en el mundo romano, contando con un algún ejemplo cercano como el mosaico de Medusa y las estaciones en la ciudad de Carmona, (Blázquez, 1982, 31-34), el mosaico con el busto de Dionisos de Itálica –Sevilla– (Blázquez, 1984) y en el *triclinium* de la Casa Cantaber de *Conimbriga*, fechado este último entre el siglo II y III d.C. (VVAA, 2003). La siguiente combina un figura geométrica en rombo y en su interior un cuadrado que sirve de enmarque a una roseta negra de cuatro puntas, semejante a la hallada en el mosaico de *Thiasos* marino de la calle Pizarro de Mérida, datado a principios del siglo III d.C. (Blanco, 1978,

29-30). Los ángulos exteriores que deja el rombo están decorados con cuatro triángulos de *tessellae* negras.

La composición se completa con una cenefa exterior representada por tres líneas paralelas que simulan una decoración de aparejo isódomo regular en su lado sur (Balmele *et alii*, 2002, vol I, 149), decoración que se asemeja a la representada en uno de los paneles del mosaico de círculos secantes y pseudoemblema descubierto en la Casa nº 1 de *Clunia* –Burgos– y fechada a partir de mediados del siglo II d.C. (López, Navarro y Palol, 1998, 54-55) y en los compartimentos C22 y C29 de la Casa Cantaber de *Conimbriga* (VVAA, 2003), datados hacia el siglo II y III d.C.; y una guirnalda vegetal de forma serpentiforme con tallo con gotas. Esta decoración vegetal recuerda un ramo con hojas de vid.

El **Mosaico nº 2** fue descubierto en la Cuadrícula 2 junto a otro pavimento de *opus tessellatum* y sus dimensiones son de 4 x 4,50 metros⁴. Los datos proporcionados por la excavación impiden una definición más específica del lugar al que estuvo destinado este mosaico más allá de su consideración doméstica. En cuanto a la temática desarrollada nos hallamos ante un tablero con representaciones geométricas en el que se alternan cuatro temas principales inscritos en cuadrados: estrellas de ocho puntas, rosetas de cuatro pétalos, rosetas de seis pétalos y nudos de Salomón. Desde el punto de vista técnico nos hallamos ante un mosaico bícromo de *opus tessellatum* (**Fig. 3**).

Este mosaico se encuentra fragmentado por su lado norte al haber sido alterado como consecuencia de la introducción de basuros de épocas posteriores. Se trata de una

⁴ Fue extraído junto al mosaico nº 3 en Octubre de 1978 por Jerónimo Escalera, del Instituto Central de Restauración del Ministerio de Cultura, y por Teresa Valtueña, restauradora del Museo de Huelva. En el Museo consta la petición efectuada por su director en el año 1978 al Ministerio de Cultura para la realización de labores de restauración posteriores al depósito del mismo, así como un acuse de la petición en el Ministerio del año 1984; igualmente existe una propuesta más reciente del año 2001 a la Consejería de Cultura, pero hasta la actualidad no se ha producido dicha restauración. (Documentación consultada en el Museo Provincial por los firmantes).

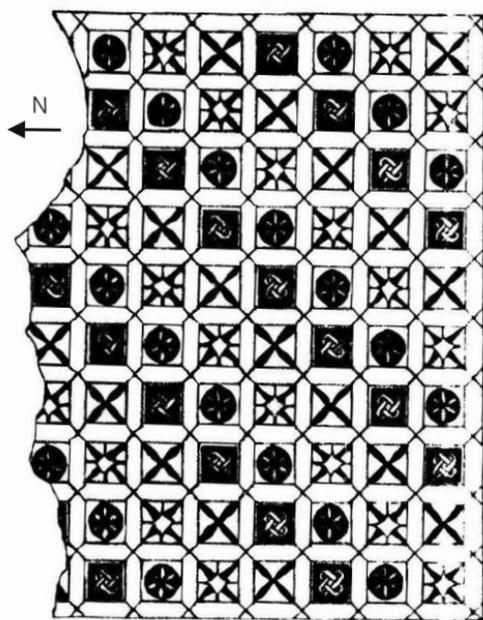


FIG. 3. Planta del mosaico nº 2 de Niebla (Campos, Gómez y Pérez, 2006).

composición ortogonal de octógonos regulares enmarcados por hexágonos oblongos, semejante al mosaico C de la villa de Marbella –Málaga– del siglo II d.C. (Durán, 1993, 128-130, fig. 22), al mosaico de octógonos de la villa de Daragoleja –Granada– (Blázquez, 1982, 41-42), al de la villa de la Quintilla –Murcia– (Durán, 1993, 196, fig. 33) y al mosaico geométrico de Villavieja Muñó –Burgos– (López, Navarro y Palol, 1998, 39-40), fechados todos ellos entre el siglo II e inicios del III d.C.; también encontramos representaciones similares en Portugal, concretamente en un *cubiculum* (mosaico 5) de la Casa dos Repuxos y en el mosaico B11 de la Casa da Cruz Svástica de *Conimbriga*, fechados entre fines del siglo II e inicios del III d.C. (VVAA, 2003). De igual modo hallamos paralelos con uno de los paños del mosaico

le Libreros –Vejer, Cádiz–, pero de cronología más avanzada (Blázquez, 1982, 53-56).

Esos octógonos dan forma en su interior a nuevas figuras geométricas en forma de cuadrado y en cuyo interior se dispone una serie de motivos dispuestos diagonalmente, alterándose figuras geométricas de gran sencillez. Esta composición presenta grandes analogías con el mosaico de la villa romana de Russi fechado en el siglo II d.C. (Bermond, 1994), en el cual se alternan de forma diagonal cuadrados en vértice y rosetas cuadrifloras como las representadas en el mosaico que nos ocupa. Las rosetas se documentan en varias viviendas de *Conimbriga*, como las flores de seis pétalos identificadas y en varios mosaicos de la Casa dos Repuxos –mosaico 1.2, 1.6, 1.8 y 1.11–, datado entre fines del siglo II y principios del III d.C. (VVAA, 2003) y en el pavimento del pasillo del peristilo de la Casa de los Juegos de Agua, datado en un momento posterior pero como evolución de los modelos precedentes (Durán, 1993, 174-175), y las flores de cuatro pétalos hallados en el mosaico 9 de uno de los compartimentos de la Casa dos Repuxos (VVAA, 2003) y en la orla exterior del mosaico con Tritón y Fauna Marina de la exedra de la Casa de los Juegos de Agua (Durán, 1993, 176-178), cronologías semejantes a los representados anteriormente.

Dentro de estos cuadros encontramos rosetas de cuatro pétalos, decoración que también encontramos entre los motivos representados en el mosaico de *Thiasos* marino de la calle Pizarro de Mérida y cuya cronología se establece hacia los primeros decenios del siglo III d.C. (Blanco, 1978, 29-30); cuadrados en punta centrales de los que parten rosetas de ocho puntas, siendo cuatro de ellas de

mayor grosor que las restantes; círculos que enmarcan rosetas de seis pétalos; y nudos de Salomón. Hallamos algunas analogías en el mosaico con la cabeza de Medusa y las estancias de Carmona de fines del siglo II d.C. (Blázquez, 1982, 31-34; Durán, 1993, 318-320) y en el mosaico de Medusa de la Casa de los Pájaros de Itálica –Sevilla–, de segunda mitad del siglo II d.C. (Durán, 1993, 56-58), en los que se representa una composición ortogonal en cuadrados decorados con la combinación de rosetas y nudos de Salomón, y fechados hacia la segunda mitad del siglo II d.C. De igual modo encontramos paralelos en el mosaico rectangular con peltas y en el mosaico con frutos y aves de la villa de Daragoleja de Granada (Blázquez, 1982, 42-43, 44-45), fechados en un momento más tardío.

El **Mosaico nº 3** es el de menores dimensiones de todo este conjunto (1,54 x 2,34 m) y se localizó durante la campaña de 1978, en la Cuadrícula 2, al sur del mosaico descrito anteriormente. Permanece al igual que los anteriores depositado en los Fondos del Museo Provincial de Huelva. En función de la documentación consultada se estima que este fragmento fue extraído paralelamente al mosaico nº 2, comentado anteriormente. Respecto al tipo de estancia que pudo decorar dentro de la articulación de la casa, no podemos hacer consideraciones definitivas dadas la parcialidad del fragmento conservado y de los datos publicados sobre la excavación (**Fig. 4**).

