

LA GORGONA/MEDUSA EN EL PAVIMENTO DE UNA *DOMUS* DE LA CIUDAD DE *CARTHAGO NOVA*: UN *UNICUM* EN UN CONJUNTO DE MOSAICOS GEOMÉTRICOS Y BICROMOS*

Lorenzo Suárez Escribano¹
Alicia Fernández Díaz²
Universidad de Murcia

RESUMEN

En este trabajo tratamos de mostrar uno de los hallazgos más importantes acaecido en la ciudad en los últimos años, un pavimento de *opus tessellatum* bicromo y geométrico con un emblema central policromo y figurado, el primero hasta el momento y que, una vez más, muestra la variedad y riqueza ornamental de los ambientes privados de *Carthago Nova*.

Palabras clave: *domus*, pavimento, *opus tessellatum*, bicromo, policromo, *scutum*, Gorgona/Medusa.

RÉSUMÉ

À ce travail nous essayons de montrer l'une des trouvailles les plus importantes de la ville dans les dernières années, un pavement d'*opus tessellatum* bichrome et géométrique avec un emblème central polychrome et figuré, le premier jusqu'au moment et que, une autre fois, montre la variété et la richesse ornamentale des salles privées de *Carthago Nova*.

Mots-clés: *domus*, pavement, *opus tessellatum*, bichrome, polychrome, *scutum*, Gorgona/Medusa.

* Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación aprobado por la DGICYT "Modelos edilicios y prototipos en la monumentalización de las ciudades de *Hispania: Corduba, Carthago Nova, Caesaraugusta y Bilbilis*" (HUM2005-04903-C03-03/HIST), parcialmente subvencionado con fondos FEDER.

1 Director de las excavaciones arqueológicas de la calle Duque, nº. 37-39.

2 Profesora Contratada Doctor del área de Arqueología de la Universidad de Murcia.

I. INTRODUCCIÓN

Carthago Nova es una de las ciudades más importantes de la *Hispania* romana, entre otras cosas por su precoz romanización e incorporación a la administración de Roma desde finales del siglo III a.C., lo que la hace funcionar a la perfección como centro receptor de las modas itálicas en su propio territorio y como centro de irradiación de éstas hacia el interior.

Los hallazgos arqueológicos de ésta, muestran un gran patrimonio arqueológico tanto en lo concerniente a edificios públicos como a edificios de carácter privado, así como en la gran riqueza decorativa en sus pavimentos y alzados. La cantidad y calidad de los restos recuperados hasta el momento, podría hacer pensar que ya tenemos un conocimiento muy amplio, especialmente en cuanto al ámbito doméstico se refiere; sin embargo, es uno de los últimos hallazgos realizados en una *domus* de la misma, el que nos induce a presentar este trabajo. Nuestra intención es estudiar uno de los mosaicos más importantes hallados hasta el momento en la ciudad, tanto por sus dimensiones, estado de conservación, programa iconográfico y riqueza decorativa, como por su perduración en el tiempo acompañada de alguna que otra reparación.

Partiendo de este objetivo, podemos confirmar que la decoración musiva en ambientes privados de *Carthago Nova*, representa desde hace muchos años un importante campo de investigación arqueológica y son muchos los aspectos a tener en cuenta en su estudio: los técnicos, los que hacen referencia al empleo de una serie de materiales determinados, los puramente decorativos, los iconográficos y su inserción en el resto del programa decorativo-ornamental que decora los distintos espacios habitacionales de un mismo edificio de ámbito doméstico, así como los que lo relacionan con el resto del conjunto de la ciudad y del área directamente relacionado con ella.

La información con la que contamos para la decoración de pavimentos de carácter privado de *Carthago Nova*, está condicionada por diversos factores que impiden la ejecución de un estudio completo sobre su evolución en el transcurso histórico de la misma. En cuanto a ello, uno de los más importantes es la gran complejidad de su arqueología urbana; además, podemos añadir las dificultades de conservación derivadas de los materiales usados y de los continuos procesos de erosión que, junto al primero de los factores, provocan la parcialidad de las estructuras pertenecientes a dicho contexto y por ende, conducen a la escasez de adecuados trabajos de investi-

gación³. A pesar de estas dificultades y, a diferencia del gran número de mosaicos romanos figurados hallados en España, dados a conocer en breves noticias ocasionales y sin estudio detallado de los mismos por carecer de un contexto arqueológico, nosotros hemos sido bastante afortunados al contar con un hallazgo *in situ*, es decir, con un pavimento proveniente de un yacimiento convenientemente excavado y, por tanto, rodeado de un contexto estratigráfico bien definido, que puede ayudarnos a la hora de su interpretación y datación.

En lo que respecta a esto último, hemos de tener presente que si nos basáramos única y exclusivamente en criterios estilísticos para la datación, nos arriesgaríamos a equivocarnos por dos motivos principalmente: en primer lugar, porque el material que compone un mosaico exige una simplificación del dibujo o diseño; y en segundo lugar, porque el arte musivo es sumamente conservador y muchos temas ornamentales permanecen en su repertorio durante siglos. Así pues, aunque los mosaicos hayan evolucionado en el tiempo, tanto en lo referente a su técnica como a sus motivos, será conveniente tener en cuenta el resto de materiales con los que aparecen asociados.

I.1. Situación de la *domus* en la ciudad y su adecuación al entorno⁴

Los resultados de este yacimiento así como los obtenidos en estos últimos años en la ciudad de Cartagena, y a pesar de la discontinuidad de las intervenciones arqueológicas, están demostrando un importante avance en el conocimiento de la articulación urbanística, especialmente en lo que se refiere a la distribución espacial de la arquitectura doméstica en la ciudad. La *domus* a la que pertenece este pavimento se localiza en el valle longitudinal que atraviesa la ciudad desde la puerta de acceso a la misma situada en la muralla púnica y el área del teatro situado junto al mar; concretamente en la actual calle Duque, nº 37-39 (fig. 1), junto a una serie de viviendas romanas ya conocidas con anterioridad como

³ A pesar de la existencia de una dilatada tradición científica sobre el estudio de la ciudad romana, no hay por el momento, un análisis global sobre este tema, a excepción de la tesis doctoral de S.F. Ramallo Asensio, véase para lo cual Ramallo (1985). A pesar de ello, contamos con algunos trabajos en donde se analizan las diferentes técnicas musivas, así como su evolución a lo largo de los siglos, véase para lo cual Ramallo (2001, pp. 167-204) y Fernández (2002, pp. 209-237).

⁴ Martín, 1996 y Martínez, 2004.



Figura 1. Plano de la ciudad de *Carthago Nova* con la ubicación de la *domus* de la calle Duque 37-39 (Dib. A. Martínez y Rot. Sebastián F. Ramallo)

la de la Fortuna⁵, ubicada aproximadamente a una *insula* de ésta, y no muy lejos de otro gran conjunto doméstico documentado íntegramente en el Barrio Universitario⁶, que nos permiten análisis tipológicos sobre este tipo de edificaciones o, al menos, nos ayudan a identificar algunos prototipos.

En líneas generales, los restos arquitectónicos conservados, no muestran la adecuación de esta vivienda a un esquema típicamente itálico, sino más bien, adaptado a la compleja topografía de la ciudad que, por falta de espacio edificable, requiere un reajuste de los edificios al terreno disponible⁷. Indistintamente de ello, ésta es adecuada a las necesidades de un propietario perteneciente con toda seguridad a la elite social y económica de la ciudad, que ordena erigir su casa siguiendo los cánones constructivos y las modas decorativas establecidas en *Carthago Nova* con la llegada de los inmigrantes itálicos⁸, a imagen y semejanza de lo que se hacía en las ciudades más importantes de la propia Italia desde el siglo I a.C.

En relación a ello, si observamos las dimensiones de las estancias conservadas de la vivienda, así como la

riqueza de su programa decorativo, especialmente del mosaico hallado en la habitación nº 2, es indudable que la casa surge como un espacio de representación en el que su dueño muestra, a través de la arquitectura y de su ornamentación interna -en este caso, *hermae*, mosaico, pinturas murales y otros elementos propios del ajuar doméstico-, su poder y status social.

Además, hemos de tener en cuenta que la presencia de un *opus africanum* en uno de los muros de aterramiento de la habitación nº 5, así como los escalones que encontramos en el deambulatorio del peristilo, muestran tal vez, que la vivienda pudo tener dos pisos. Ello no sería muy extraño dada la topografía del lugar, que debió conducir a la construcción de un número elevado de casas escalonadas y de al menos dos alturas⁹. Se trata de un tipo constructivo que determinaría, en gran medida, la forma y el carácter del espacio urbano condicionado a su vez por los cambios y reestructuraciones que la ciudad sufre a partir de la concesión del estatuto colonial y tras el impulso definitivo de época augustea¹⁰, modificando la expresión arquitectónica asociada a esa reorganización¹¹.

A este respecto, si ubicamos en el plano de la ciudad el lugar de hallazgo de esculturas, pavimentos mosaicos y pinturas murales de uso doméstico¹², se perfila una cierta zonificación en la distribución de los espacios con dos grandes áreas residenciales: mientras que la mitad oriental, una de las zonas más llanas y mejor comunicadas del terreno urbano, situada al pie de los Montes Sacro y San José, denota la existencia de viviendas y espacios de carácter doméstico -salvo el anfiteatro- habitados sin interrupción desde el siglo II a.C., hasta la segunda mitad del siglo II d.C.; la mitad occidental, correspondiente casi exclusivamente a la ladera septentrional del cerro de la Concepción, en época tardorrepública cuenta con construcciones domésticas de calidad que a partir del cambio de era se amortizan, en gran parte¹³, para albergar

9 *Passim*.

10 Los muros de las viviendas altoimperiales aparecen cimentados sobre los restos de construcciones fechadas en época tardo-república, véase para lo cual Láiz (1997, p. 231) y Martín *et alii* (2001, p. 41).

11 Ramallo, 1999, p. 98.

12 Véase para lo cual los trabajos de Noguera, 1995, pp. 1202-1209; Ramallo, 2001 y Fernández, 2008, fig. 9.

13 Hemos de tener en cuenta que los pavimentos de *opus signinum* que conservamos para finales del siglo I y siglo II d.C., son los de época tardorrepública y augustea, que por su mayor perdurabilidad en el tiempo con respecto a las pinturas murales por ejemplo, han permanecido intactos y directamente relacionados con los pavimentos propios de esas épocas como los de *opus sectile* y *tessellatum* que son producto de la propia evolución musiva.

5 Véase para lo cual la monografía sobre la vivienda, coordinada por Ruiz, 2001.

6 Véanse los sucesivos trabajos de Madrid, 2004-2007.

7 Ramallo, 1989, pp. 79-111 y Martínez, 2004.

8 Ramallo, 2001, p. 49.

espacios públicos¹⁴, unos destinados al comercio como los de las instalaciones portuarias¹⁵ y otros dedicados a actividades de ocio como el teatro o las termas¹⁶. No obstante, este último sector, concretamente a los pies de la ladera norte del cerro de la Concepción, uno de los más grandes de la ciudad junto con el Molinete, se sigue utilizando desde el siglo I d.C., para la construcción de viviendas.

Los restos de esta *domus* junto con los descubiertos en la de los Delfines, de *Salvius*, del *Sectile*, de la Fortuna, en Morería y Molinete, Jara, Saura y Palas, entre otros, confirman el desarrollo de una ciudad activa y próspera desde finales del siglo II a.C. hasta finales del siglo II d.C., momento en el que ésta comienza a caer en declive, como podemos observar por los estratos de abandono encontrados en las distintas intervenciones arqueológicas realizadas en la misma¹⁷.

Algunas de ellas se caracterizan por presentar el típico esquema de casa con atrio o casa con atrio y peristilo que comienza a ser corriente a partir de la renovación urbana realizada con Augusto. La más completa hasta el momento de todas y la que podríamos relacionar con ésta de la Gorgona/Medusa por su aparato ornamental, es la de *Salvius*. Ésta consta de un rico repertorio decorativo, especialmente en la habitación número 11, que hace pensar en una posible función de *oecus*¹⁸; se trata de un pavimento de *tessellatum* geométrico en blanco y negro con la inscripción *SALVIUS* frente al umbral de acceso, y dos fases decorativas en su alzado de la primera y segunda mitad del siglo I d.C., respectivamente¹⁹. La primera de estas fases, posiblemente estaría asociada a pavimentos de *signinum* con fragmentos de mármol, tal vez a modo de *scutullatum*; mientras que la segunda, correspondiente, al cuarto estilo pompeya-

no, y caracterizada principalmente por la presencia de cenefas caladas en los paneles de la zona media, estaría asociada en algunas de las habitaciones a pavimentos de *opus tessellatum* bicromo²⁰. La comparación de esta vivienda y no las otras tal vez más próximas, con la de la Gorgona/Medusa, tiene su principal fundamento en el hallazgo en esa misma casa, de otro pavimento de *opus tessellatum* geométrico en blanco y negro con la introducción de teselas de color, en una de sus estancias²¹, tal vez, el *triclinium*, que por desgracia no conserva el emblema central.

I.2. Breve descripción de la *domus*: características técnicas y análisis del contexto

La excavación arqueológica se desarrolló durante los meses de diciembre de 2007 a mayo de 2008. En un principio se planteó un cuadro de unos 8,40 m. de longitud NE-SW por 7 m. en dirección NW-SE, aunque según fueron avanzando los trabajos fue conveniente hacer una pequeña ampliación de unos 2 m² en la zona NE y, ya casi al final de los mismos, otra ampliación de alrededor de 9 m² en la zona NW.

La cota inicial de los trabajos comenzó a unos 9,15 metros sobre el nivel del mar, habiendo llegado en un sondeo frente a la habitación nº 6 hasta los 5,55 metros²². Tras la excavación de esta potencia estratigráfica, se documentaron tres fases claramente, que en diacronía descendente enumeramos a continuación: una fase contemporánea con varias correas de cimentación y un aljibe, además de varias fosas y sus respectivos rellenos; una fase romana de época altoimperial con dos subfases, y una fase de época tardorrepública ó protoaugústea, en el que las estructuras con las que contamos tienen una orientación ligeramente diferente a la de la fase posterior (fig. 2, lám. 1).

I.2.1. Contexto arqueológico

En este apartado, tras una síntesis general de cada una de las fases de uso de la vivienda, enumeraremos una a una las habitaciones que la componen, centrándonos principalmente en la descripción y posible funcionalidad de cada una de ellas.