Se conserva tan sólo un pequeño fragmento de pavimento en su sector sur ya que el resto se encuentra completamente destruido. Técnicamente la composición está realizada en *opus tessellatum* bícromo. Desde el punto de vista temático nos hallamos ante una

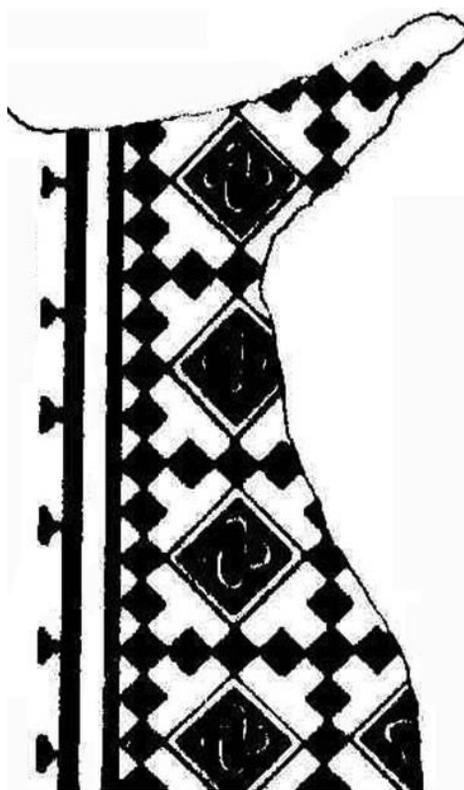


FIG. 4. *Planta del mosaico nº 3 de Niebla (Documentación Museo Huelva)*

representación geométrica de gran homogeneidad en la totalidad de la composición que se articula mediante un tablero de cuadrados que enmarcan nudos de Salomón.

El marco está compuesto por tres filetes, alternándose negros y blanco, que encierran el conjunto en su totalidad. A la línea exterior se le adosa una sucesión de triángulos mediante uno de sus vértices. Al interior de este marco se dispone una sucesión de cuadrados sobre punta que delimitan cuadrados en vértice (Balmelle *et alii*, 2002, Vol I, 203). El origen de esta composición se encuentra en los pavimentos de *opus signinum* tardo-republicanos,

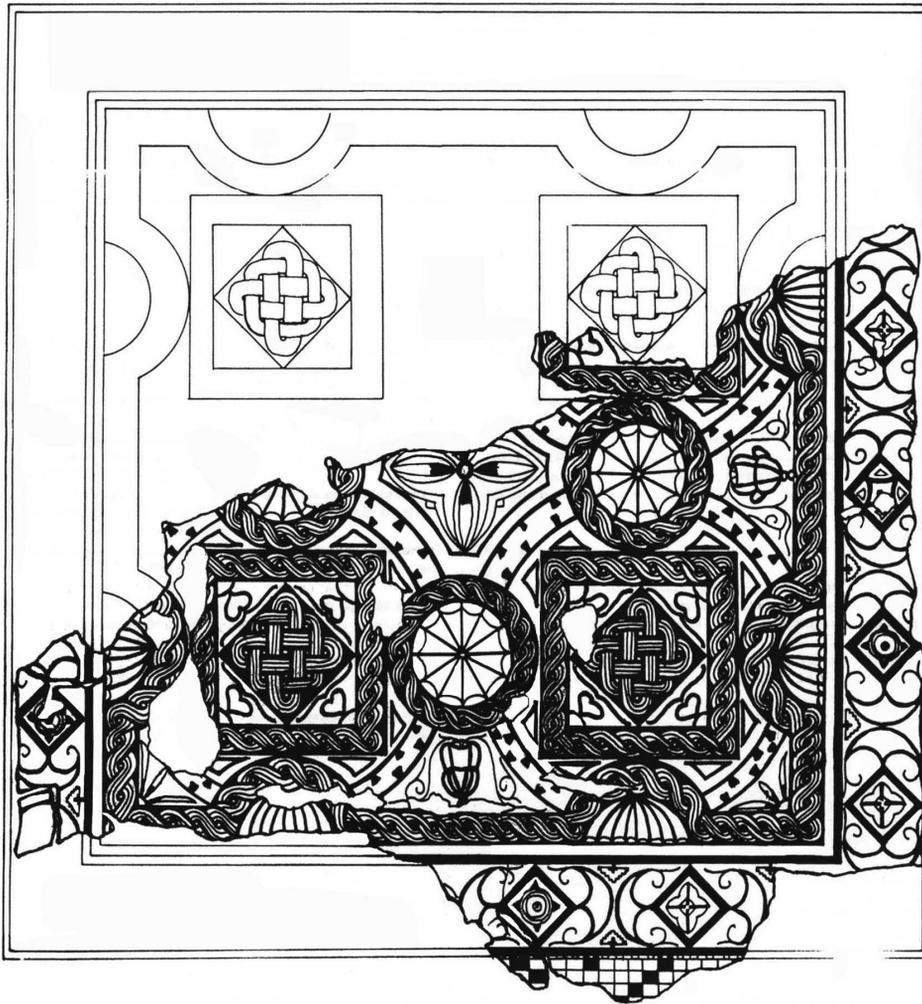


FIG. 5. Planta del mosaico de Tejada la Nueva. (Olivar y Riego, 1990)

hallándose algunos ejemplares en los siglos II y III d.C. en Italia, en África y Oriente hacia el siglo III d.C. (Álvarez, 1990, 107-108). De idénticas características encontramos uno de los mosaicos de la Casa Basílica de Mérida, del siglo II d.C. (Blanco, 1978, 46, lám. 81-b), el mosaico de octógonos de la villa de Daragoleja de Granada, datado entre fines del siglo II y comienzos del III d.C. (Blázquez,

1982: 41-42) y el pavimento del *cubiculum* B9 de la Casa da Cruz Suástica de *Conimbriga*, fechado este último hacia los siglos III y IV d.C. (VVAA, 2003). Al interior se dibujan dos listeles cuadrados en punta –negro y blanco– que delimitan otro cuadrado negro, decorado a su vez por un nudo de Salomón. Esta representación se repite de forma regular en el fragmento conservado.

Con todo es el **Mosaico nº 4** el más interesante de todo el conjunto por su representación figurativa, sobre la que trataremos más pormenorizadamente en un apartado posterior.

Éste fue documentado durante la campaña de 1979 en la Cuadrícula nº 8, localizada en el extremo oriental del área de actuación. Sus dimensiones se han ido modificando con el paso del tiempo, de manera que durante la intervención arqueológica éstas eran de 5'43 x 5'43 m. (Belén *et alii*, 1983). No obstante el tiempo transcurrido entre su hallazgo y su extracción provocó algunos cambios, de modo que justo antes del proceso de extracción existían dos fragmentos de 5'30 x 2'80 y 3'25 x 1'04 metros⁵.

Respecto a la ubicación dentro del contexto doméstico donde fue hallado, la limitada visión del conjunto debido al reducido espacio descubierto impide precisar con exactitud la funcionalidad de la estancia que decoraba; sin embargo, las dimensiones del pavimento y su temática nos lleva a identificarlo

como un lugar de representación o recepción *-triclinium-*.

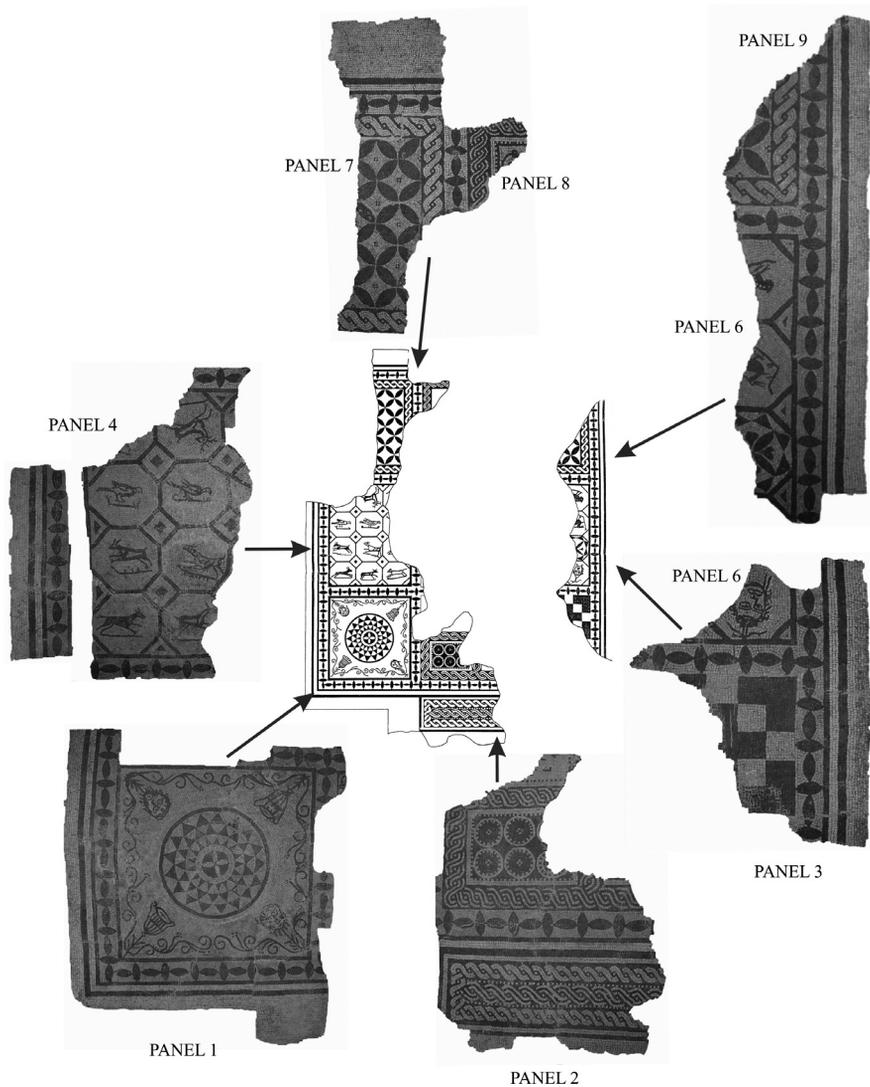
Se trata de un mosaico bícromo con alternancia de *tessellae* de color rojo empleadas con el fin de resaltar pequeños detalles. Desde el punto de vista compositivo nos encontramos con un mosaico de forma rectangular compuesto de nueve paneles decorados con motivos geométricos en su mayor extensión, a excepción de dos de ellos que representan figuraciones humanas y zoomorfas (**Lám, I**). El conjunto se completa con una estrecha franja decorada con una composición geométrica de trenzas de dos cabos con la misma orientación que circundan a su vez a otra trenza interior, ésta última con los cabos recargados con un filete intermedio que además se destaca mediante la inclusión de *tessellae* rojas y que se ubica al norte centrada con respecto a la línea central de paneles; dicha composición pertenece al umbral de acceso a la habitación, mediante el cual parece que se comunicaba dicha estancia con otra situada al norte y que podría haber funcionado como posible antesala de la pavimentada con el mosaico.

El exterior del mosaico está delimitado por un doble filete negro corrido, más ancho el exterior, tras el cual se dispone una línea de husos tangentes alternativamente horizontales y verticales, igualmente corrida en todo el conjunto. El interior de la composición se organiza en un tablero formado por nueve paneles cuadrados y rectangulares separados entre sí por bandas rectangulares decoradas con rombos y peltas. Para una mejor comprensión y análisis dividiremos el conjunto en tres franjas horizontales, norte-centro y sur y otras tres verticales este-centro y oeste⁶.

En el acceso a la habitación se conserva parte de la decoración, que podría haber fun-

⁵ Las labores de extracción se llevaron a cabo entre los meses de octubre y noviembre de 1988 (Albert, Trueba, y Ortega, 1988, Inéd.). Con anterioridad, durante el año 1987 se habían realizado trabajos de limpieza en la zona de Puerta de Sevilla (Rebollo, 1987, Inéd.) y consolidación de los mosaicos (Robina, Martín y Ortega, 1987, Inéd.). En el año 2007 han finalizado las tareas de restauración del mismo llevadas a cabo por M^º Soledad Gómez Ponce, a instancias del Museo Provincial y autorización de la Delegación Provincial de Huelva de la Consejería de Cultura. Con todo, actualmente se encuentra dividido en siete fragmentos de diversas medidas localizados en diferentes estancias del Museo Provincial de Huelva.

⁶ Para su descripción utilizaremos una numeración correlativa del uno al nueve organizada en sentido norte-sur y este-oeste. Tomaremos como referencia norte el umbral de acceso a la habitación y referencia sur el fondo de la misma siguiendo un eje cardinal norte-sur. Franja Norte (Paneles 1, 2, 3), Centro (Paneles 4, 5, 6) y Sur (Paneles 7, 8 9).



LÁM. I. Composición del mosaico n° 4 de Niebla.

cionado como umbral, formada por una guirnalda exterior de cable que encierra a un listel y en su interior otra línea de cable de similares características que el enmarque anterior. Este tratamiento decorativo es usual entre las construcciones privadas como puede comprobarse en numerosos mosaicos de

Hispania, siendo este el caso del hallado en 1834 en la calle Sagasta de Mérida y fechado a fines del siglo II d. C. (Blanco, 1978, 31, 32, Lám 13). Igualmente el hecho de destacar algún detalle de los motivos geométricos mediante la inclusión de *tessellae* de otra tonalidad también lo hallamos en la ciudad de

Astigi, donde en el mosaico conservado en el convento de Los Descalzos, fechado entre fines del siglo II y comienzos del siguiente, se incluyen dichas *tessellae* para destacar los nudos de Salomón (Blázquez, 1982, 31).

El panel nº 1, único que se conserva completo, nos muestra una composición cuadrada de 1'23 x 1'19 m. delimitada por un filete negro corrido, cuyo centro está ocupado por un gran círculo decorado con un escudo de triángulos (o roseta de triángulos curvilíneos: Neira, 1998, 230) que a su vez encierra un círculo de *tessellae* negras donde queda inserta una flor de cuatro pétalos en color blanco. Este motivo de la roseta se caracteriza por la disposición de anillos concéntricos compuestos por el mismo número de triángulos cuya premisa máxima es el aumento progresivo del tamaño de los triángulos desde el interior hacia el exterior del círculo. Paralelos de esta roseta encontramos en todos los ámbitos hispanos, ya que se convirtió en uno de los temas más utilizados por los musivarios de todas las provincias (Blázquez, 1982, 32), especialmente durante los siglos II y III d.C. (Neira, 1998, 230); así en Lusitania aparece el mosaico de Povia de Cos en Leiría (Torres, 1989), en la Tarraconense se documenta uno con flor interior de seis pétalos en vez de cuatro en la Casa nº 1 de *Emporion*, y otro en la Casa Lladó de *Baetulo*, éste último con el emblema central perdido; igualmente en la Bética son usuales en Carmona, en uno de cuyos ejemplares se completa con emblema central alusivo a Medusa (Blázquez, 1982; Durán, 1993); también procedente del ámbito bético, ésta vez de Alcolea del Río, y actualmente depositado en la Hispanic Society de America, existe otro mosaico con el mismo tema del anterior, roseta de triángulos y emblema central ocupado con cabeza

de Medusa, que se completa en este caso con cuatro tritones en las esquinas (*Thiasos* marino), para el que se proponen además de su conexión con otros muchos mosaicos occidentales, posibles relaciones con la musivaria griega a partir de su comparación con un pavimento de Mitilene, en Lesbos (Neira, 1998). Del mismo modo los encontramos también en el ámbito emeritense a través de ejemplos en "Casa Basílica" y el solar de "Prolongación Pedro María Plano", del siglo II d.C. o también en el "Solar de los Blanes", fechado en el siglo III d.C. (Blanco, 1978, lám 1, 81a, 86).

Habitualmente, el esquema de la roseta central se completa con motivos de diferentes categorías en las cuatro esquinas. En el caso iliense, en los ángulos resultantes en las esquinas del cuadro se introducen cuatro motivos figurados enfrentados dos a dos de forma diagonal y donde se representan de forma muy esquemática dos cráteras y dos efigies humanas, que se asemejan a dos máscaras, una barbada y la otra imberbe. Estas cuatro representaciones quedan unidas por una fina orla vegetal serpentiforme con tallo, y se apoyan en sendas espigas de cereal, más desarrolladas las que sostienen las caras (hexafolio) que las que soportan las cráteras (cuatrifolio).