14 Ramallo, 1989, pp. 79-82.

15 Berrocal, 1997 y 1999, pp. 101-114.

16 Ramallo, 1989 y 1990.

17 El abandono de las estructuras parece producirse hacia finales del siglo II o inicios del siglo III d.C., para lo cual véase Soler (2000, p. 58). No obstante, al contrario de lo que siempre se ha dicho sobre la famosa crisis del siglo III d.C., las distintas intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en la ciudad, han confirmado que es a partir de mediados del siglo II d.C., cuando comienzan a aparecer los primeros síntomas y muchas zonas de la misma comienzan a ser abandonadas por sus habitantes, que buscan en las zonas rurales lo que no hallan en la *urbe*. Actualmente, el trabajo de investigación predoctoral de Alejandro Quevedo -becario FPU de la Universidad de Murcia-, sobre el contexto material de aquella época, nos podrá aportar fechas más concretas o aproximadas al respecto.

18 Madrid, 2004, p. 60.

19 Fernández, 2008, pp. 322-334 y pp. 416-426.

20 Madrid *et alii.*, 2005, p. 126.

21 Madrid, 2007.

22 El forjado de la planta baja de la construcción colindante a este solar se encuentra a 9,38 m.s.n.m.



Lámina 1. Vista general de la excavación con las dos subfases de época altoimperial (Foto. L. Suárez)

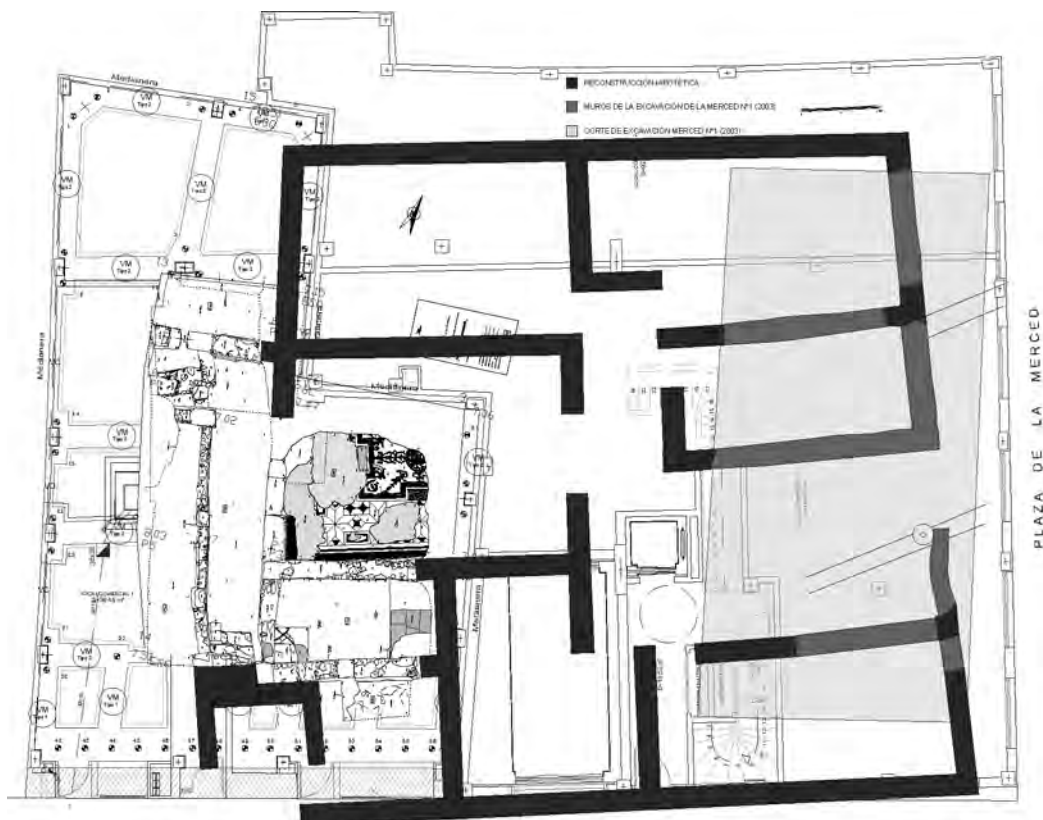


Figura 2. Planimetría de los restos conservados de la *domus* de la Gorgona/Medusa (Montaje. L. Suárez).

I.2.1.1. La *domus* de la fase altoimperial

Los resultados de esta intervención han sacado a la luz parte de una *domus* romana, de la que conservamos un espacio abierto, probablemente el peristilo, alrededor del cual se distribuyen varias habitaciones. Hemos constatado hasta un total de 6 espacios, siendo el nº 4 el que denominamos como peristilo y el espacio nº 3 el corredor/pasillo o deambulatorio sobre el que se redistribuyen el resto de las estancias. El estudio de cada una de ellas, nos muestra que la *domus* sufrió varias reformas, tanto a nivel constructivo como decorativo, pudiendo fechar su uso desde inicios del segundo tercio del siglo I d.C. hasta mediados del siglo III d.C.

La dirección de los muros -casi NE-SW- es la misma que la de los hallados en la excavación de la Plaza de la Merced esquina con la calle Duque nº 1, colindante con nuestro solar²³; sin embargo, no hemos podido establecer una relación clara de unas estructuras con otras puesto que el margen que se dejó en la anterior excavación fue de alrededor de 5,5 m con respecto a nuestro solar. A pesar de que desconocemos lo que pudo existir en este intervalo de espacio²⁴, si prolongamos los muros de la habitación nº 2 y los cerramos donde debió terminar el mosaico que la decoraba según su restitución, apenas queda espacio para la existencia de otra calle o cardo entre éstos y las otras estructuras exhumadas en 2003, por tanto, los restos arqueológicos recuperados de uno y otro solar debieron pertenecer a una misma vivienda, la de la *domus* de la Gorgona/Medusa que tendría también un acceso a la misma por uno de las vías en dirección N-S que provendría del actual Barrio Universitario. Dicha interpretación, proviene de los resultados de nuestra excavación, que parecen confirmar la posibilidad de dos entradas a la *domus* -una al este y otra al oeste-, como también ocurre en la de la Fortuna²⁵, muy cercana a esta otra.

En cuanto a la técnica constructiva empleada, la *domus* está construida en su mayor parte a base de muros de piedra -andesita y costra caliza- de mediano tamaño, con mortero de cal y arena, que conforman un zócalo que se recrece con el empleo de adobes. Así sucede en

23 Berrocal *et alii.*, 2005, pp. 279-280.

24 Hemos podido comprobar recientemente a través de una imagen de satélite -google earth-, que en el espacio que dejaron sin excavar y que, posteriormente, la promotora rebajó para realizar la caja del ascensor de vehículos del edificio en construcción, apareció el muro de cierre de las estancias nº 1 y 2.

25 Martín *et alii.*, 2001.

todas las habitaciones exhumadas, exceptuando las habitaciones nº 1 y nº 5, en las que el muro que las separa, sur y norte respectivamente, es un *opus africanum* que hace realmente funciones de aterrazamiento (lám. 2) y que provoca que la habitación nº 5 se encuentre a distinta altura con respecto a las demás, tal vez porque en época romana pasaba por esta zona uno de los *decumani* principales, a una cota más alta que la de la propia *domus* por su acceso en el lado oeste. También es de destacar cómo, en la segunda fase de uso de ésta, los muros oeste y sur de las estancias nº 1 y 2 respectivamente, se nivelan con *tegulae* y, posteriormente se recrecen con adobe además de hacerse más gruesos con este mismo material y luego revestirse de mortero de no muy buena calidad (láms. 3-4).

La habitación nº 1 conserva unas dimensiones aproximadas de 4 m. en dirección NE-SW y 2,10 m. en dirección NW-SE. En un primer momento, tal vez en la fase julio-cludia, parece haber funcionado como *cubiculum*. Ello se deriva de la presencia en su zona oriental, aunque destrozada al igual que la habitación



Lámina 2. Detalle del muro U.E. 1014 que funciona como aterrazamiento (Foto. L. Suárez)



Lámina 3. Detalle del muro U.E. 1023 de la 2ª subfase altoimperial (Foto. L. Suárez)



Lámina 4. Detalle del muro U.E. 1062 de la 1ª subfase altoimperial (Foto. L. Suárez)

nº 2 o *triclinium* por la acción de una pala mecánica que se introdujo en el solar en algunas zonas hasta más de 2 m. y hasta una profundidad de 5,5 m. con respecto a la cota de la calle, de los restos de lo que podría ser un lecho de adobe (lám. 5). Éste, debió estar recubierto por un revestimiento de mortero únicamente constatado en lo que sería su alzado, y asociado a un pavimento de tierra batida cubierto con una capa de argamasa blanca de aproximadamente 1 cm de grosor. En esta fase, la estancia tenía su acceso por la zona Este a través del deambulatorio del peristilo y junto a las escaleras de acceso a las estancias más elevadas que estarían en contacto con una posible *taberna* abierta al *decumano* que va desde la puerta de entrada a la ciudad y se dirige hacia el centro de ésta. En este mismo período, los muros de la habitación estarían pintados con paneles amarillos encuadrados exteriormente por bandas rojas en la zona media de la pared, habiéndose podido corroborar este esquema compositivo en el muro que funciona como aterrazamiento entre las habitaciones nº 1 y 5 y en el muro que quedaría al lado del vano de entrada a la estancia (lám. 7). En una segunda fase, probablemente de época trajano-adrianea, esta habitación ciega su acceso por el peristilo y abre uno nuevo en el lado contrario, en la zona este, rompiendo el lecho y cambiando totalmente su destino; en esta ocasión, la estancia funcionaría como

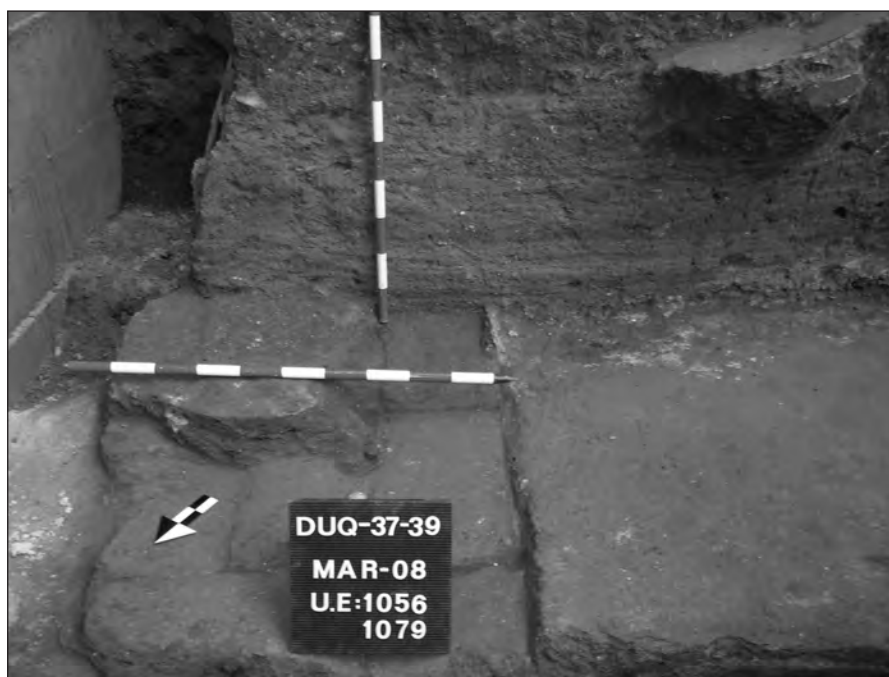


Lámina 5. Detalle del posible lecho de adobes de la habitación nº 1 (Foto. L. Suárez)



Lámina 6. Detalle de las dos subfases de pavimentación en la habitación nº 1 (Foto. L. Suárez)

una cocina, teniendo el hogar de forma cuadrada en la esquina SW, fabricado en su parte inferior con adobes y en la superior por ladrillos que, por sus medidas, podrían denominarse según la terminología romana como *sesquipedale*²⁶. Este nuevo uso también quedaría demostrado por la existencia de un segundo pavimento de tierra batida que cubriría el lecho de la fase anterior en el que abundan la ceniza y los carbones, aunque en este caso no se conserva la capa de argamasa blanca existente en la primera fase ocupación de la *domus* (lám. 6).

Asimismo, en este segundo momento, se conservan restos de la pintura mural de la fase anterior en algunos de los muros, pero en otros, como el muro Oeste, esta pintura se recubre de un mortero muy rugoso, posiblemente para volver a ser pintado después de colocar un preparado más fino. A pesar de estos datos, no quedan sin embargo restos pictóricos *in situ* de esta nueva fase decorativa para corroborar la existencia de dos fases pictóricas (lám. 8).

El espacio denominado como **habitación nº 3**, es el deambulatorio o pasillo que corría alrededor del patio o *peristylum*, del que tenemos unas dimensiones conservadas de 1,5 m. de anchura media en el tramo que da acceso a la habitación nº 2, y un poco más de 7 m. de

26 Adam, 1999, p. 159.



Lámina 7. Restos de pintura mural conservados en el muro sur de la habitación nº 1 (Foto. L. Suárez)

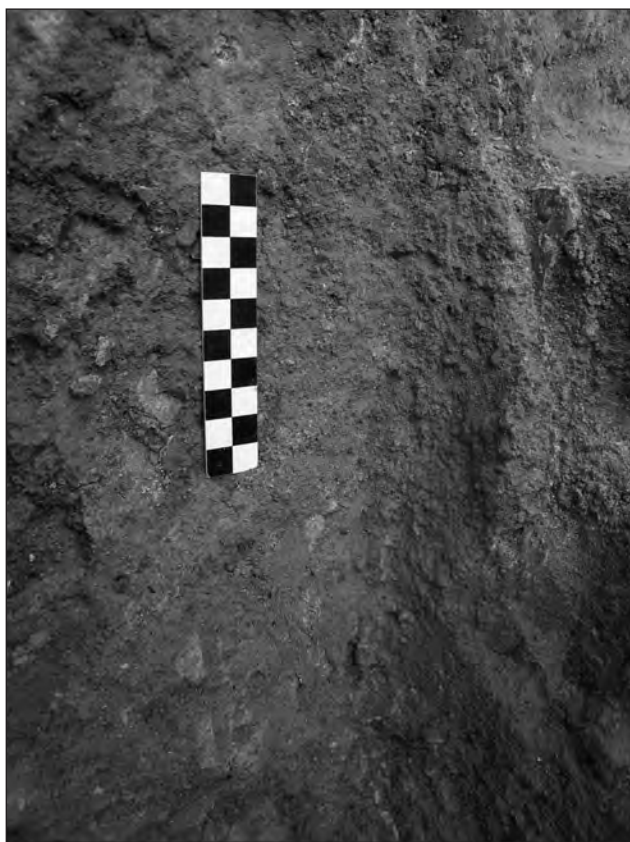


Lámina 8. Detalle de la esquina SW de la misma estancia donde se aprecia la capa de mortero rugoso sobre la pintura mural de una fase anterior (Foto. L. Suárez)

longitud en dirección NW-SE hasta el primer peldaño de las escaleras (lám. 9) que darían acceso al nivel más elevado de la vivienda y que, probablemente, estaría a la misma cota del *decumano*, más o menos fosilizado por



Lámina 9. Detalle del deambulatorio visto desde el norte (Foto. L. Suárez)

la actual calle Duque (lám. 10). El deambulatorio gira en su zona N hacia el W, conservando únicamente una longitud visible de 1,5 m. puesto que se introduce en dicho perfil. Ello resulta, sin embargo, suficiente para mostrarnos que a este último tramo corresponde el acceso a la habitación nº 6.