El panel nº 2 se organiza en cuatro partes enmarcadas por una línea de sogueado de dos cabos. De esas cuatro partes tan sólo se conserva una de ellas decorada por un paño rectangular rematado por un listel de dientes de sierra dentellados en el que se insertan seis orlas de *tessellae* blancas y en su interior círculos rematados de nuevo por dientes de sierra. No obstante, a partir de algunas fotografías procedentes de la excavación ori-

ginal es posible identificar, aunque muy someramente, los motivos de los tres cuadros restantes. El primero de ellos, situado al oeste del que acabamos de analizar, consiste en una flor cuadripétalo enmarcada en un octógono al que se adosan dos semicírculos integrados una cadena de triángulos unidos en el centro por un rombo. En el que está situado justo al sur del primero se intuye una posible representación animal, pero las reducidas dimensiones de la fotografía disponible nos impiden pronunciarnos más explícitamente sobre la cuestión, del mismo modo que ocurre con el cuadro restante, ubicado al oeste de este último, en el que creemos ver una composición análoga a la del cuadro conservado, a partir de la introducción de cuatro círculos rematados por dientes de sierra.

El panel nº 3, del que se conserva apenas su esquina suroeste, también puede interpretarse en su totalidad a partir de algunas fotografías del momento de su hallazgo, en función de las cuales puede colegirse que nos hallamos ante una composición geométrica definida por un Damero, con las casillas recargadas con un cuadro escalonado, inscrito en oposición de colores –dejando entrever cruces de cuatro cheurones [–escuadras–] en oposición de colores, no contiguas– (Balmele *et alii*, 2002, Vol I, 176-177).

Los paneles nº 4, 5, y 6 que conformarían la franja central del conjunto, presentan muy diferente estado de conservación, ya que mientras los exteriores –nº 4 y 6– se mantienen relativamente íntegros, el central nº 5 ha desaparecido completamente desde época medieval al haber sido horadado por un basurero de época islámica. En el caso del nº 4 se dispone de su eje norte-sur completo con una medida de 1'57 m.

Con respecto a los nº 4 y 6, en ambos casos los paneles están formados por doce octógonos enlazados entre sí por pequeños cuadrados en vértice, decorados a su vez con otros cuadrados iguales en su interior. Igualmente en ambos casos dentro de los octógonos se incluyen representaciones faunísticas integradas por varias especies animales, entre las que se identifican canes, aves, venados, liebre y un posible felino; es de resaltar la ausencia de realismo y un marcado geometrismo en el tratamiento de las imágenes, y muy especialmente en la base sobre la que apoyan las figuras (**Lám, II**). En el panel nº 6 que conserva tan sólo el arranque oeste de los cuatro octógonos situados en ese extremo, además de las representaciones faunísticas se alternan otros dos motivos inexistentes en el panel nº 4: una representación figurativa humana muy esquematizada localizada en el octógono situado en el extremo noroeste del panel (**Lám, III**), debajo de la cual se sitúa otro octógono en el que se inscribe una hilada de triángulos que enmarca a su vez una flor de cinco pétalos.

Las composiciones de los mosaicos figurados Alto-imperiales pueden presentar un único punto de visión desde la entrada a la estancia o desde un lecho del *triclinium*. Aunque también pueden encontrarse otros con varios puntos de visión que para su contemplación implicarían un desplazamiento a su alrededor (Durán, 1993, 405). En este sentido la orientación que presentan los diferentes animales dentro de los octógonos es diferente, pudiendo interpretarse esta diferencia en función de una estrategia encaminada para ser observados directamente desde los dos ángulos principales, el de acceso y el del fondo de la estancia respectivamente. Así, en el panel nº 4 encon-



LÁM. II. *Detalle del panel nº 4 del mosaico nº 4 de Niebla.*

posición para proceder a su captura. En la franja situada por encima de ésta encontramos una escena similar, en la que una liebre es perseguida por otro perro, estando orientados ambos en sentido oeste-este. En am-



LÁM. III. *Detalle del panel nº 6 del mosaico nº 4 de Niebla.*

tramos cuatro franjas de animales situados en diferentes posiciones. Las tres primeras franjas se orientan mirando hacia el umbral de la estancia, mientras la última, la que se localiza más al sur, está dispuesta para ser observada directamente desde el fondo de la habitación. Además de ello los animales también dirigen su mirada hacia ángulos diferentes. En la primera franja hallamos una escena de caza en la que un ciervo (que dirige su carrera en sentido este-oeste) es perseguido por sendos perros localizados a ambos lados girando cada uno de ellos su

bos casos es significativo señalar el hecho de que en la representación de los perros se han destacado algunos detalles, como el collar y la lengua, mediante la inclusión de *tesellae* rojas que aportan una nota de color a la bicromía que caracteriza toda la composición. La tercera franja está integrada por dos representaciones de aves que de nuevo vuelven a disponerse en el mismo sentido que la primera, es decir, este-oeste. Finalmente de la última franja tan sólo se conserva uno de los octógonos donde de nuevo tenemos una representación de un ciervo, que

en este caso, está orientado para ser contemplado desde el fondo de la habitación y desarrolla su carrera en sentido este-oeste. En cuanto al panel nº 6 todos los octógonos conservados están orientados hacia el sur, de manera que se han ubicado para ser observados desde el fondo de la estancia.

Paralelos de imágenes faunísticas –aves– enmarcadas en octógonos existen ampliamente difundidos tanto en ámbitos cercanos, caso de *Augusta Emerita*, donde hallamos la combinación de aves enmarcadas en octógonos junto con una roseta central con octógonos en su interior (Casa Huerta del Otero: Durán, 1993, lám XIX), así como en otros más alejados como ocurre en Sasamón (Burgos), donde encontramos unidos buena parte de los motivos que también se emplean en el mosaico iliplense, como son, además de las propias aves, las cráteras y los tallos serpentiformes con volutas (Durán, 1993, 502).

Igualmente, ejemplos de escenas en blanco y negro con algunas *tessellae* en ocre donde se representan venados se han localizado en la cercana *Hispalis*, concretamente en el solar de Cuesta del Rosario (Sevilla), con cronología de los siglos II-III d.C. (Durán, 1993, 284). También paralelos de mosaicos con aves en blanco y negro con cronología de fines del siglo II y principios del siglo III existen en la Tarraconense, por ejemplo en *Iluro* –Mataró– (Durán, 1993, 387). El detalle de incluir y marcar incluso el collar en los perros lo hemos hallado en composiciones burgalesas (Baños de Valdearadados) y toledanas (Carranque), pero ya de época tardía y en asociación con el nombre de los mismos dentro de escenas de cacería pero de corte mitológico (Blázquez, 1993, 214).

En cuanto a los paneles nº 7 y 9, localizados en los extremos de la franja sur –situada al fondo de la habitación–, están encuadrados a su vez por una línea de sogueado de dos cabos y a pesar de lo escaso del fragmento conservado, especialmente en el caso del nº 9, parecen haber desarrollado una composición similar de tipo geométrico. En ambos casos los paneles están ocupados por una composición ortogonal de círculos secantes, dejando entrever cuadripétalos y formando cuadros cóncavos en oposición de colores (Balmelle *et alii*, 2002, Vol I, 370-371), en cuyo interior se disponen pequeñas crucetas realizadas por un conjunto de cuatro *tessellae* de color negro, que enmarcan a una central de color blanco. Paralelos de este tipo de motivos se documentan desde el siglo III en mosaicos emeritenses –Casa del Anfiteatro– y sevillanos –Mosaico del Triunfo de Baco de Écija–, así como en la Galia desde la segunda mitad del siglo II d.C. (Blázquez, 1982).

El panel nº 8, situado entre los anteriores, se encuentra perdido prácticamente en su totalidad, conservándose tan sólo parte de un listel cuadrado dentado al exterior mediante la alternancia de pequeños cuadrados blancos y negros. En su interior se advierte la presencia de lo que podría ser un círculo, pero la rotura del mosaico en este lugar hace difícil asegurar con total garantía este extremo. Alternancia de motivos dentellados en línea combinados con círculos secantes formando cuadros cóncavos, hemos identificado en un fragmento de mosaico procedente de *Iliberris*, en la parte baja de la Alcazaba hallado en 1881 y del cual aporta un plano M. Gómez Moreno (en Blázquez, 1982, 46).

B) EL MOSAICO DE TEJADA LA NUEVA:

La ciudad de Tejada la Nueva se ubica en plena campiña oriental de la Tierra Llana de Huelva. Este lugar aparece identificado como *mansio* en el Itinerario Antonino bajo el nombre de *Tucci*; igualmente se reconoce su denominación a través de las acuñaciones monetales en las que se proyecta el nombre de la ciudad –*ITUCI*–, con la particularidad de que las emisiones se alternan en tres versiones diferentes: con la leyenda púnica, latina y bilingüe, constituyendo un caso excepcional en el territorio onubense. Este lugar, presenta una secuencia ocupacional amplia que parece arrancar en época protohistórica y se mantiene sin solución de continuidad (Vidal, 2007) hasta los inicios del siglo XVI en que se abandona por razones de salubridad. Además de los episodios romano y almohade, que se manifiestan a través de un circuito amurallado que conserva hasta dieciséis torres de la cerca, el lugar tuvo cierta importancia en el esquema de poblamiento del territorio onubense durante la época turdetano/púnica como ponen de manifiesto las acuñaciones monetales aludidas con caracteres púnicos y bilingües –latino/púnicos–. Durante su existencia se convirtió en núcleo hegemónico de la Tierra Llana oriental merced a su posición estratégica como nudo de comunicaciones entre los ámbitos mineros y el puerto atlántico de *Onuba* y el fluvial de *Hispalis*, y de las

inmejorables condiciones para explotar los recursos agropecuarios de su entorno.

El pavimento apareció en 1987 de manera fortuita durante los trabajos agrícolas en una parcela rústica dentro del término municipal de Escacena del Campo. Fueron las máquinas de laboreo las que pusieron al descubierto el mosaico, de 3,50 x 2,40 m. (Olivar y Riego, 1990, 296), localizado a unos cincuenta centímetros de profundidad y relacionado con una *villa rustica* situada a unos 800 m. al norte de la ciudad de *Ituci*⁷.

Respecto al tipo de estancia que decoraba el mosaico, los trabajos de campo relacionados con la intervención arqueológica que se generó a raíz de su hallazgo, estuvieron basados especialmente en la excavación de los niveles superficiales hasta llegar a la cota de pavimentación, situada ésta a escasos centímetros de la superficie. A este conjunto musivario se le asocian varios muros construidos con ladrillos que llevan a proponer a su investigadora su posible funcionalidad como patio (Bedia, 1990). Sin embargo, a partir del análisis compositivo del mosaico –los motivos geométricos representados, las dimensiones del conjunto– y de las pautas generales de la arquitectura doméstica romana desarrollada en la Bética, creemos que debería identificarse con un *cubiculum*, ya que normalmente los patios no reciben en su totalidad una pavimentación musivaria, reservándose ésta para las zonas del ambulacro o para decorar estructuras relacionadas con el agua –fuentes, ninfeos, etc.

En relación con la cronología del mismo, la policromía desarrollada en el mosaico <*opus tessellatum* de *tessellae* de tamaño regular –1 cm– realizado con materiales de diversa composición –pétreos y cerámicos–>

⁷ El mosaico fue extraído por durante el mes de noviembre de 1987 (Olivar y Riego, 1990), y depositado en el Museo Provincial de Huelva en cuyos fondos permanece hasta hoy sin que se hayan realizado posteriores tareas de restauración, por lo cual nos ha resultado absolutamente imposible visionar directamente la obra, al permanecer aún con los mismos vendajes que se utilizaron durante el proceso de extracción.



LÁM. IV. Panel nº 1 del mosaico nº 4 de Niebla.

nos lleva a establecer el siglo III d.C. como fecha muy temprana para su elaboración. Junto a ello también el análisis de la composición y de los paralelos de los diferentes motivos utilizados ahondan en la misma cronología. Finalmente, en el informe arqueológico derivado de la intervención se comprueba como los materiales que fechan el momento de abandono del mosaico se sitúan ya a mediados-fines del siglo V d.C., consistiendo aquellos que hemos identificado a través de los dibujos –y que en dicho informe no se definen como tales– en *Terra Sigillata* Afri-

cana (Hayes 61 y 74/76) además de algún fragmento de *Terra Sigillata* Hispánica (Drag, 33 y 37).

Este pavimento desarrolla una composición geométrica delimitada por trenzas de dos cabos que dan forma a una sucesión de cuadrados y círculos. Del conjunto tan sólo se conserva el 50% de su totalidad, aunque su ordenada decoración indica su repetición regular en todo el paño (Fig. 5). El tapiz central está rodeado de dos cenefas. La exterior está decorada por una banda con composi-

ción ortogonal de cuadros adyacentes dejando entrever una línea quebrada de cuadros sobre la punta (Balmelle *et alii*, 2002, Vol I, 36). Al interior se desarrolla la segunda cenefa separada de la anterior por un filete negro corrido, y formada por peltas secantes con volutas dispuestas en posición opuesta que enmarcan cuadrados en vértice y en cuyo centro se representan diferentes motivos decorativos alternos como círculos con cuatro pétalos, flores cuádrupétalas y cruceta central, y cuadrados cóncavos con triángulos en los vértices exteriores.

Las cenefas están separadas del tapiz central mediante dos filetes –negro y blanco–, ambos de igual anchura. La composición central se distribuye en cuatro espacios curvilíneos formados por dos filetes paralelos dentados, en cuyo interior se incluyen cuatro cuadrados decorados por cableado entrelazado. Al interior de dichos cuadrados se recogen otros cuadrados en vértice de menor tamaño con trenzado múltiple y en las cuatro esquinas cuatro llaves y pétalos bilobulados (Balmelle *et alii*, Vol II, 2002, 46). Tangentes a los cuadrados se insertan cuatro medallones circulares (de los cuales se conservan dos completos y otro al 50%, habiendo desaparecido el último). Estos medallones se delimitan al exterior por una línea de cableado doble y se decoran al interior con círculos de rayo –o ruedas de doce radios–, semejantes a los aparecidos en el mosaico del nacimiento de Venus de La Quintilla –Lorca, Murcia–, aunque de fecha algo más tardía (Blázquez, 1982, 62; San Nicolás, 1994), y al interior de los medios círculos se inscriben líneas de conchas (Balmelle *et alii*, 2002, Vol I, 153). El espacio libre entre los lados de los cuadrados y el filete blanco que enmarca la composición está ocupado por semicírculos en los

cuales se incluyen ocho conchas estriadas. Este esquema compositivo se asemeja a uno de los paños que conforma el mosaico del nacimiento de Venus de Itálica –Sevilla– (Durán, 1993, 68).

En el centro de la composición se representa un octógono con los cuatro lados mayores cóncavos y en su interior una flor cuádrupétala enmarcada dentro de otra mayor. Esta decoración nos recuerda a uno de los motivos representados en el mosaico del *tepidarium* de la *villa* de Almenara de Adaja –Valladolid– fechado en un momento posterior, hacia el siglo IV d.C. (Neira y Mañanes, 1998, 24-25).

En los espacios libres que se dejan entre los círculos formados por dos filetes dentados se representan cráteras gallonadas de largo cuello y finas ramas que caen desde su boca. Similares representaciones las documentamos en el mosaico de Baritto localizado entre las calles Regio X y Vía Ensanche, datado en el siglo II d.C., y en la Casa del Anfiteatro de Mérida, del siglo III d.C. (Blanco, 1978, 28-29, 44; Campbell, 1994), en el mosaico de uno de los *cubiculi* de la Casa de Hylas (Durán, 1993, 64), en el área sepulcral de Ampelio hallado en la necrópolis de Tarragona y en el mosaico con caballo y busto de Libreros en Vejer –Cádiz–, éstos tres últimos de fecha más avanzada (Blázquez, 1982, 56).

Este mosaico responde a la situación de reactivación rural que se va a producir a partir del siglo III y va a tener su corolario en época bajoimperial. En este caso nos hallamos ante una *villa rustica* situada en las cercanías de una de las ciudades romanas de la Tierra Llana de Huelva y que debió disfrutar de una gran prosperidad en función de la altísima fertilidad y calidad agrológica de los

suelos campiñeses, además de su propia localización como nudo de comunicaciones entre los cotos mineros del Andévalo y la Sierra y la zona agrícola y costera, con todas las implicaciones socio-económicas y culturales que de ello pueden derivarse.

II. LOS MOSAICOS ONUBENSES: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E INTERPRETATIVO

A) LOS MOSAICOS GEOMÉTRICOS DE NIEBLA Y DE TEJADA LA NUEVA

De manera general, los mosaicos no figurativos analizados en este trabajo responden a modelos sencillos de carácter geométrico y generalmente las composiciones se organizan de forma simétrica en todos los casos, a pesar de que en algunos de ellos se han producido alteraciones considerables que han impedido que se hayan mantenido completos.