El pavimento de todo el deambulatorio es de tierra batida y tiene una ligera inclinación decreciente hacia el NW, conservándose el cierre W del mismo, que lo separaría del peristilo propiamente dicho o habitación nº 4. Este cierre corresponde a un zócalo del que se conserva una altura máxima de 0,75 m. en la zona interior del pasillo y de unos 0,35 m. en la zona externa o peristilo. En el paramento que da hacia el deambulatorio se conservan también restos de dos remodelaciones, de las que queda constancia por la existencia de dos fases pictóricas. A la segunda de estas fases pertenece el derrumbe de pintura mural del que el equipo de restauración contratado ha extraído varias placas de enlucido con pintura, correspondientes a una decoración de tipo geométrico -serie de hexágonos- y vegetal, dispuesta en una banda corrida



Lámina 10. Detalle de las escaleras de acceso a la zona más elevada de la vivienda (Foto. L. Suárez)

y correspondiente probablemente a la zona media de la pared. El tramo de pasillo que gira hacia el W también conserva en su cierre S un tramo de zócalo de unos 0,75 m. desde el interior, en el que también se han podido constatar al menos dos fases diferenciadas y decoradas con pintura. En cuanto a la función redistribuidora del mismo, el cierre E conduciría a las habitaciones nº 1 y 2, y el N se cerraría con los muros y el umbral de entrada a la habitación nº 6.

La **habitación nº 4** sería el patio o *peristylum* de la vivienda (lám. 11), del que sólo conocemos una pequeña parte ya que se introduce en los perfiles W y S, y se encuentra cortado por una gran fosa de época moderna en su zona meridional. Sus dimensiones visibles son de más de 6,30 m. en dirección NW-SE y una anchura de 1,20 m. en dirección SW-NE.

Conserva un pavimento realizado en *opus signinum* de buena calidad con una ligera inclinación decreciente de aproximadamente un 5,5% hacia el NW. Su cierre E se encuentra bastante arrasado, conservando como cotas máximas de altura 2 sillares de arenisca, bastante

desgastados por la exposición prolongada de éstos a los elementos meteorológicos, y un gran sillar de piedra caliza en su esquina NE. Asimismo, es importante observar cómo el *peristylum* está sobreelevado con respecto a las demás habitaciones una media de 0,40 m.

La **habitación nº 5** se encuentra en la zona SE de la excavación, a una cota bastante más elevada por haberse construido aprovechando el aterrazamiento que se consigue con el muro sur de la habitación nº 1²⁷ (láms. 12-13). Esta estancia también está incompleta: por una parte se introduce en el perfil sur y, por otra parte, al igual que todas las estancias de la zona E, se encuentra rota por la acción de la pala mecánica utilizada para hacer el muro-pantalla del solar anejo. Sus dimensiones conservadas son de 1,70 m. NE-SW y de 1 m. NW-SE, y sólo tenemos parte del cierre N, que es el mismo muro aunque con un alzado de 0,84 m. hasta este segundo suelo realizado

²⁷ La diferencia de cota entre el segundo suelo de esta habitación y el segundo de la habitación colindante, habitación nº 1, es de 1,35 metros.



Lámina 11. Detalle de la habitación nº 4 o *peristylum* (Foto. L. Suárez)

con una argamasa de color claro pero relativamente dura, por debajo del cual, a 0,15 m. aproximadamente del más reciente, hay otro pavimento, en este caso anterior, y hecho a base de tierra batida.

La **habitación nº 6** se encuentra en la esquina NW de la excavación (lám. 14), tiene unas dimensiones máximas conservadas de 2,80 m. en dirección NE-SW y de 1,10 m. en dirección NW-SE, y al igual que las habitaciones nº 1, 2 y 5 fue cortada por la acción de una pala mecánica, además de por un pozo ciego en su lado N y un aljibe en su lado W. Dicha estancia tiene un umbral fabricado con dos piezas de piedra caliza: una de 0,52 m. por 0,31 m.; y la otra de 0,66 m. por 0,44 m., ambas bastante basculadas por el peso soportado en sus laterales. Los muros de cierre que se conservan son los de la zona meridional, que están a ambos lados del umbral de entrada a la misma; no obstante, a diferencia de las demás habitaciones, estos muros no fueron ensanchados con adobe y luego recubiertos con enlucido para la segunda fase de época altoimperial de la vivienda (lám. 15).



Lámina 12. Detalle del 1º pavimento de la habitación nº 5 (Foto. L. Suárez)

I.2.1.2. La *domus* de la fase tardo-republicana ó protoaugustea

A esta fase pertenecen varios muros que han aparecido por debajo del pavimento del deambulatorio; sin embargo, apenas podemos decir nada del espacio que éstos definirían en dicho período puesto que únicamente se practicó un sondeo antes de la ampliación efectuada en la zona NW²⁸. Se trata de una serie de muros que forman un ángulo recto, y que conservan las siguientes dimensiones: el primero 1,34 m. de longitud, 0,67 m. de anchura y una altura de 0,42 m.; el segundo tiene una longitud de 0,66 m., una anchura de 0,35 m. y una altura de 0,34 m.; y el tercero conserva una longitud de 0,46 m., una anchura de 0,44 m. y una altura de 0,14 m.

Por desgracia, tampoco hemos podido aclarar la función del espacio descrito dado que los muros están

²⁸ La Promotora propietaria del solar, no pensaba hacer sótano y por lo tanto no pudimos profundizar más.



Lámina 13. Detalle del 2º pavimento de la habitación nº 5 (Foto. L. Suárez)



Lámina 14. Detalle del rincón NW del corte de excavación (ampliación NW) (Foto. L. Suárez)



Lámina 15. Detalle del enlucido con pintura del paramento norte del muro (Foto. L. Suárez)

sirviendo de apoyo a las estructuras de época altoimperial y, además, uno de ellos también se introduce en el perfil W (láms. 16-17). Únicamente podemos decir que dichas estructuras correspondieron quizás a un edificio también de carácter doméstico que, con la renovación urbana que se produce en la ciudad en época augustea, cambia levemente su orientación y tal vez amplía sus dimensiones.

I.2.2. Contexto material

En lo que respecta al contexto cerámico obtenido, al igual que sucede en la excavación de la *domus* de la Fortuna²⁹ y en las estructuras domésticas de la calle Duque, nº 33³⁰, se enlazan las primeras etapas de ocupación con las últimas. Esto también se puede apreciar a nivel estratigráfico, ya que podemos constatar que después de hacer la limpieza superficial, tras la excavación mecánica, en casi todo el solar tan sólo tenemos un estrato de tierra color marrón anaranjado bastante arcilloso y homogéneo, en el que abunda el adobe disuelto (lám. 18). En éste aparecen diversas producciones como T.S. Sudgálica formas Drag. 15/17 (1-60 d.C.), 18a/b (15/60 y 60/150 d.C.), 24/25 (15-70 d.C.), 27b (10-120 d.C.), T.S.C.A formas Hayes 3, 6, 9 y 16, cerámica africana de cocina formas Hayes 23, 197, 198, tapaderas de Ostia I 261, 262, 264, Ostia II 302 y algunos fragmentos de ánfora Dressel 2-4 y 16 (siglo II d.C.); sin embargo, con las ampliaciones NW y SE, queda constancia de un estrato

de tierra marrón oscura muy suelta que se superpone a éste y en el que no existen casi restos cerámicos ni óseos, algo que además encontramos en bastantes excavaciones de esta zona de la ciudad.

Como podemos comprobar, la mayor parte de las formas de T.S. Sudgálica, pueden adscribirse al siglo I d.C., si bien algunas de ellas pueden adentrarse hasta mediados del siglo II d.C., como es el caso de la Drag. 18³¹. Con respecto a la T.S. Africana, todas las formas con las que contamos, son típicas del siglos II d.C., haciendo especial mención a la última de ellas, la Hayes 16, una forma raramente atestiguada en yacimientos peninsulares y en un ámbito cronológico que se ciñe exclusivamente al siglo II y no al III d.C.³². En lo que respecta a la cerámica de cocina africana, destacar formas como la cazuela Hayes 197, cuyo inicio se sitúa en el siglo II d.C., aunque perdura mucho en el tiempo, y que junto a la abundante presencia de la forma Hayes 23, conduce a inclinarnos hacia esa datación del siglo II d.C., especialmente si tenemos en cuenta que aún aparecen algunos ejemplares de la variante A de esta forma, cuya distribución no podemos llevar más allá del 150 d.C. También tenemos una gran variedad de tapaderas, destacando la Ostia I 261 por su temprana comercialización ya desde época julio claudia³³, la Ostia I, 264 con una distribución entre mediados del siglo I y el siglo V d.C. y la Ostia I, 262 que comienza a producirse hacia la mitad del siglo III d.C. En cuanto a las ánforas, la Dressel 2-4, aunque su producción también perdura en el tiempo, la cronología entre el siglo II a.C. y el siglo II d.C., nos ayuda a centrar más esa segunda fase de la *domus* de época altoimperial a principios del siglo II d.C.

Si el contexto cerámico que conservamos en dicho estrato y que está directamente relacionado con el pavimento de *opus tessellatum* de la habitación nº 2, está confirmando que la segunda fase de época altoimperial de la vivienda podría corresponder al último cuarto del siglo I d.C. o al primer cuarto del siglo II d.C., en un sondeo realizado por debajo del pavimento de *opus signinum*, el primero de la estancia, fragmentos de cerámica como una T.S. Sudgálica forma Ritt 8a y otras formas Drag. 24/25 y 27, demuestran que la construcción de la vivienda o la primera fase de época altoimperial, arranca probablemente del segundo tercio del siglo I d.C., con-

31 Passelac y Vernhet, 1993, pp. 573-574.

32 Véase para lo cual Hayes, 1972, pp. 33-210 y Bonifay, 2004, pp. 154-244.

33 Aguarod, 1995, p. 138; Aquilúe, 1995, p. 71.

29 Martín *et alii.*, 2001, p. 43.

30 Láiz, 1997.



Lámina 16. Vista general de las estructuras más antiguas de la *domus* (Foto. L. Suárez)

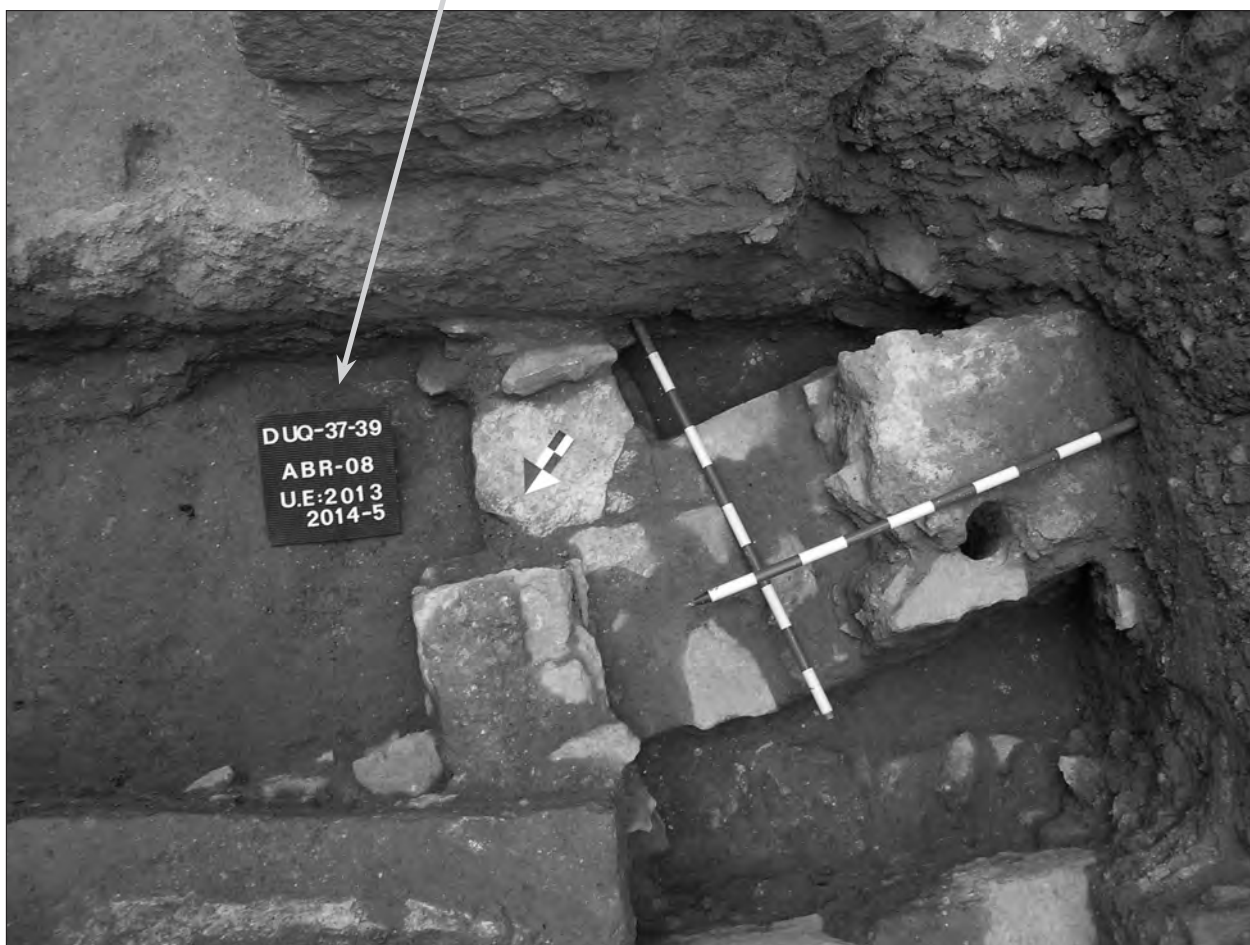


Lámina 17. Detalle de las estructuras más antiguas de la *domus* (Foto. L. Suárez)

cretamente de época tiberiana, mientras que su abandono definitivo podría fecharse hacia finales del siglo II d.C., si tenemos en cuenta la existencia de materiales que se fechan entorno a la segunda mitad del siglo II d.C., tales como las Hayes 6 y 9 o las tapaderas Ostia II 302 y Ostia III 332³⁴.

II. EL MOSAICO DE LA GORGONA/MEDUSA

El pavimento decorado con la Gorgona/Medusa representa uno de los mejores mosaicos de *opus tessellatum* descubiertos hasta el momento en la región de Murcia por la incorporación de una composición figurada y policroma a modo de emblema, a un conjunto mayoritario de pavimentos en los que predomina la bicromía y la composición geométrica principalmente.

Los pavimentos de *Carthago Nova*, con su amplia diversidad técnica e iconográfica, son un testimonio más de la rapidez de la romanización en esta zona del sureste peninsular³⁵; no obstante, con respecto al emblema central, es en Ampurias en el siglo I a.C., de donde proceden los primeros mosaicos, en este caso de prototipo helenístico, con algún panel o emblema situado en el centro de un *opus signinum* o bien en el centro de un *opus tessellatum* sencillo³⁶. A partir de entonces, principalmente entre los siglos I y II d.C., aparecerán mosaicos en blanco y negro con decoración geométrica realizada mediante teselas de piedra cuadradas de 1 cm² y fácilmente adaptadas unas a otras, que alcanzarán su apogeo en este último siglo y a principios del siglo III d.C., momento en el que dicha alternancia bicroma pasará a ser sustituida por la incorporación de color de forma generalizada en todo el mosaico.

En cuanto al emblema del centro, suele ser una especie de cuadro a imitación de uno pintado, que generalmente tiene forma cuadrada o circular y que está realizado con teselas más pequeñas en otra técnica denominada como *opus vermiculatum*; sin embargo, en nuestro caso, la Gorgona/Medusa que podemos considerar como el emblema circular central de tema mitológico y la composición figurada que la rodea y que compone el esquema en “T” del pavimento, están realizados con teselas de tamaño más reducido que el resto del mosaico pero sin llegar a ser el empleado por esta última técnica.



Lámina 18. Vista del perfil W en el que se aprecia la homogeneidad del paquete arcilloso (Foto. L. Suárez)

La introducción de algún elemento de tema figurado en un mosaico bicromo, parece comenzar en el siglo II d.C. en la costa mediterránea³⁷, un poco después que en Italia donde es más corriente desde el siglo I d.C. Ello nos lleva a pensar que la ejecución de los primeros, quizás la realizarían artesanos itálicos que, posteriormente, enseñarían a aquellos otros artesanos locales que ya tenían experiencia en mosaicos geométricos.

Un elemento singular que también presenta este mosaico y que no es común en el muestrario de los mosaicos en *opus tessellatum*, es la presencia de varias placas marmóreas rectangulares de dimensiones considerables, locales y de importación, incrustadas en el conjunto y dispuestas alrededor de la composición figurada. No podríamos hablar de la técnica de *opus scutulatum* de la que tenemos algunos ejemplos en la ciudad³⁸, ya que aquí normalmente éste está realizado con mortero de cerámica o de cal, es decir, un *opus signinum*, con incrustaciones de mármol o de piedras irregulares de diferentes colores y distribuidas sin orden; más bien se trataría de una combinación entre dos técnicas decorativas de pavimentos como es el *tessellatum* y el *sectile*, algo que no es tan común y generalizado en el mundo romano y que, tal vez, sea objeto de alguna modificación en el esquema compositivo por parte del artesano que lo llevó a cabo. Ello no sería del todo imposible, puesto que en

34 Véase el artículo de Quevedo y García-Aboal (2008, pp. 627-632), para un estudio en detalle de los niveles de abandono de la curia, y de la ciudad en general.

35 Ramallo, 1985.

36 Aquilúe, 2000, p. 91.

37 Uno de los primeros ejemplos, hallado en Sabadell, representa a Poseidón, barbado y desnudo, empuñando un tridente y acompañado de un tritón femenino, en el centro del mosaico.

38 Ramallo, 1985; Fernández, 2002 y Soler, 2003, pp. 149-188 y 2005, pp. 29-64.

Hispania, el *opus sectile*, aunque menos numeroso que el *opus tessellatum*, convive con éste ya desde finales del siglo I d.C., como podemos observar en Córdoba, en la Casa de la Exedra de *Italica*, en la Casa de la Alcazaba de Mérida o en la Casa del *Opus Sectile* de Uxama (Burgos). En la propia *Carthago Nova*, contamos con algunos ejemplos como el *opus sectile* de la calle Saura que puede ser contemporáneo de los realizados en *opus tessellatum* del *triclinium* de la casa de *Salvius*, de la calle Palas, e incluso de éste de la casa de la Gorgona/Medusa por ejemplo.

II.1. Descripción

Trabajar sobre un mosaico como el que nos atañe, conlleva un análisis adecuado sobre aspectos técnicos, estilísticos y cronológicos que hemos querido incorporar en este artículo, pero previo a dicho estudio, trataremos de realizar una descripción exhaustiva del mosaico. A ello, sumaremos un análisis pormenorizado de la habitación en donde se encuentra, de los motivos y esquemas presentes en el mismo, así como de las posibles restauraciones en la primera fase de su utilización, y reformas posteriores que, no obstante, respetan el dibujo original.

La habitación nº 2 a la que pertenece el mosaico, conserva unas dimensiones interiores de 3,60 m. en dirección NE-SW y de 3,20 m. en dirección NW-SE, es decir, un total aproximado de 11,50 m²; no obstante, según los restos que quedan del pavimento, la habitación tendría unas medidas de 7 x 5 m -alrededor de 35 m²-. Gracias a dichas medidas, a su posición en la vivienda y a la composición de su pavimento, se trataría del *triclinium* de la *domus*. En el momento de su construcción, este espacio tuvo un pavimento de *opus signinum* y, más tarde, en su remodelación, sobre él se dispuso otro en *opus tessellatum* con el esquema compositivo de T+U, y con una cota media de 6 m sobre el nivel del mar, que actualmente es objeto de este estudio (lám. 19).

El mosaico está fabricado a base de teselas de un tamaño que oscila entre los 0,8 cm x 0,8 cm y 1,4 cm x 1,4 cm., siendo utilizadas las de menor tamaño para la composición en "T" y el emblema central, el cual presenta una gama cromática de cinco colores: blanco, negro, anaranjado, granate y beige. Éste representa a una de las denominadas Gorgonas en la mitología clásica, más concretamente Medusa, la cual aparece enmarcada en un círculo compuesto por una banda negra inscrita a su vez en un círculo de ovas. En ésta, se observa un



Lámina 19. Detalle de los distintos pavimentos de la habitación nº 2 (Foto. L. Suárez)

tratamiento estilizado y esquemático, destacando el dibujo sobre el modelado y la manera en la que el artesano encargado de su ejecución consigue dar a su figura un fuerte poder expresivo a través del tamaño de los ojos. Dicho emblema también aparece flanqueado al sur por una cratera y al oeste por una sucesión de roleos vegetales que nacen de otra cratera, elementos a los que acompañan otros motivos figurados como grifos y ménades (lám. 20). Ambos grupos figurados, el del motivo central y el de los elementos descritos que lo rodean, están enmarcados por una cenefa trenzada o trenza de tres cabos, trazada en oposición de color, y rodeada a su vez por una composición de dibujos geométricos: estrella de ocho rombos o paralelogramos unidos por dos de sus vértices, rectángulos recargados con un *scutum* con extremos cóncavos inscritos, damero con cuadrado inscrito él mismo recargado con otro cuadrado inscrito en oposición de colores, etc. Éstos no presentan decoración, pero en los espacios que dejan entre ellos, se representan cuadrados, inscritos y de lados curvos, que se disponen alternadamente por parejas allí donde

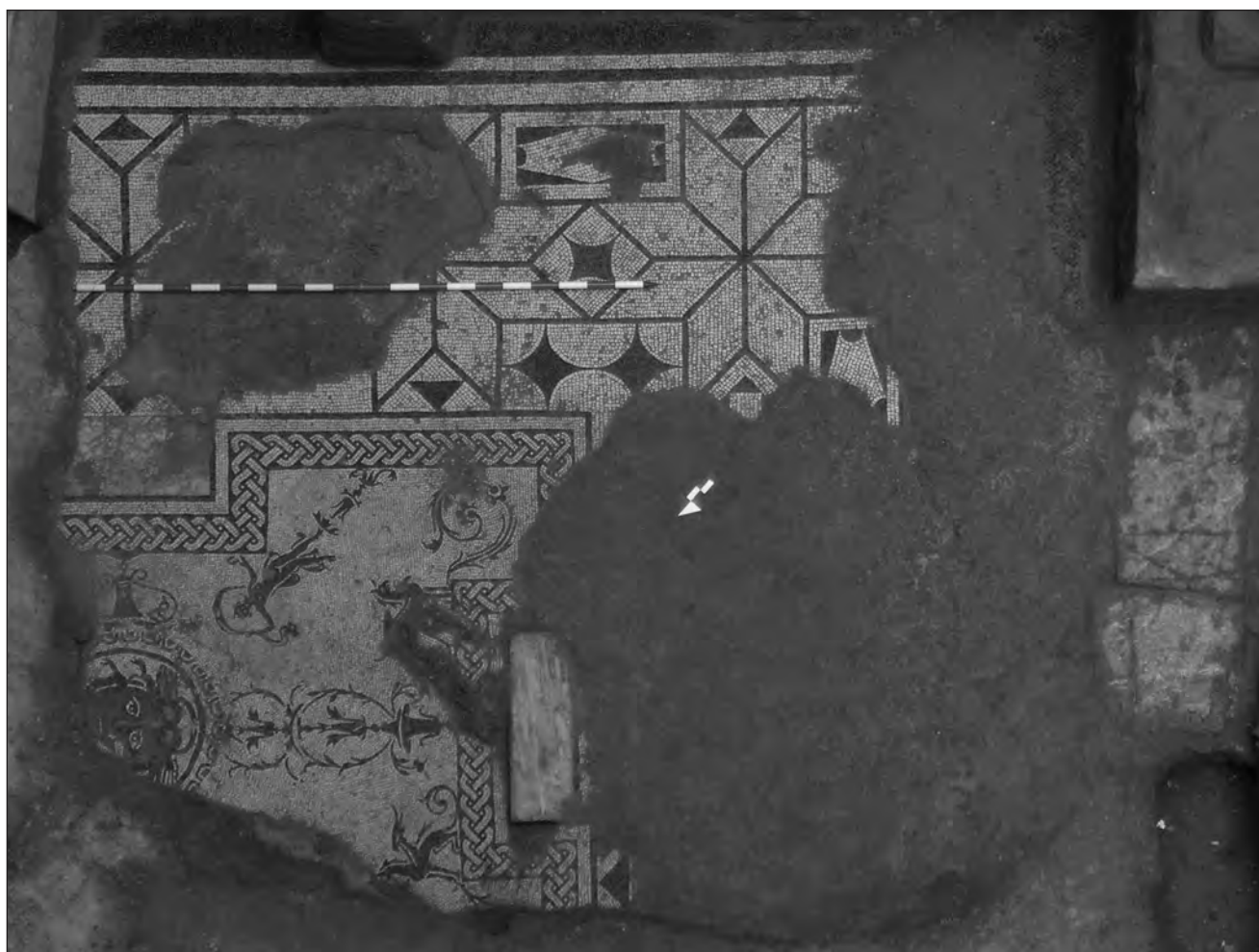


Lámina 20. Detalle de las distintas reparaciones y faltas del pavimento de *opus tessellatum* de la habitación nº 2 (Foto. L. Suárez)

el espacio es rectangular, y aislados donde el espacio es cuadrado. Asimismo, el mosaico también tenía tres piezas de mármol flanqueando la composición en “T”: una de mármol gris trabajada sólo en su cara superior, de 0,62 m de longitud, de 0,22 m de anchura y un grosor medio de 0,10 m.; y probablemente, dos placas de mármol de importación, en este caso numídico, concretamente la variante *brecchiata*, de las que sólo conservamos parte de una, con una longitud de 0,56 m., de 0,28 m de anchura y con un grosor de 4 mm aproximadamente, que ha aparecido bastante fracturada. En definitiva, aunque las composiciones figuradas y geométricas son un tanto recargadas, ésta muestra una combinación perfecta entre todos sus motivos decorativos, ninguno de los cuales resta importancia al motivo central que sobresale del conjunto, el de la Gorgona/Medusa.

Asimismo, la estancia conserva uno de sus dos posibles accesos en la zona SW; está formado por tres piezas

de piedra caliza, una de forma cuadrada que estaría situada entre dos piezas de forma rectangular de las cuales, la que se ha conservado, tiene el hueco para el gozne, mientras que la otra, probablemente desapareciera debido a la acción de la pala mecánica que se introdujo en el solar antes de tener permiso para la excavación como ya se ha mencionado anteriormente, se ha podido documentar por la presencia de su impronta en el lugar de expolio. No obstante, por la orientación del emblema figurado y por las dimensiones de la habitación, no descartamos que tuviera otro acceso en la zona NE.