Con respecto a los motivos utilizados estamos ante un elenco variado que no obstante encuentra paralelos cercanos en *Italica*, *Hispalis*, *Augusta Emerita* y *Conimbriga*. En el caso iliense el reticulado de *Opus tessellatum* bícromo, confeccionado con diferentes motivos es el tipo de composición más empleada. Entre estos motivos abundan formas geométricas simples como cuadrados, simples o en punta, rectángulos, octógonos, peltas y rombos, junto a otras algo más elaboradas como dientes de sierra, estrellas de Losange de ocho puntas y sobre todo rosetas de cuatro y seis pétalos. Igualmente habituales son los nudos de Salomón que aparecen enmarcados en cuadrados o rombos o

los motivos vegetales que en forma de cenefas serpentiformes enmarcan alguno de los pavimentos.

Por su parte, el mosaico de *Ituci*, de *Opus tessellatum* polícromo, muestra una composición algo más compleja en relación posiblemente con su cronología, más tardía (siglo III d.C. avanzado) que la de los mosaicos de Niebla (fines siglo II-principios siglo III d.C.), donde no queda ni un solo punto del panel sin decorar. En este caso nos encontramos con un esquema simétrico con una gran profusión de motivos geométricos –tanto sencillos como complejos: rombos, peltas, dameros con cuadros escalonados inscritos por oposición de colores, círculos secantes, crucetas, cuadros cóncavos en oposición de colores– y vegetales –flores cuádrupétalos, rosetas de triángulos curvilíneos–, que ofrecen una sensación de mayor suntuosidad a este pavimento, como corresponde a un contexto que anuncia ya la reactivación que se va a producir en el ámbito rural con el impulso a las villas rústicas, donde la arquitectura y la decoración van a ser dos elementos que coadyuvarán al afianzamiento de la posición del *dominus* en su *territorium* del mismo modo que en época altoimperial éstas sirvieron para consolidar la imagen del *princeps* y de las élites urbanas.

B) EL MOSAICO FIGURATIVO N° 4 DE NIEBLA

Como ya comentábamos en la Introducción, la única composición figurativa de cuantas estamos analizando se encuentra en el mosaico nº 4 del conjunto iliense. Una vez analizado formal y estilísticamente nos centraremos en su interpretación iconográfica

no exenta de dificultades, como tendremos ocasión de comentar.

Así pues, desde el punto de vista iconográfico encontramos ciertas dificultades para identificar temas concretos debido básicamente a dos factores: uno la muy tosca ejecución técnica del *opus tessellatum* con el que está confeccionado el mosaico; y dos, y derivado de lo anterior el excesivo esquematismo que caracteriza sobre todo a los elementos figurados, especialmente los humanos. Con todo y teniendo en cuenta estas dificultades de partida, que hacen ciertamente arduo hallar paralelos completamente similares, podemos catalogar a este mosaico como de **tema agrícola y cinegético**.

Los elementos alusivos a la agricultura se manifiestan de modo especialmente explícito en el panel nº 1 mediante la introducción de dos grupos de elementos que se localizan opuestos en diagonal en las esquinas que bordean el gran círculo decorado con un escudo de triángulos. Se trata de dos cráteras gallonadas que apoyan sobre espigas de cereal y de dos representaciones humanas muy esquemáticas, especie de máscaras, que apoyan igualmente sobre similares espigas. Los cuatro elementos quedan unidos entre sí por cuatro tramos vegetales serpentiformes, asimilables con tallos de vid, que se adosan al tramo inferior de las espigas de cereal. Las espigas de cereal son un elemento importante dentro la iconografía del núcleo iliense ya que incluso se representan en sus monedas al emitir una serie de acuñaciones datables en el último cuarto del siglo II a.C. que consisten en unidades de 25 gramos de media que repiten anversos con jinete portador de lanza, y reversos donde se incluye el nombre de la ciudad entre dos espigas (Villa-

ronga i Garriga, 1994, 380; Ripollés y Abascal, 2000, 93) en clara alusión a la vocación agrícola de la ciudad y su *ager* circundante. Igualmente esa presencia de cereales en las monedas es un elemento recurrente en otras acuñaciones onubenses como las de *Onuba*, *Ostur* o *Ituci*, todas separadas de Niebla apenas 30-40 kms, y sistematizadas según A. Vives en las Cecas 2ª, 3ª y 7ª respectivamente dentro del grupo Carmonense de la Serie Undécima, dedicada a las Monedas Latino-Béticas (Vives y Escudero, 1924-26, 72, 73, 74, 75 y 81), perteneciendo la de *Ituci* a la Ceca 7ª, incluida en la Serie Octava, dedicada a las Monedas Fenicias (Id, 34-36).

Del mismo modo, la asociación de cráteras, elementos vegetales, tanto espigas de cereal como ramas de vides, y representaciones faunísticas resulta bastante habitual en las composiciones tanto de época altoimperial como de las más tardías. Las cráteras pueden aparecer aisladas o multiplicadas en las enjutas de las composiciones centradas, tanto en mosaicos europeos como africanos, siendo igualmente habitual y antigua su ubicación en el centro de las orlas lineales y vegetales de cuya boca se desparraman en orden simétrico los roleos (Monteagudo, Navarro y Palol, 1998, 75). En el caso iliense existe una modificación de este esquema básico desde el momento en que los tallos vegetales no surgen de la boca de las cráteras sino que sirven de apoyo y ligadura tanto de éstas como de las dos representaciones figurativas localizadas en los extremos opuestos del panel. Pero independiente de esta adaptación encontramos paralelos más o menos inmediatos, así en Carmona se conserva un fragmento de orla de un mosaico en blanco y negro en una de cuyas esquinas se dispone una crátera gallonada con pie triangular

de cuya boca parten roleos serpentiformes con hojas y tallos fechado en la segunda mitad del siglo II d. C. (Blázquez, 1982, 35). Igualmente, en la emeritense Casa del Anfiteatro se documentan dos paneles ocupados por sendas rosetas centrales decoradas al interior mediante rombos en un caso y mediante triángulos en el otro, que completan las esquinas con cráteras gallonadas de diseño simple, apoyadas y ligadas mediante roleos serpentiformes muy similares a los del mosaico de Niebla, de manera que estamos ante una composición equivalente pero caracterizada por un mayor esquematismo y rigidez en el caso onubense. Más compleja es la escena de la vendimia de la misma casa emeritense en que, como complemento al emblema central, la pisada de la uva por parte de tres operarios desnudos, existen al pie de las cuatro esquinas del panel unas hojas de acanto sobre las que se apoyan cráteras con una caña en su interior y dos pájaros al borde (Blanco, 1978, 42, 44). Otros paralelos más alejados se documentan en el Mosaico bícromo de la Crátera con Palomas de *Clunia* en cuyo campo musivo se incluye una crátera campaniforme gallonada negra, de pie triangular y asas en S de la que brotan sendos tallos bifurcantes y simétricos que se enrollan en sí mismos y que se alternan con hojas de acanto y hojas de vid. Al pie de la misma reposan dos palomas enfrentadas. La composición se fecha desde mediados a fines del siglo II d.C. (Monteagudo, Navarro y Palol, 1998, 75). En opinión de los autores citados el motivo original del que parte la composición habría que buscarlo posiblemente en los arabescos adrianeos itálicos que se documentan en Villa Adriana y en Ostia (Id, 75).