Para completar la descripción del aparato decorativo ornamental de esta estancia, debemos analizar su alzado, compuesto por unos muros en los que sucede algo parecido a lo que ocurre en el muro oeste de la habitación nº 1: en una primera fase, la de construcción de la vivienda, estarían decorados con pintura, posteriormente, con la remodelación de la misma, se ensancharían con adobe y



Lámina 21. Detalle de las fases pictóricas constatadas en el muro sur de la habitación nº 2 (Foto. L. Suárez)

sobre éste, se colocaría un mortero bastante rugoso y de no muy buena calidad, al que le sucedería un preparado más fino con pintura que es el que se ha obtenido en el proceso de excavación (lám. 21); por tanto, exceptuando el primer recubrimiento pictórico que se conserva en la estancia contigua, la mayoría de la pintura extraída en placas o en fragmentos de menor tamaño, corresponden a la segunda fase decorativa de época altoimperial de la *domus*. Aun así, posiblemente también tenemos algún fragmento aislado de la primera fase, ya que en algunos recrecimientos de los muros se han encontrado pequeños fragmentos de relleno.

II.2. Consideraciones técnicas

Los pavimentos de mosaico en *opus tessellatum* comenzaron con el empleo única y exclusivamente de teselas de dos tonos, blanco y negro: el primero para el fondo, y el segundo para definir las figuras y motivos decorativos, tanto geométricos como figurados. Posteriormente, se utilizaron el blanco y negro como tonalidades generales en las partes figurativas, y otros colores como el rojo, marrón, verde y gris para sombrear y dar volúmenes, obteniendo así verdaderas

pinturas, en este caso, en piedra. Ambas modalidades, las encontramos combinadas en nuestro mosaico, la primera y más antigua para los elementos geométricos, la segunda, algo posterior, para el motivo figurado y el emblema central que rodea ésta.

En lo que respecta a su relación con la pintura, muchos de los mosaicos figurados más destacados, solían ser copias de pinturas de la Antigüedad llevadas al suelo con uso decorativo además de funcional, por lo que los artesanos estarían obligados a adquirir ciertos conocimientos pictóricos para poder desarrollar su trabajo. Bajo esta premisa, podemos pensar en la introducción de teselas de menor tamaño y casi siempre de mármol de color con el fin de lograr una adaptación más fiel a la posible pintura que había servido de modelo, y dar así una mayor sensación de volumen, de dibujo y una composición equilibrada como en la pintura.

Las formas de las piezas o teselas logradas al tallarse, los materiales utilizados y su disposición sobre el pavimento, que en algunos casos únicamente se conoce a través de las huellas dejadas sobre el mortero, hacen suponer que el corte y colocación estuvieron confiados posiblemente a maestros que debían seguir las indica-

ciones de un arquitecto³⁹. No obstante, para los dibujos geométricos más sencillos, probablemente no se requería una gran especialización, pudiendo ser realizados por aprendices o colaboradores de los *tessellarii*.

En cuanto a esto último, nuestro mosaico en *opus tessellatum* geométrico, vegetal y figurado, presenta además una complejidad adicional, la de incluir una serie de lastras marmóreas de forma rectangular y material local e importado, que el artesano ejecutor de la obra tuvo que tener en cuenta y, por tanto, preveer a la hora de la composición. Se trataría de realizar un tipo de pavimento más refinado en cuanto a decoración se refiere, con la yuxtaposición de *crustae* cortadas de diferente forma⁴⁰, y con la finalidad de completar dicha composición para obtener una estrecha relación con la planimetría del ambiente decorado. Quizás consistiera en una evolución o transformación del *opus scutulatum*, en este caso en un pavimento teselado y no en un *opus signinum*.

En cuanto a esta técnica de ejecución propiamente dicha, el mundo helenístico no nos aporta documentación ni hallazgos lo suficientemente indicativos al respecto, a excepción de la elaboración de piezas de diferentes tipos de mármol, ensambladas mediante pernos metálicos. Sí lo hace, en cambio, el mundo romano, que nos muestra un cuadro suficientemente claro de los diferentes tipos de embutido y de sus respectivas técnicas a través de la obra de Plinio; y allí donde las fuentes literarias no son suficientemente claras, interviene el testimonio directo de los restos arqueológicos recuperados. En cuanto a esto último, en el mundo bizantino se difunde una variante del *opus sectile* caracterizada por la combinación de incrustaciones policromas y teselas de mosaico como en nuestro caso. Según una noticia debida a Lampridio⁴¹, esta técnica llamada *opus alexandrinum*, habría surgido en Roma en tiempos de Severo Alejandro⁴², pero es más

probable que esta denominación se deba al hecho de que se elaboró en los talleres de Alejandría, de donde pasó a Bizancio y luego al mundo islámico. Tanto estas últimas fechas, como su primera aparición según las fuentes en época de Severo Alejandro, no coincide con el contexto estratigráfico asociado al mosaico de la Gorgona/Medusa, por lo que existen dos posibilidades: o no estamos hablando de la misma técnica, o ésta debió surgir bastante antes de lo que las fuentes nos transmiten.

II.2.1. Artesanos

Si consideramos que al igual que la pintura, el mosaico, presenta una doble función, la puramente decorativa por una parte, y la de revestimiento utilitario por otra, es obvio que el hacer lisa, confortable, robusta e impermeable una superficie requiriese un equipo perfectamente compenetrado para llevar a buen término esa doble finalidad. Así pues, el mosaico, probablemente fue producto de un taller constituido, con toda seguridad, por artesanos especializados: tal vez un *pictor imaginarius* encargado de diseñar el mosaico según el gusto del cliente, de realizar las partes más complicadas como el emblema central y los motivos figurados y vegetales de la composición en “T” y de supervisar la obra; uno o más *tessellarii* encargados de fabricar y colocar las teselas de las que se compone el mosaico; y en último lugar quizás por falta de especialización, un *caementarius* encargado de preparar los morteros con las proporciones adecuadas para la realización del mosaico, cuya importancia sin embargo es vital para la durabilidad del mismo y el agarre correcto de las teselas.

En nuestro caso, gracias a la impecable metodología arqueológica llevada a cabo en la excavación del yacimiento, así como a las lagunas existentes en el pavimento, hemos podido observar las distintas fases de realización del mosaico: la preparación del soporte y la realización propiamente del pavimento (lám. 22A). Con respecto al primer paso, una vez aprobado el diseño del mosaico por el cliente, los *tessellarii* extendían sobre la solera una pequeña cantidad de mortero -cal hidratada durante al menos tres meses, arena y polvo de ladrillo obtenido tras machacar con una maza restos de tejas- muy eficaz, que adquiriría una textura pastosa y que tenía un tiempo de fraguado de cuatro a seis horas, muy importante para poder colocar las teselas y rectificar si era necesario (Plinio, *NH.*, XXXVI, 186)⁴³. Una vez preparado el suelo, y ali-

39 En nuestro caso, el mosaico aparece algo descuadrado con respecto a la posición de los muros que conforman la habitación, tal vez porque hubo de adaptarse a una estructura anterior correspondiente a la primera fase constructiva de la vivienda.

40 No llega a ser un *opus sectile* porque hay diferencias a nivel de proyección y ejecución, pero sí emplea materiales propios de éste, como son las placas de mármol.

41 “Stravit et saxis Lacedaemoniis ac Porphyretius plateas in palatio quas Antoniniana vocavit: quae saxa usque ad nostrum memoriam manserunt, sed nuper eruta et exacta sunt”. Véase en Aelius Lampridius, *The Life of Antoninus Heliogabalus*, cap. XXII, en Loeb Classical Library, 1924.

42 “Alexandrinum opus marmoris de duobus marmoribus, hoc est Porphyretico, et Lacedaemonio primus instituit, Palatino exornato hoc genere marmorand”. Véase en Aelius Lampridius, *The Life of Alexandrus Severus*, cap. XXIII, en Loeb Classical Library, 1924.

43 En realidad, solía componerse de una serie de capas: la más inferior se denomina *statumen* y está realizada con un mortero com-

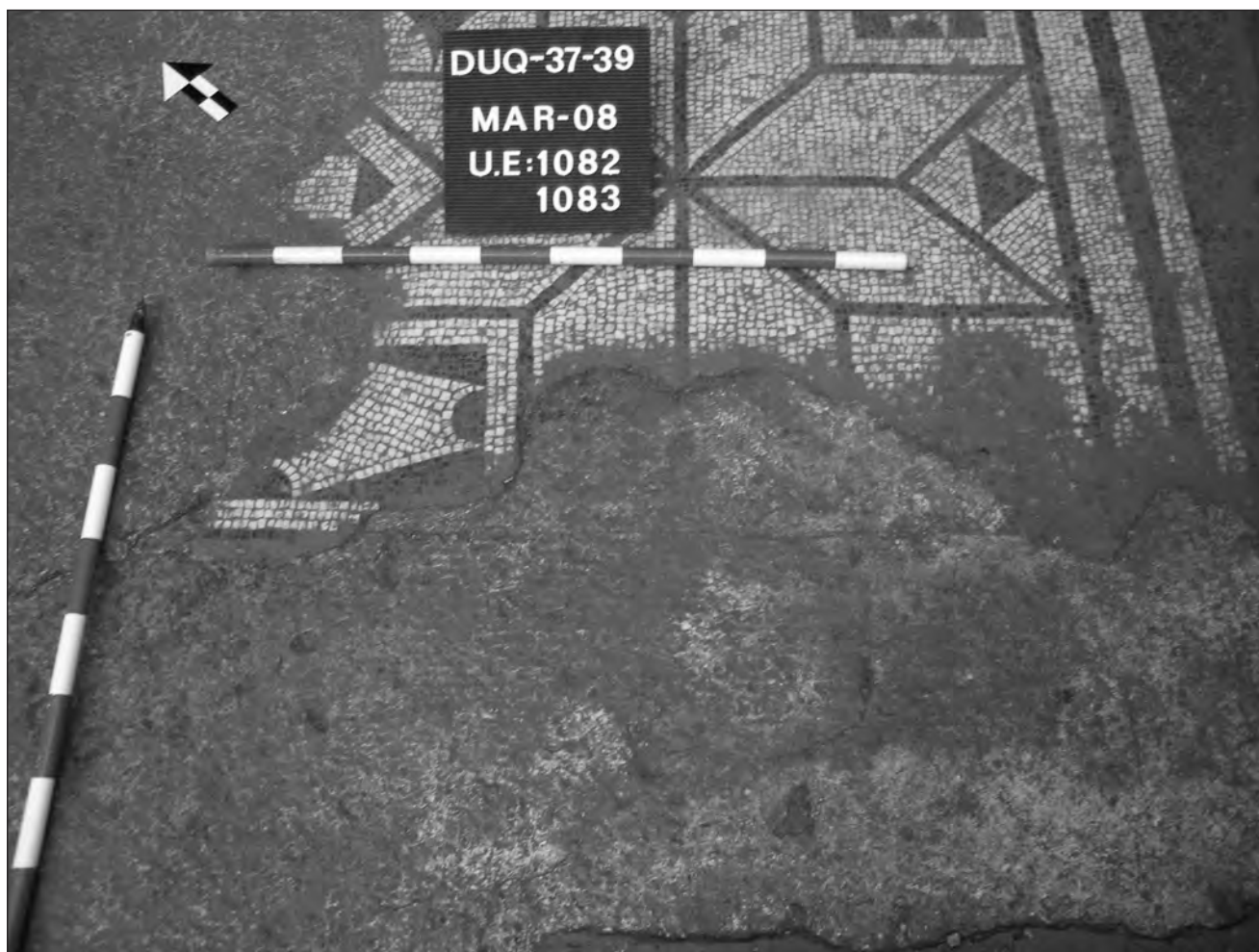


Lámina 22 A. Técnica de ejecución del pavimento (Foto. L. Suárez)

sada la última de las capas de cuya confección dependía la calidad final del mosaico, se realizaba la parte artística de éste: en una primera fase el *pictor imaginarius* pasaba al suelo el cartón o el boceto pictórico que se iba a realizar y que servía para facilitar la colocación de las teselas al *tesellarius* utilizando plantillas -primero con carboncillo para poder rectificar si se equivocaba y luego con pintura para evitar que se borrara-, tal vez de cerámica o plomo para algunas zonas (láms. 22A/B); con el dibujo ya plasmado

pacto de tierra, cal, mampostería o cantos rodados, con un espesor variable, así como una textura más o menos compacta y resistente; la segunda capa, *rudus*, es de mortero duro, compuesta de cal, arena y pequeños fragmentos de otros elementos, polvo de ladrillo o teja y carbones, con un espesor también variable, teniendo, en algunos casos, dos estratos; y por último, la capa superior en donde están colocadas las teselas y que se denomina *nucleus*, compuesta de un mortero de cal, arena y polvo de ladrillo y teja triturada. Finalmente, en algunos ejemplares existe una capa de mortero muy fina que constituye el lecho de colocación, denominada *supranucleus*.

in situ, el musivario se encargaba de perforar el mortero, dejando vacío y limpio el dibujo para que el teselario colocase las teselas previamente cortadas y que encajasen perfectamente. Acto seguido se iban nivelando mediante ligeros golpes con un taco de madera, con el fin de que el suelo quedase perfectamente alisado y puliendo con arena de río y agua, frotando a la vez con una piedra de pulir. Con esta fase de nivelado y acabado final, se obtenía un pavimento ornamental y resistente al desgaste de los años, cumpliendo así con la doble función que mencionamos al principio de este párrafo.

Otro elemento a destacar en cuanto a la técnica de elaboración de este mosaico, es la colocación de las teselas. Hemos constatado tres procedimientos distintos, cada uno de los cuales parece tener una finalidad clara (láms. 21-23): en primer lugar, la disposición paralela de las teselas rectas en la mayor parte del fondo blanco de la composición, especialmente en las bandas exteriores y en



Lámina 22 B. Técnica de ejecución del pavimento (Foto. L. Suárez)

las estrellas de rombos de ocho puntas; en segundo lugar, la colocación diagonal o en oblicuo que se obtiene por alineaciones de teselas opuestas por el vértice o por los lados que puede observarse principalmente en algunos motivos geométricos, en la banda negra que encuadra exteriormente toda la composición o en la cenefa trenzada; y finalmente, para realizar líneas curvas como es el caso de los elementos vegetales y la cratera que se encuentran en la composición de la “T” central, el artesano yuxtapone elementos cuadrados dejando que aparezcan entre ellos triángulos de lecho, elementos triangulares o poligonales, o teselas cortadas en formas complementarias y colocadas siguiendo un cierto orden. En cuanto a esto último, parece claro que los motivos negros están claramente definidos y ribeteados por sendas hileras de teselas blancas, que siguen fielmente su contorno; las hileras inmediatas tienden a seguirlo también, aunque poco a poco sus teselas se van disponiendo de forma

diferente, con el fin de rellenar el espacio que queda libre y adquirir la disposición adecuada para poder enlazar con las hileras que ribetea los motivos próximos. Da la impresión de que primero se han colocado los motivos negros y luego se han rellenado los espacios intermedios siguiendo la técnica a que nos hemos referido con anterioridad, algo que se observa muy bien en todos los motivos geométricos y vegetales, pero también en la figura del emblema central.

II.2.2. Elementos decorativos

Con respecto a los motivos decorativos incluidos en este tipo de pavimento, son muy variados y a veces repetitivos. La utilización de elementos geométricos, obligaba a saber representarlos mediante el uso de la regla y el compás, así como a conocer esquemas matemáticos simples y/o esquemas figurados, exigiendo



Lámina 23. Detalle de la disposición de las teselas en la banda de encuadramiento exterior del mosaico (Foto L. Suárez)

a su vez en estos últimos, un importante conocimiento de la mitología clásica.

En cuanto a los motivos geométricos, su continua repetición implicaba una gran monotonía, algo que concuerda a la perfección con el carácter banal de pasillos y habitaciones menos importantes; sin embargo, los elementos de carácter vegetal y figurado entroncan más claramente con el deleite personal que representan otras estancias más importantes en la vivienda como puedan ser los *atria*, *triclinia*, *oeci*, *exedrae*, en definitiva, estancias de representación. En el caso de la *domus* de la Gorgona/Medusa, la combinación de ambos tipos queda patente en la estancia nº 2, que gracias a su composición en “T” + “U”, muestra cómo los motivos geométricos se encuentran en lo que serían los espacios ocupados por los lechos de los comensales, y los figurados se reservan al lugar más importante de la misma.

Tanto unos elementos decorativos como otros, ayudan a acceder a la mentalidad del mundo romano, pero especialmente los figurados, con los que se quiere representar en el interior de una vivienda tanto la belleza de la naturaleza que se observa en el exterior como el prestigio social e intelectual del conocimiento por parte del propietario de los relatos mitológicos de su propia cultura. En lo que respecta a esto último, estos temas son los más empleados, y no es extraño que se representen escenas de este tipo, ya que era la manera más fácil para el propietario de explicar a los invitados el significado del mosaico, presumiendo así de su gran cultura.

II.2.3. Coste

En cuanto al coste de los pavimentos no debió depender exclusivamente de la mano de obra que los

realizaba, puesto que aquellos que se dedicaban a la musivaria procedían normalmente de clase social baja -esclavos- y no tenían más que un estatuto de artesanos. Ello lo podemos comprobar en su salario, que a comienzos del siglo IV d.C., se situaba por debajo de la media de los salarios, fuera cual fuese la complejidad del trabajo (ver *Cod. Teodosio*). Si, en cambio, influiría la naturaleza de los materiales utilizados para la obra puesto que el uso de elementos traídos de fuera o no, determinaría el esfuerzo económico del propietario que es quien los pagaba. El empleo del vidrio coloreado y la terracota, podrían abaratar el coste en ciertos casos, pero no era suficiente, y más aún, su uso no representaba el prestigio económico y social del dueño de la vivienda, así que las piedras más utilizadas eran las calcáreas y los mármoles.

El empleo de este tipo de piedras, marmóreas o no⁴⁴, conlleva otro problema, el de la propiedad de las canteras de explotación de estos materiales: por una parte, las canteras de mármoles pertenecían casi siempre al emperador y, por tanto, podría ser difícil obtenerlos; por otra parte, los mármoles de colores más importados procedían de canteras lejanas como las existentes en Grecia, Turquía, Egipto o Túnez, y su transporte era muy costoso. Debido a todo ello, se buscaba la posibilidad de utilizar materiales locales, que para los motivos geométricos en blanco y negro del mosaico de la Gorgona/Medusa, no debieron resultar un problema gracias a la existencia de las canteras de piedra situadas entre la ciudad y el Mar Menor; sin embargo, para el caso del emblema central figurado, la variedad tonal implicó la utilización de mármoles coloreados de importación, especialmente para los detalles.

A pesar de ello, los pavimentos más costosos no eran los de *opus tessellatum* bicromo/policromo, sino los que se realizaban con la técnica del *opus sectile* mediante la utilización de mármoles policromos recortados con formas geométricas. El caso del mosaico que estudiamos, es nuevamente un caso singular, puesto que sí que incluye al menos dos piezas traídas del exterior, como son las placas de mármol numídico *brecciato* que rodean el esquema en “T” del mismo.

Por otra parte, un tema directamente relacionado con el coste, sería el del tiempo dedicado a realizar este tipo de mosaicos. Actualmente, los talleres de arqueología experimental demuestran que en un artesano realiza entre 0,50 m² y 0,75 m² de mosaico por día⁴⁵; si a ello sumamos que además debe haber una serie de artesanos dedicados a la preparación previa de la base y del material utilizado, podríamos afirmar que la pavimentación del *triclinium* de la *domus* de la Gorgona/Medusa, es decir, aproximadamente unos 35 m², no se finalizaría antes de tres meses desde su comienzo.

II.3. Estudio e interpretación

En este apartado, analizaremos por separado los motivos geométricos y figurados para comprobar, finalmente, si la combinación de ambos encuentra paralelos en la península Ibérica o fuera de ella, o si se trata de una composición original aquí, traída y realizada directamente por artesanos llegados desde Roma; no obstante, hemos de tener presente que del pavimento únicamente conservamos parte del motivo central y el ángulo suroeste del mismo.

II.3.1. Motivos geométricos

En cuanto a la decoración geométrica, predomina una banda continua de estrellas de rombos de ocho puntas unidas por dos de sus vértices, dentro de los cuales no hay decoración, pero sí en los espacios rectangulares y cuadrangulares que quedan entre ellas. En éstos se representan cuadrados, inscritos y de lados curvos, que se disponen alternadamente por parejas en los primeros, y aislados en los segundos, utilizando una composición de damero con cuadrado inscrito y él mismo relleno con otro cuadrado inscrito en oposición de colores⁴⁶. Esto último, lo podemos observar en Besançon⁴⁷ y *Autun*, ambos en Francia⁴⁸; no obstante, también conservamos rectángulos decorados con un *scutum* inscrito con extremos cóncavos⁴⁹ en la ciudad de Avenches en Suiza⁵⁰, así como triángulos equiláteros y dentados.

45 Véase para lo cual, los resultados del taller de mosaicos realizado en los últimos cinco años en la ciudad de Lorca, y a raíz de los hallazgos de la *villa* romana de La Quintilla (Lorca).

46 Balmelle, 2002, pp. 182-183, lám. 120h-i.

47 Véase en *Recueil Gaule*, I, 3, n° 302 A, lám. XXI.

48 Véase también en *Recueil Gaule*, II, 2, n° 37, lám. XLIV.

49 Balmelle, 2002, pp. 50-51, lám. 18g.

50 Véase en *CRAI*, 1963, p. 161, fig. 6.

44 Para los antiguos, el mármol y el granito por ejemplo, se consideraban como piedras marmóreas y se usaban indistintamente para la decoración ornamental; en la actualidad, la investigación las separa debido a sus cualidades y características físicas.

Esta composición geométrica encierra un esquema en “T” con decoración figurada, delimitado por una trenza de tres cabos, trazada en oposición de colores⁵¹. Aunque los modelos originales de este tipo aparecen ya en Pérgamo y Pompeya⁵², se trata de un motivo bastante común en todas las provincias además de en toda Italia, como por ejemplo en *Lucus Feroniae*⁵³. Dentro del mismo, conservamos dos grifos, una ménade que parece sostener una hoz, una crátera y tallos curvados de hojas unilaterales o de acanto y cálices con apéndices de loto, que van a desembocar en el emblema central de la Gorgona/Medusa rodeada por un círculo realizado con una sucesión de ovas.

En *Hispania*, la estrella de ocho paralelogramos ejecutada en *opus tessellatum*, se representa únicamente en cuatro mosaicos de más de un centenar conocidos hasta el momento; en *Gallia* por ejemplo, el número asciende a trece, mientras que en *Gallia Helvética* a ocho. En líneas generales, el conjunto geométrico completo (fig. 3), podría encuadrarse en una composición de estrellas de ocho rombos tangentes por dos vértices que forman rectángulos y cuadrados⁵⁴, como podemos observar en algunos ejemplos de Ostia en Italia, concretamente en la ínsula delle Muse⁵⁵ y en la *domus* di Apuleio⁵⁶; no obstante, también encontramos variantes de este sistema con composición en cuadrículado de estrellas de ocho rombos tangentes por vértices, con cuadrado recto inscrito en los intervalos o con cuadrado recto acantonado con pares de rombos inscritos en los intervalos y cuadrados pequeños sobre la punta en Tréveris en Alemania⁵⁷, en Stabia, Prima Porta, Tívoli, *Lucus Feroniae*⁵⁸ y *Castrum Novum* en Italia⁵⁹ o en Argelia, concretamente en Tipasa⁶⁰. En definitiva, se trata de un esquema compositivo dentro de una composición más amplia -sea octogonal, circular o cuadrada-, que observamos en lugares dispares y que, sin embargo, a pesar de las diferencias existentes entre los modelos, debió surgir de un cartón itálico⁶¹, que en esta ocasión, nuestro artesano ha tratado con

un estilo propio, es decir, poniendo el acento sobre el rigor geométrico del esquema y sobre la sobriedad de los elementos vegetales y figurados que éste inscribe.

Asimismo, un elemento que nos ayuda a definir más claramente la funcionalidad de la habitación que el mosaico decora, es precisamente su esquema geométrico de motivos continuamente repetidos. Se trata de una composición fácilmente extensible sobre una superficie⁶², y por tanto resulta muy atractivo para estancias de dimensiones importantes como es ésta, que probablemente funciona como *triclinium*. Esto mismo sucede con otro mosaico hallado en una intervención de urgencia en la ciudad de Valencia y que, además, coincide en su composición geométrica y vegetal con motivo o emblema central en color, aunque en este caso, circular y no con forma de “T”⁶³.

II.3.2. Emblema y programa iconográfico

Los *emblemata*, verdaderos cuadros a imitación de los existentes en pintura, solían estar formados por motivos figurados y se ubicaban en el centro del mosaico, enmarcados por motivos generalmente geométricos. Aunque éstos solían decorar los *tablina*, *cubicula*, *oeci* o *alae* de las viviendas, el *triclinium*, por sus dimensiones y su funcionalidad, proveía de una situación bastante adecuada para este tipo de composiciones demandadas por las clases más opulentas.

En nuestro caso, en el emblema central se ha representado un *gorgoneion*, es decir, la máscara de la Gorgona/Medusa, cuya representación como mito en distintos soportes, ha sido una constante en el mundo griego y romano principalmente. Dicho término se utilizaba en la Antigüedad para nombrar a los tres monstruos infernales que existían en la mitología clásica: Euríala, Esteno y Medusa, todas ellas hijas de Forcis y de Ceto. De ellas, Medusa era mortal y las otras dos inmortales, pero las tres tenían el mismo aspecto espantoso: las serpientes surgían y se enroscaban por encima de sus cabezas a modo de cabellos y alrededor de sus cinturas, poseían unos ojos grandes y muy abiertos, una boca inmensa y amenazadora con la lengua colgando entre los dientes, alas, garras y unos afilados colmillos de jabalí⁶⁴; sin embargo, la única que era peligrosa era Me-

51 Balmelle, 2002, p. 122, lám. 72b.

52 Ovadiah, 1980, p. 113.

53 Moretti, 1977, lám. XLIII.

54 Balmelle, 2002, pp. 266-267, lám. 173b.

55 Becatti, 1967, Ostia, n° 261, lám. XXIII y n° 266, lám. XXVI.

56 *Ibidem*, n° 152, lám. XXV.

57 Parlasca, 1961, lám. 16.3.

58 Moretti, 1977, lám. XXXI.

59 Véase para lo cual en *Forma Italiae*, VII, 3, 58, fig. 98.

60 Balmelle, 2002, pp. 268-269, lám. 174 a-d.

61 Lancha, 1977, p. 148.

62 *Passim*.

63 Abad, 2004, p. 70, fig. 2d.

64 Véase en fuentes clásicas como Hesíodo, Píndaro y Eurípides.

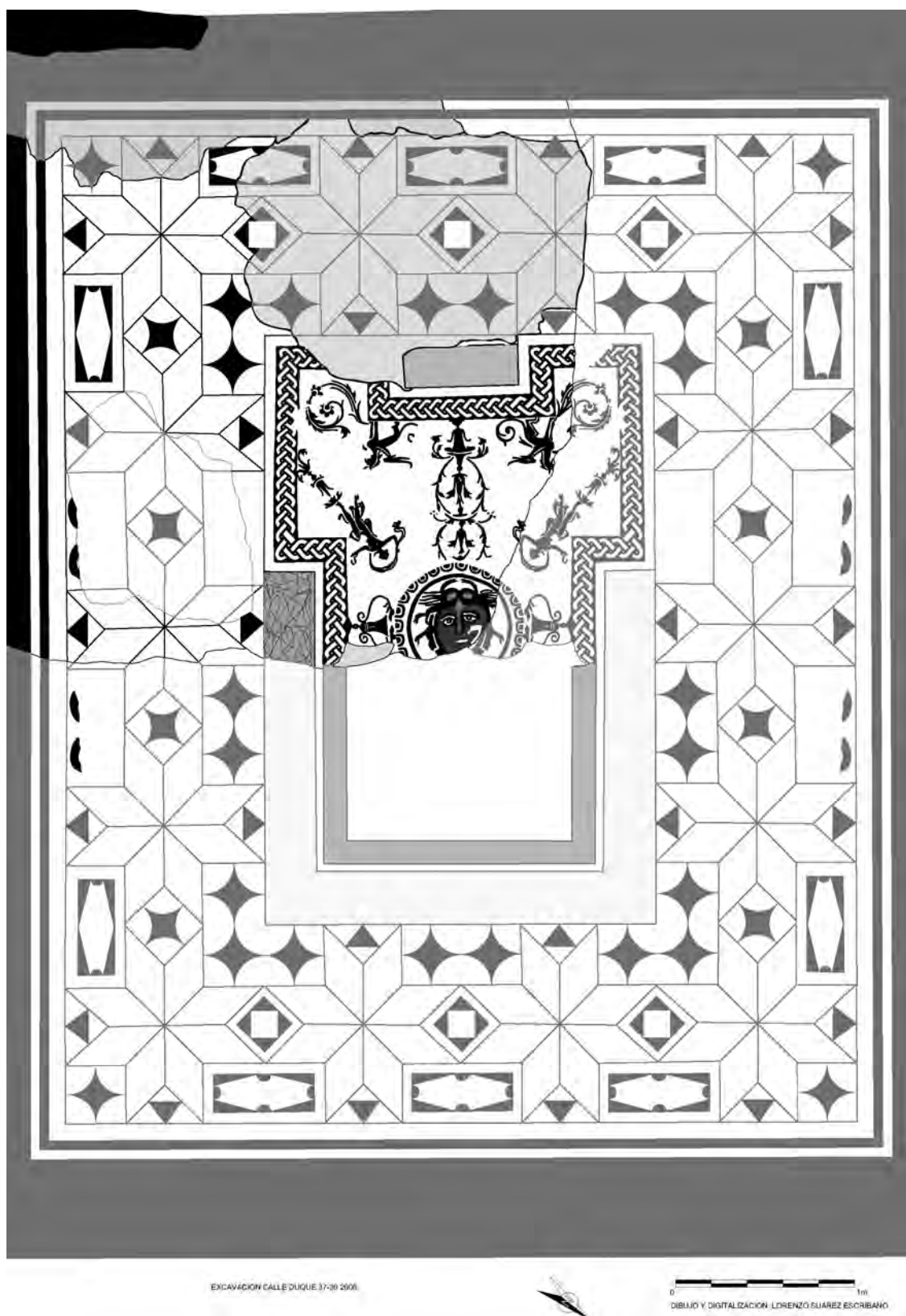


Figura 3. Restitución hipotética del esquema y composición del mosaico geométrico-figurado de *opus tessellatum* (Dibujo. L. Suárez)

dua, puesto que su mirada, de ojos enormes y abiertos como hemos mencionado anteriormente, petrificaba a los mortales.