Una vez analizados estos elementos en profundidad y partiendo de la idea básica-

mente agrícola, proponemos que esta composición del panel nº 1 es una recreación un tanto libre e indudablemente tosca de un tema recurrente en prácticamente toda *Hispania*: **las cuatro estaciones**, en las que las habituales representaciones figuradas de éstas (bien de cuerpo entero, bien mediante bustos masculinos o femeninos, variante ésta última mayoritaria en la Bética) se ven sustituidas por efigies humanas y cráteras que se completan mediante atributos alusivos a temas vegetales (**Lám, IV**). Las imágenes estacionales constituyen un recurso muy recurrente durante la Antigüedad, a pesar de que debe también señalarse que la identificación precisa de cada una de ellas presenta dificultades, como consecuencia de la ambigüedad de los atributos con que se las ha caracterizado. Esta situación se produce especialmente en lugares como *Italica*, donde se constata que esta iconografía tuvo un arraigo tan fuerte que se constituye como el lugar de *Hispania* que cuenta con un mayor número de pavimentos con este asunto (Rueda, 2002-2003). Así por ejemplo, en el caso italicense, el Mosaico de Hylas presenta dificultades para identificar a cada una de las personificaciones estacionales debido a que los atributos que las caracterizan están poco claros y se reducen a adornos vegetales dispuestos entre sus cabellos. Paralelamente, esta temática la encontramos en otros lugares del ámbito hispalense, como es el caso del Mosaico hallado en Carmona, y conservado en el Ayuntamiento de la localidad, con una cronología de fines del siglo II d.C., cuyo medallón central reproduce el mismo esquema que el que venimos analizando y donde la diferencia estriba en que mientras en el caso carmonense el centro de la roseta de triángulos, tema muy utilizado en todas las provin-

cias hispanas y de raíz marcadamente itálica –Blázquez 1982, 32–, lo constituye un emblema alusivo a Medusa, en el caso iliplense dicho emblema es sustituido por una flor cuadripétalo. En ambos casos las esquinas de la composición están ocupadas con personificaciones alusivas a las cuatro estaciones, bustos humanos bien identificables en el caso del primero, y tan sólo esquematizaciones humanas y cráteras gallonadas sobre espigas de cereal en el segundo. Las Estaciones pueden encontrarse asociadas a divinidades del círculo zodiacal, a temas dionisiacos, a Medusa, etc. Generalmente, sus representaciones se relacionan con un sentido simbólico de fertilidad y regeneración e incluso de buena fortuna. En principio, el hecho de que sean profusamente utilizadas en todo el ámbito hispánico obedece al hecho de su fácil identificación en función de sus atributos, además de que la propia composición organizada en cuatro motivos exteriores permite su adaptación y/o acople como elemento decorativo de cualquier motivo o emblema central (Durán, 1993, 340).

En cuanto al elemento figurativo situado en la esquina inferior derecha del panel nº 6, con la debida reserva dado lo escaso del fragmento conservado, proponemos dos hipótesis de interpretación iconográfica en función tanto de la propia representación del personaje así como de su relación con el resto de la temática del mosaico.

En primer lugar podría verse en él una representación muy libre, tosca y esquemática del Dios Baco,– Dionisos asimilado a *Liber Pater*, considerado dios del vino y de la inspiración poética por los romanos. En este sentido, resulta difícil no establecer un vínculo directo entre las hojas de vid y el propio

dios Baco, a lo que hay que unir igualmente las cráteras como contenedores del vino que resultará de la vendimia. De igual modo, como hemos comentado en un párrafo anterior, no resulta extraño encontrar mosaicos donde las Estaciones y el Dios Baco aparecen unidos en una misma composición como expresión máxima de la actividad agrícola y de fertilidad de los campos. Ahora bien, no podemos dejar de reconocer que este posible Baco dista mucho de las diversas representaciones al uso, en las que pueden proyectarse cuatro modalidades iconográficas principales: el Triunfo de Dionisos, las Representaciones Dionisiacas, Dionisos y Ariadna y Dionisos Pais o *Tigerreiter* (Blázquez, 1984; Durán, 1993). Con respecto al primero, la representación de Dionisos triunfante (Fernández-Galiano, 1984) puede aparecer sola o acompañada por el cortejo que celebra su triunfo: sátiros, ménades, centauros, Victoria, pero también asociada a símbolos propios de esta temática: vides, cráteras, tigres, etc. (Durán, 1993, 264). Estos últimos elementos se encuentran representados en diferentes paneles de nuestra composición, claro que no debemos de perder de vista el hecho de que nos hallamos ante una *mansio* ubicada en el extremo occidental de la *Baetica*, de manera que el taller musivario que debió realizar dicho mosaico hizo una interpretación bastante libre y adaptada técnicamente a las necesidades de este lugar, de manera que la suntuosidad decorativa y la exquisitez que caracterizan a los modelos de inspiración, posiblemente italicenses o cuanto más emeritenses, están muy alejados del resultado final obtenido.

Pero junto a esta hipótesis podría plantearse otra paralela en la que dicho personaje podría igualmente asimilarse con el Mito de

Orfeo ésta vez coronado por una especie de tocado muy esquemático. En este último caso esta representación aparece en el mismo panel que otros elementos zoomorfos de manera que no resulta inhabitual hallar algunas representaciones, especialmente en composiciones bajoimperiales, en las que un Dios, en este caso identificado con Orfeo, aparece rodeado de animales. Para el período altoimperial esta composición se ha documentado en lugares como Itálica –siglo II d.C.–, Mérida –entre la segunda mitad del siglo II y primera del III–, o Murcia –La Alberca, siglo II d.C.–. Ejemplos más alejados y ya del siglo IV también se localizan en la Casa de Orfeo de Zaragoza, donde este dios, tocado con su típico gorro frigio acompañado de su lira aparece sentado entre aves y felinos –tigres y leones– en un escenario que constituye el “típico paraíso” de baja época (Blázquez, López, Neira y San Nicolás, 1986, 113). De igual modo, parece que este tema se desarrolla con intensidad en *Mauritania Tingitana* con la que *Hispania* y más concretamente la Bética mantuvo intensas relaciones desde los orígenes de la colonización fenicia (Blázquez, 1996, 59-60). De nuevo la similitud de la representación iliense con este posible modelo original habría que valorarla en función de su adaptación a un lugar excéntrico respecto a los círculos principales de poder y cultura, que redundaría en un alto esquematismo del tocado de la cabeza que bien podría ser identificado con el gorro frigio, símbolo del mencionado Orfeo.

En cuanto al tema cinegético, parece claro que la presencia de venados y liebres perseguidos por perros obedece a una iconografía relativamente habitual en *Hispania* durante la época Alto-imperial, comprobándose como será especialmente en el período Bajo-

imperial cuando se desarrollará ampliamente en consonancia con la reactivación del fenómeno de las villas rústicas. En este sentido, la introducción de la temática cinegética en un momento relativamente temprano tiene escasos ejemplos conservados en el conjunto de *Hispania*, habiendo de remitirnos al caso de la mansión extramuros de *Conimbriga*, fechada en la primera mitad del siglo III d.C., para hallar los paralelos más inmediatos en cronología a partir de los cuales interpretar éste de *Ilipla*. De cualquier manera, sobre esta cuestión no parece haber acuerdo entre todos los investigadores a la hora de determinar el papel del Norte de África en la difusión de los temas de cacería en mosaico dentro de estos primeros momentos (Guardiola, 1992, 327), aunque esta relación si es fácilmente rastreable a partir de época bajoimperial mediante las relaciones que se establecen en el ámbito costero en conexión con las instalaciones industriales (*cetariae*) en las cuales se identifica con claridad la impronta norteafricana merced a la inclusión de tipos cerámicos propios de este ámbito (ánforas, *Terra Sigillata Africana*, Comunes Africanas de cocina, etc: Campos, Pérez y Vidal, 1999; Campos *et alii*, 2002); del mismo modo, no puede obviarse otro hecho importante en el contexto arqueológico de *Ilipla* y que se relaciona con la impronta púnica de este enclave como ponen de manifiesto las investigaciones realizadas por el área de arqueología de la Universidad de Huelva durante los últimos quince años (Campos, Gómez y Pérez, 2006), a través de la cual pudo incluirse dicha temática en un momento ciertamente temprano en consonancia con el resto de *Hispania*. Aunque sobre este supuesto adelanto en la aplicación de esta temática no puede pasarse por alto la existencia de algunos ejemplos de escenas

de lucha entre animales, generalmente carnívoro atacando a herbívoro, en los pavimentos de Hellín, de fines del siglo II o comienzos del III, Itálica, del siglo III y algo más tardío del siglo IV en Málaga (López, Navarro y Palol, 1998, 14), y que bien pudieran también haber servido de inspiración al de Niebla, mediante la conexión italicense.

En función de todo lo expuesto y como resumen final estimamos que nos encontramos ante un mosaico de carácter y factura eminentemente local, en función de la tosca ejecución técnica y de la interpretación libre de los temas. Los motivos iconográficos em-

pleados recrean composiciones típicamente italicenses/hispalenses, además de emeritenses, que parten a su vez de influencias básicamente itálico-helenísticas y posiblemente en menor medida norteafricanas, en las que la adaptación y recreación de mitos relacionados con la actividad agropecuaria y cinegética cobran especial importancia para un núcleo en el que estas dos actividades constituyeron la base de su economía en íntima relación con la situación que se observa en el resto de la Tierra Llana onubense durante el periodo romano, en cuyo contexto hay que valorar este hallazgo.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

ALBERT, M.; TRUEBA, B. y ORTEGA, M. (1988): *Mosaicos. Zona Arqueológica, Puerta de Sevilla (Niebla, Huelva). Informe. Estado de Conservación y Proceso de Extracción*. Delegación Provincial de Huelva. Consejería de Cultura. Inédito.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M.^a

— (1990): *Mosaicos romanos de Mérida. Nuevos hallazgos. Monografías Emeritenses, 4*. Mérida.