Las fuentes antiguas nos proporcionan algunos datos sobre este mito y sobre las Gorgonas, sobre su transformación desde su primera aparición en las representaciones artísticas de comienzos del siglo VII a.C., con apariencia burlesca en las cerámicas protocorintias, beocias y rodias, hasta el mundo clásico en donde se representa como una mujer hermosa, con una belleza inexpresiva que evoluciona hacia el realismo en el siglo III a.C. Para Homero, la Gorgona es desconocida como figura mitológica, se trata solamente de una cabeza fantasmal que vive en el Hades, tal como se dice en la *Odisea* (11.v. 636), y que también aparece como imagen en el centro de los escudos. Este autor, habla de la Gorgona casi siempre como un adorno, tan sólo en una ocasión lo asocia a un monstruo vivo⁶⁵, de manera que resulta de gran interés que junto al significado intrínseco, podamos añadirle el estético, que resuelve la idea fundamental tanto en artesanos como en clientes⁶⁶, de decorar sus espacios privados, empleándola como tema central.

En cuanto a la descripción de nuestra Gorgona/Medusa, podemos decir que se dispone en posición frontal, de la parte superior de la frente nacen dos pequeñas alas de color gris y negro, sus cabellos, alborotados y desordenados, se confunden con las serpientes que brotan entre ellos, y enmarcan todo el rostro de mirada intensa, con el ceño y la boca fruncidos. La imagen representada a modo de máscara, podría pertenecer al tipo llamado de la Medusa bella, un tipo que ha perdido el carácter monstruoso, a la vez grotesco y horrendo, característico del arcaísmo griego, y se ha convertido en una figura femenina de belleza idealizada, cuya naturaleza demoníaca se manifiesta únicamente a través de los atributos animales que la acompañan -las alas y las serpientes-. La mirada, fija y penetrante, los cabellos alborotados, así como el fruncido del ceño y de la boca, no restan nada a ese tipo, propio tal vez de época trajano-adrianea, que hace su aparición en Grecia en el siglo V a.C., pero se desarrolla sobre todo en época helenística, siendo el más frecuente durante la época romana. Se trata de una representación muy plástica y hermosa, con una expresión tranquila, con la mirada perdida y la frente modulada; en definitiva, una Gorgona/Medusa convertida en simple

objeto de adorno, a partir de parámetros obtenidos de los prototipos escultóricos del siglo IV-III a.C, en los cuales, la cabeza de ésta sería considerada únicamente como un objeto apotropaico contra las fuerzas del mal, sino que podría utilizarse también como símbolo que contendría en sí mismo el mito de Perseo con el que ésta se encuentra relacionada⁶⁷.

Su representación, sobre todo en relación con este mito, en el que prima la victoria del héroe contra las fuerzas del mal representadas entre otras por la medusa, es muy abundante en el mundo romano, hallándose en una gran variedad de soportes: una buena parte de los testimonios conservados proviene de monumentos funerarios, de numerosos sarcófagos en los que aparece su rostro con expresión patética, quizá porque el carácter profiláctico o de protección del *gorgoneion* se mantiene como una constante a través del tiempo; no obstante, no podemos olvidar que ésta también se encuentra representada en relieves como los de Mataró⁶⁸ o Barcino⁶⁹, en bronce como el del pectoral del Museo de Tarragona o el procedente de la ciudad de Sarmizegetusa (Rumanía) de época de Adriano⁷⁰, o en pinturas como las de los lararios de Pompeya principalmente.

En cuanto a su presencia en pavimentos, la representación de la cabeza de la Gorgona/Medusa, por su valor profiláctico o únicamente decorativo, se convirtió en uno de los temas favoritos en los mosaicos, en los que ocupó un lugar dominante en el centro de una composición circular o cuadrangular⁷¹. En esta posición central de la que parten figuras radiales geométricas o figuradas que completan la decoración, es en la que se encuadra el ejemplo de *Carthago Nova* y, aunque dicha disposición es muy usual en época altoimperial, los pavimentos más antiguos con esta temática se encuentran realizados con cantos rodados en Sycion a comienzos del siglo IV a.C.⁷², en unas termas greco-romanas en Egipto⁷³ y en el Pireo (Atenas), en esta ocasión en *opus tessellatum*⁷⁴, demostrando su amplia aceptación desde la etapa helenística hasta el siglo I d.C.

Mosaicos con el rostro de la Gorgona/Medusa ocupando el emblema central del pavimento no son

65 Véase para completar esta visión de las fuentes el capítulo dedicado al *Gorgoneion* en Rose (1973).

66 Durán, 1993, pp. 313-322.

67 Véase para lo cual los ejemplos expuestos por López, 1998, p. 477.

68 Bosch de Doria, 1998, pp. 127-141.

69 Balil, 1979, pp. 63 y ss.

70 Aguirre, 1998, pp. 22-31.

71 López, 1998, p. 475.

72 Panagiotopoulou, 1994, figs. 1-3.

73 Guimier-Sorbets, 1998, pp. 291-293.

74 LIMC IV, "Gorgones Romane", núm. 176.

un hecho casual en *Hispania*, sino todo lo contrario, los encontramos de forma frecuente durante el siglo II d.C. y hasta finales del Imperio⁷⁵. Destaca por su similitud en el esquema geométrico y, probablemente en su interpretación, el mosaico de Palencia, en el que la máscara está asociada a la representación de las estaciones⁷⁶. Igualmente, hemos de mencionar los ejemplos de Carmona con representaciones en los ángulos de bustos de las estaciones⁷⁷, de la Casa de los Pájaros y Palacios de *Italica*, donde la Gorgona/Medusa sí figura como único tema figurado de una composición geométrica muy similar a la nuestra pero que, sin embargo, cronológicamente son posteriores, de comienzos del siglo III d.C.⁷⁸; o los de la Plaza de la Corredera en *Corduba*, Marbella, Huerta del Otero en Mérida⁷⁹, y el de la *villa* de Balazote (Albacete)⁸⁰, en donde la Gorgona/Medusa también forma parte de una composición geométrica disponiéndose su cabeza normalmente en el centro. De estos últimos, en concreto del ejemplo de Marbella, hay que destacar que, al igual que el de Cartagena, está incluido en una composición con elementos vegetales⁸¹, un tipo de ornamentación usual en Italia desde finales del siglo I al II d.C., pero sin embargo poco célebre en la Península Ibérica donde, hasta el momento, éstos serían los dos únicos casos conocidos.

De todos los ejemplos citados anteriormente, el de Palencia comparte con el mosaico de *Carthago Nova* la representación de las estaciones junto a la Gorgona/Medusa, y los de *Corduba*, *Italica*, Carmona y Marbella, otra peculiaridad, la de emplear teselas blancas y negras para la decoración geométrica y teselas de color para la Gorgona/Medusa. En lo que concierne a esto último, a pesar del fuerte impacto y amplia tradición que tiene la representación de esta temática en blanco y negro en Italia, como vemos en los ejemplos de Ventimiglia y Ostia⁸², la policromía comienza a introducirse

75 López, 1998, p. 479.

76 Mondelo y Balil, 1983, pp. 265-276. La Medusa y las estaciones fueron motivos muy populares por su carácter profiláctico la primera y benéfico las segundas, por lo que su iconografía hace alusión a la riqueza y fertilidad asociadas al devenir armónico del año.

77 *CMRE* IV, 1982, pp. 31-34, n° 15, láms. 11-12.

78 Durán, 1994, p. 317, n° 98, lám. LII; Blanco, 1978, *CME* II.

79 Frejeiro, 1978, 1, n° 56; López, 1998, p. 480, fig. 38.

80 Sanz, 1987, pp. 47-49, fig. 3.

81 Asimismo, la Medusa asociada a pájaros, delfines y otros peces se interpreta como un símbolo de inmortalidad, al igual que sucede con la representación del pavo real.

82 Becatti, 1961; Blake, *Second Century*, láms. 13.2 y 14.2.

tímidamente al principio, y tan sólo en el rostro de Medusa. Esta misma combinación aparece también en la Medusa de Orange (Francia)⁸³ y de Timgad (Túnez)⁸⁴, *Hadrumentum* y *Leptis Magna*, ejemplos todos ellos de cronología altoimperial, como podría ser nuestro caso según el contexto arqueológico. Esto último, quedaría confirmado si tenemos en cuenta que, con el paso del tiempo, la utilización del color pasará a ocupar un papel importante en los pavimentos, sobrepasando el límite del emblema central, como sucede en el mosaico norteafricano de Mokeinine en el Museo de Susa o en el de la Casa de Dionisos y las Cuatro Estaciones de Volúbilis del siglo III d.C.⁸⁵

Tras la descripción de sus rasgos más sobresalientes y los paralelos más cercanos estilística y espacialmente, podemos preguntarnos ahora qué simbolizan estos seres monstruosos que aparecen en el mito, provistos de esos atributos destinados fundamentalmente a provocar el horror. Las interpretaciones fueron de lo más variado ya desde la Antigüedad, pero siempre estaban encaminadas a asociarlas a algún tipo de miedo por su relación con el mundo infernal y con el Más Allá⁸⁶. Su función apotropaica, por otro lado, les confería un carácter no del todo negativo, sino más bien ambivalente con rasgos comparables a los de la Madre Tierra con su doble vertiente maléfica y benéfica, vertiente esta última en la que podríamos entender su relación con la ménade que porta una hoz y que podría representar el momento de recogida de la cosecha⁸⁷.

Si nos alejamos de esa simbología o interpretación mitológica y lo asociamos a la cultura romana propiamente dicha, el *gorgoneion* podría relacionarse con el culto imperial y con la alegoría del poder supremo representado por el emperador. En este sentido gira la representación que forma parte de la decoración del *instrumentum sacrificale* esculpido en el friso del templo de Vespasiano, o en los bustos de época neroniana, destacando el *gorgoneion* del *Forum Novum Severianum* de *Leptis Magna* (África) del siglo III d.C.⁸⁸, que contiene

83 Lavagne, 1979, n° 58, lám. XIX.

84 Germain, 1969, pp. 89-90, n° 119, lám. XXXIX; Dundabin, 1978, p. 163, 248 y 271.

85 Dundabin, 1978, p. 265 y 277.

86 Aguirre, 1998, pp. 22-31.

87 La ménade podría representar la estación estival o de verano, mientras que las otras tres, ubicadas alrededor de la cabeza de la Gorgona/Medusa pero que no conservamos, representarían el otoño, invierno y primavera.

88 Ensoli, 1994, p. 719 y ss.

las características propias de la técnica retratista romana desde la época de los antoninos, es decir, alas en la cabeza, rizos, el nudo bajo la barbilla y en las pupilas el quiebro denominado como virgulilla o apóstrofo⁸⁹.

II.3.3. Cronología

En cuanto a la **técnica de ejecución**, los pavimentos de *opus tessellatum* más antiguos de la península Ibérica, corresponden a los hallados en la primera mitad del siglo I d.C., en la colonia Lepida-Celsa⁹⁰. A pesar de que en este período suelen ser predominantemente bicromos (blanco-negro), conservamos ejemplos en donde se utiliza primero el policromo helenístico, principalmente en los emblemas realizados en *opus vermiculatum* procedentes de Ampurias con representaciones varias sobre naturalezas muertas, pero donde destaca el célebre sacrificio de Ifigenia. A excepción de estas tempranas representaciones del policromo, el mosaico blanco y negro cuya técnica de ejecución es más barata y simple, se desarrollará durante los siglos I y II d.C., por toda la costa mediterránea de la península Ibérica, y bajo influencia puramente itálica. Será a partir de finales del siglo I e inicios del siglo II d.C., el momento en el que se introduce nuevamente el color, una cronología que puede confirmarse si analizamos este mosaico de la Gorgona/Medusa, en el que también predomina el modelado sobre el dibujo, aspecto que conduce a pensar que estamos ante una calidad de ejecución propia de dicho momento.