— (1997): "I Mosaici della Hispania Romana". *Hispania Romana. Da terra di conquista a provincia dell'imperio*. Pp 301-305. Milano.

BALMELLE, C. *et alii* (2002) : Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes. Vol I y II. Paris.

BEDIA GARCÍA, J. (1990): "Informe preliminar: excavaciones de urgencia en la villa romana de Tejada la Nueva. Escacena del Campo (Huelva)". *Anuario Arqueológico de Andalucía/1987*. Pp. 285-295. Sevilla.

BELÉN DEAMÓS, M.^a y ESCACENA CARRASCO, J. L. (1990): "Niebla (Huelva). Excavaciones jun-

to a la Puerta de Sevilla (1978-1982). La Cata 8". *Huelva Arqueológica XII*. Pp 167-305. Huelva.

BELÉN DEAMÓS, M.^a; FERNÁNDEZ-MIRANDA, M.; AMO Y DE LA HERA, M. del; TEJERA GASPARGAR, A. y BALBÍN BEHRMANN, R. de (1983): "Excavaciones en Niebla". *XVI Congreso Nacional de Arqueología*. Pp 971-993. Zaragoza.

BERMOND MONTANARI, G. (1994): "I mosaici del I e II secolo dC in Romagna". *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida, Octubre 1990*. Pp 103-108. Guadalajara.

BLANCO FREIJEIRO, A. (1978): *Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de mosaicos romanos de España, Fascículo I*. Madrid.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M.^a

— (1982): *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia. Corpus de mosaicos de España. Fascículo IV*. Madrid.

— (1984): "Mosaicos Báquicos en la Península Ibérica". *Archivo Español de Arqueología, Vol 57*. Pp 69-96. Madrid.

— (1993): *Mosaicos romanos de España*. Madrid.

- (1996): “Las relaciones entre los mosaicos de Mérida y de la Península Ibérica en general”. *Cuadernos Emeritenses 12. El mosaico cosmológico de Mérida. Eugenio García Sandoval In Memoriam*. Pp 39-92. Mérida.
- (2006): “El mosaico romano en Hispania”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02584065333505184454480/021223.pdf?incr=1>
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., LÓPEZ MONTEAGUDO, L., NEIRA JIMÉNEZ, M.^a L. y SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P. (1986): “La mitología en los mosaicos Hispano-Romanos”. *Archivo Español de Arqueología, Vol 59*. Pp 101-162. Madrid.
- CAMPBELL, SH. (1994): “Good luck symbols on Spanish mosaics”. *VI Coloquio internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida, Octubre 1990*. Guadalajara. p. 293-300.
- CAMPOS CARRASCO, J. M.; GÓMEZ TOSCANO, F. y PÉREZ MACÍAS, J. A. (2006): *Ilipla-Niebla. Ocupación urbana y evolución del territorio*. Huelva
- CAMPOS CARRASCO, J. M.; GÓMEZ RODRÍGUEZ, A.; VIDAL TERUEL, N. O.; PÉREZ MACÍAS, J. A.; y GÓMEZ PONCE, C. (2002): “La factoría romana de <El Cerro del Trigo> (Doñana, Almonte, Huelva)”. *Anuario Arqueológico de Andalucía, 1999, Vól III-I*. Pp 330-349. Sevilla.
- CAMPOS CARRASCO, J. M.; PÉREZ MACÍAS, J. A.; y VIDAL TERUEL, N. O. (1999): *Las Cetariae del litoral onubense en época romana*. Huelva.
- CAMPOS CARRASCO, J. M.; RODRIGO CÁMARA, J. M.^a; GÓMEZ TOSCANO, F. (1997): *Arqueología Urbana en el Conjunto Histórico de Niebla (Huelva)*. Carta del Riesgo. Sevilla.
- DURÁN CABELLO, M. (1993): *Iconografía de los mosaicos romanos en la Hispania alto-imperial*. Barcelona.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, D. (1984): “El triunfo de Dioniso en los mosaicos hispanorromanos”. *Archivo Español de Arqueología, Vol 57*. Pp 97-120. Madrid.
- GÓMEZ TOSCANO, F. y CAMPOS CARRASCO, J. M. (2006): “Niebla”. *Catálogo de la Exposición Mértola y Niebla: en la confluencia de dos territorios*. Mértola.
- GUARDIOLA PONS, M. (1992): *Los mosaicos de la Antigüedad Tardía en Hispania. Estudios de Iconografía*. Barcelona.
- HIDALGO PRIETO, R. (1994): “Mosaicos de la villa romana de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)”. *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida, Octubre 1990*. Pp 15-22. Guadalajara.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., NAVARRO SÁEZ, R. y DE PALOL SALELLAS, P. (1998): *Mosaicos romanos de Burgos. Corpus de mosaicos de España. Fascículo XII*. Madrid.
- MINGARRO MARTÍN, F., AMOROS PORTOLES, J. L. y LÓPEZ DE AZCONA, M.^a C. (1986): “Los mosaicos geométricos: una nueva tecnología para su estudio”. *Archivo Español de Arqueología, 59. 1º y 2º Semestres, nº 153-154*. Madrid. Pp. 163-190.
- NEIRA JIMÉNEZ, M.^a L. (1998): “Paralelos en la musivaria romana de Grecia e Hispania. A propósito de un mosaico de Alcolea del Río y un pavimento de Mitilene”. *Anales de Arqueología Cordobesa, 9*. Pp 223-246. Córdoba.
- NEIRA JIMÉNEZ, M.^a L. y MAÑANES PÉREZ, T. (1998): *Mosaicos romanos de Valladolid. Corpus de mosaicos romanos de España, Fascículo XI*. Madrid.
- OLIVAR O'NEILL, C. y RIEGO RUIZ, C. (1990): “Mosaico romano de Tejada la Nueva: proceso de extracción”. *Anuario Arqueológico de Andalucía/1987*. Pp. 296-298. Sevilla.
- RUEDA ROIGÉ, F. J. (2002-2003): “El mosaico de las Estaciones de la Casa de Hilas, en Itálica. Nueva interpretación iconográfica”. *LOCVS AMCVS 6, 2002-2003*. Pp 7-20. <http://www.bib.uab.es/pub/locus/11359722n6p7.pdf>
- SAN NICOLÁS PEDRAZ, M.^a P. (1994): “La iconografía de Venus en los mosaicos hispanos”. *VI*

Coloquio internacional sobre mosaico antiguo. Palencia-Mérida, Octubre 1990. Guadalajara. p. 393-406.

TORRES CANO, M. (1989): *El mosaico de Povo de Cos Leiria (Portugal). Mosaicos romanos, In Memoriam Manuel Fernández-Galiano. Actas de la I Mesa Redonda Hispano-Francesa sobre mosaicos romanos habida en Madrid en 1985.* Madrid. Pp. 145-158.

RIPOLLÉS, P. P. y ABASCAL, J. M. (2000): *Monedas Hispánicas. Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades.* Madrid.

REBOLLO CONDÉ, T. (1987): *Informe de los trabajos realizados para la readaptación de la zona arqueológica próxima a la Puerta de Sevilla.* Delegación Provincial de Huelva. Consejería de Cultura. Inédito

ROBINA RAMÍREZ, M.^a J.; MARTÍN MOCHALES, C. y ORTEGA, M. (1987): *Informe técnico de los trabajos de consolidación de emergencia de los mosaicos de la Puerta de Sevilla en Niebla.* Delegación Provincial de Huelva. Consejería de Cultura. Inédito.

VIDAL TERUEL, N. O. (2007): *Análisis arqueológico de la Romanización del territorio onubense.* Universidad de Huelva.

VILLARONGA I GARRIGA, L. (1994): *Corpus Nummum Hispaniae ante Augusti Aetatem.* Madrid.

VIVES Y ESCUDERO, A. (1924-1926): *La Moneda Hispánica.* Madrid.

VVAA (2003): *Mosaicos de Conimbriga.* Mediapriemer.