En cuanto a los **motivos decorativos**, geométricos y vegetales, son los más utilizados durante todo el siglo I d.C. En líneas generales, tras los ejemplos hallados hasta el momento en la península Ibérica, los investigadores llevan la introducción de las primeras composiciones figuradas hacia mediados del siglo II d.C. y, hacia principios del siglo III d.C., la incorporación de temas más complicados mediante yuxtaposiciones de figuras geométricas y composiciones figuradas en las que se introduce el color, como puede observarse en el mosaico de Neptuno en Itálica, que representa el tema del cortejo del dios acompañado de diversos animales marinos dentro de una escena mitológica-burlesca⁹¹. Sin embargo, en nuestro caso, y gracias al contexto estratigráfico del yacimiento, este mosaico a pesar de estar

incluido dentro de la evolución descrita anteriormente, debería situarse en un grupo de pavimentos de composición geométrica y vegetal en teselas blancas y negras, que incluyen un pequeño cuadro, a modo de *emblema* con figuración policroma, y que tendría una cronología bastante más temprana, tal vez el último cuarto del siglo I d.C., o como muy tarde, el primer cuarto del siglo II d.C., si atendemos a que la introducción del trenzado junto a la Gorgona/Medusa parece no producirse antes del siglo II d.C.⁹². En definitiva, debería incluirse dentro de una tendencia consistente en la ejecución de temas policromos en mosaicos bicromos, una característica provincial típica de *Hispania*, y que vendría avalada por la posible relación de los motivos florales que aparecen en el Caseggiato di Bacco e Arianna⁹³ y en la *villa* di Adriano en Tívoli, donde al igual que en este mosaico, aparecen compartimentaciones geométricas y simétricas de vegetales estilizados⁹⁴.

El marcado contraste entre el blanco y el negro en este mosaico, es un fenómeno que en Italia venía produciéndose desde época flavia, momento a partir del cual en los mosaicos bicromos, las siluetas y los detalles se señalan en negro, consiguiendo así un contraste más acusado con respecto al fondo. En *Hispania*, a partir de finales del siglo II y principios del siglo siguiente, se empiezan a introducir los primeros mosaicos policromos como el de época severiana de la Medusa del Museo Arqueológico de Tarragona por ejemplo⁹⁵, de manera que la ejecución del mosaico de la *domus* de la Gorgona/Medusa debió llevarse a cabo antes de esta fecha. Sabemos también que, a pesar de la pervivencia de la bicromía, en algunas zonas de *Hispania* como Mérida⁹⁶, entre otras, así como en algunos casos particulares como el mosaico de peces descubierto en la Plaza de la Corredera de Córdoba, el de la cabeza de Medusa de Carmona y el de Neptuno de Itálica, el gusto por la policromía tiende a generalizarse en el siglo III d.C., con predilección por los temas mitológicos que se insertan en diversos registros geométricos -tal es el caso de mosaicos algo más tardíos como los de Mérida con la representación del Rapto

89 Floren, 1977.

90 Véase en Uribe, 2007 (tesis doctoral).

91 Blanco y Luzón, 1974.

92 Mondelo, 1985, p. 119.

93 Becatti, 1967, n° 292, lám. LXXV.

94 Blake, 1936, XIII, lám. 12, n. 3 y 4.

95 Balil, 1969, pp. 3-12, láms. I-III.

96 Casi todos los mosaicos de la casa del Mitreo así como el firmado por *Seleucus*, de *Emerita Augusta (Lusitania)*, están fabricados en blanco y negro, pero ya se introducen algunas tonalidades de color en algunos elementos decorativos como los cántaros y los delfines.

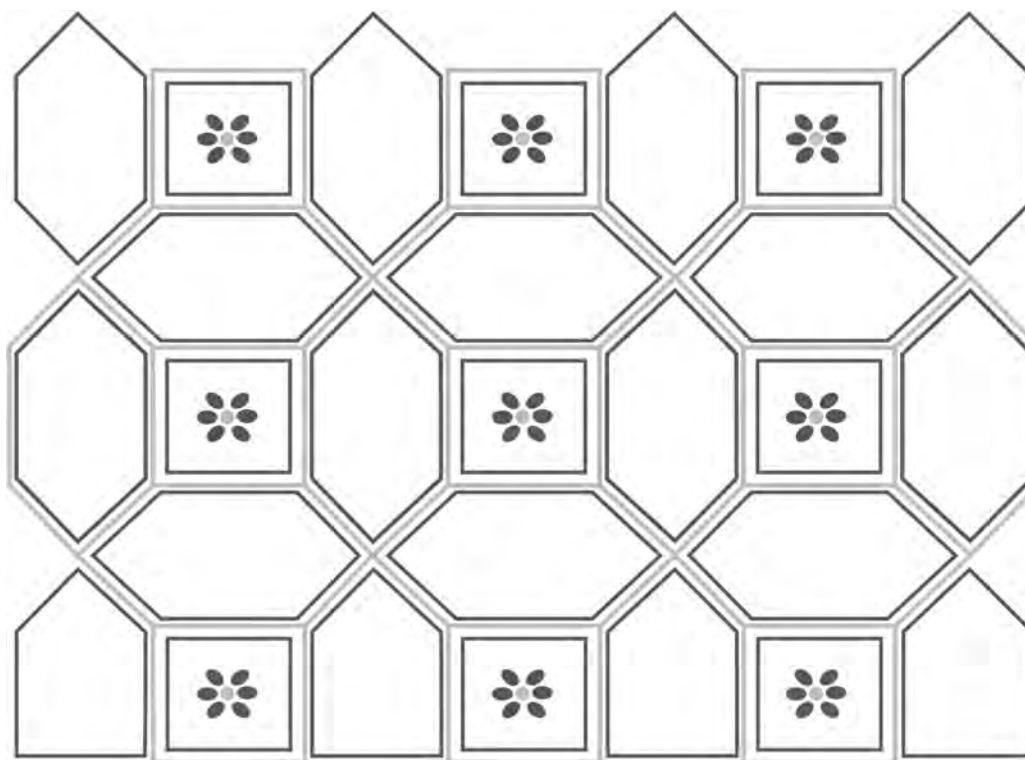


Figura 4. Restitución hipotética de un tramo de la decoración pictórica que recorría la zona media del corredor o deambuladorio del peristilo (Dibujo. A. Fernández)

de Europa o en el Museo Arqueológico de Barcelona, concretamente el mosaico de las Tres Gracias-, así como la influencia oriental y africana por temas con escenas báquicas o nilóticas.

Fuera de *Hispania*, la Gorgona/Medusa aparece como emblema central en varios pavimentos de la *domus* delle Gorgona en la Reg. I, Is. XIII de Ostia⁹⁷ o de la ínsula dell'Aquila⁹⁸, sin embargo, a pesar de ser mosaicos en *opus tessellatum* íntegramente en blanco y negro, sus cronologías son bastante más tardías que la nuestra, se sitúan entre finales del siglo III y primera mitad del siglo IV d.C. y mediados del siglo III d.C., respectivamente.

En cuanto al **esquema o composición** de estrellas con ocho ramos, ha sido empleado en toda Italia durante un período que va de la segunda mitad del siglo I a.C., como podemos comprobar en Pompeya⁹⁹ y en la *villa* de Horacio en Licenza¹⁰⁰, y es particularmente característico

en los mosaicos adrianeos y antoninos más sobrios como los de la ínsula di Giove e Ganimede o del Disoniso en Ostia¹⁰¹, o los dos pavimentos descubiertos en *Lucus Feroniae*, al norte de Roma, de finales del siglo II d.C.¹⁰²; por tanto, una de las más ampliamente difundidas, sobre todo entre los siglos I-II d.C., y la más banal del repertorio de mosaicos italianos¹⁰³, que en nada ayuda a concretar más la fecha del mosaico que estudiamos.

Los artesanos varían los motivos que aparecen en los elementos geométricos, de manera que es difícil encontrar un mosaico de este tipo idéntico a otro en todos sus detalles que, por otra parte, son los propios de la época escogidos y combinados de forma variable¹⁰⁴. Todos estos ejemplos, difieren en alguna medida, del que presentamos aquí, y aunque en todos ellos los ramos están dibujados por un simple filete negro y los cuadrados y rectángulos con elementos inscritos son de gran

97 Becatti, 1967, lám. LXXII, 41-42 y lám CCXX.

98 *Ibidem.*, n° 371, lám. LXXIX.

99 Blake, 1930, VIII, lám. 34, n. 2, R. VIII, ins. V, n. 15.

100 Suárez, 2002, pp. 278-280.

101 Becatti, 1967, n° 15, fig. 6 y n° 374, lám. XXVIII.

102 Lancha, 1977, pp. 150-156.

103 Blake, I, 90, 94 y 111; *ibidem.*, II, 90 y 192.

104 Becatti, 1967, p. 131.

sobriedad, el de *Carthago Nova*, muestra una tendencia propia de los dos primeros siglos de nuestra era, como es la pérdida del papel decorativo de las estrellas que pasan a un segundo plano, en beneficio de la decoración más variada y policroma del interior de la composición.

En *Hispania*, la documentación es escasa, pero podemos destacar el esquema del pavimento encontrado en Carmona, con una representación clásica en negro y blanco, de factura itálica. Los cuadrados presentan una decoración geométrica variada pero simple y en el centro del tapiz, un cuadrado de proporciones importantes contiene un disco tangente a los lados de éste, cubierto por un tapiz de triángulos bicromos con una cabeza de Gorgona policroma en su centro¹⁰⁵.

Fuera de *Hispania*, en Regio-Emilia (Italia), conservamos dos pavimentos con un esquema parecido en blanco y negro, uno de los cuales podría ser augusteo; no obstante, hay otro en la *villa* de Russi, en la provincia de Rávena, que podría ser de finales del siglo I d.C.¹⁰⁶, y por tanto de una cronología más parecida al nuestro. Para el caso de *Gallia*, los ejemplos conservados con esta composición proceden en su mayor número de la Narbonense -Nîmes, Avignon, Orange y Vaison-la-Romaine-, pero sin ninguna datación propuesta para los mismos. Las diferencias entre unos y otros se basan principalmente en la utilización más o menos profusa de la policromía; sin embargo, en todos los ejemplos, las líneas son siempre dibujadas con teselas negras, como en los mosaicos italianos que han servido de modelos y que sí poseen una datación, en este caso bastante alta, de la primera mitad del siglo I d.C. En cuanto a esto último, el hallazgo más antiguo encontrado hasta el momento fuera de Italia, proviene de la *Gallia Helvetica* y puede ser atribuido con certeza a época flavia¹⁰⁷. Todo ello, nos lleva a cerrar el arco cronológico en el que oscila el esquema compositivo entre época flavia y época severa. Esta misma datación puede observarse en *Britannia*, donde esta composición se emplea desde el siglo I al siglo IV d.C. El conjunto más interesante es el del palacio de Fishbourne¹⁰⁸, que permite constatar la difusión en esta provincia y en época flavia, de tres modelos diferentes de la misma composición de estrellas de ocho rombos, con decoración exclusivamente geométrica. En esta misma

provincia, pero en otras regiones de la misma como en Colchester, Silchester y *Verulamium* entre otras, esta variante se impone durante un largo período que va desde el 65 d.C., hasta la segunda mitad del siglo IV d.C., aunque su período de máxima difusión es en el siglo II d.C.

Por su parte, en *Germania* se distinguen dos períodos de utilización de esta composición: el primero, inspirado en modelos itálicos, como en las *Gallias*, está representado por los mosaicos del Palacio de Procuradores de Tréveris y de Fliessem¹⁰⁹; el segundo, donde se afirma un estilo regional, está representado en otros mosaicos de Tréveris y de Pfalzel¹¹⁰; sin embargo su datación entre los primeros años del siglo III y en la segunda mitad del siglo IV d.C., se aleja mucho de la que nos ofrece el contexto arqueológico de la *domus* de la Gorgona/Medusa.

Finalmente, los talleres de las provincias de África conocían igualmente esta composición, pero le dieron un giro particular con el empleo del color en la ejecución de los motivos geométricos, especialmente los rombos: cuatro mosaicos de Usa¹¹¹, un mosaico de Sfax¹¹² y un mosaico descubierto en las termas del norte de Timgad¹¹³, muestran esta tendencia de comienzos y finales del siglo III d.C., que también se da en las provincias orientales.

Si tenemos en cuenta la composición y los motivos geométricos elegidos -estrellas con ocho rombos enmarcando emblemas centrales-, bastante sencillos y muy frecuentes en los mosaicos romanos¹¹⁴, resulta un modelo bien conocido, raramente modificado en relación a los cartones itálicos y de una amplia difusión en todas las provincias del Imperio, de ahí la dificultad de concretar una fecha aproximada si no existe un contexto estratigráfico adecuado. En relación a esto último, contamos con un ejemplo con el mismo esquema geométrico en donde todavía se desarrollan elementos decorativos augusteos y se introducen otros nuevos; se trata de la *domus* Fulminata en la Reg. III, Is. VII de Ostia, cuya datación es de la segunda mitad del siglo I d.C.¹¹⁵, y que por tanto, se acerca bastante a la que proponemos y podría servirnos de precedente. Este mosaico se encuadraría en el grupo de mosaicos del período flavio-

105 Luzón, 1988, 213-241; Lancha, 1977, p. 155.

106 Lancha, 1977, fig. 78.

107 *Ibidem.*, p. 153.

108 Cunliffe, 1971.

109 Parlasca, 1961, láms. 16 y 20.

110 *Ibidem.*, láms. 42 y 57; 9 y 52.

111 Foucher, 1962-1963.

112 Fendri, 1963, salle, 4, lám. IV.

113 Germian, 1969, nº 85, lám. LXXXV.

114 Ovadiah, 1980 y Balmelle *et alii.*, 1985.

115 Becatti, 1967, nº 192, lám. XXVII.

trajaneo que, aunque escasos, representan sin embargo, un punto crucial en el arte romano, en el que el lenguaje itálico que ha sido completamente asimilado, hace suyo también la enseñanza clásica, añadiendo al mismo tiempo expresiones de rica originalidad que serán las más usadas en el siglo II d.C.¹¹⁶.

Esta propuesta viene avalada por una serie de aspectos que hemos de tener en cuenta y que nos podrían mostrar el *terminus postquem* para el mosaico de la Gorgona/Medusa: en los últimos decenios del siglo I d.C., perdura el gusto por los motivos geométricos simples y lineales, que habían sido difundidos en el período augusteo y estaban basados todavía sobre hexágonos y losanges y sobre rectángulos dispuestos entorno a un cuadrado, como se localizan en los mosaicos pompeyanos¹¹⁷; asimismo, un poco antes, hacia mediados del siglo I d.C., no se encuentra todavía una composición figurada que ocupe todo el campo, como sí es normal en el siglo II-III d.C.¹¹⁸. Debido a ello, nuestro mosaico podría mostrar las dos tradiciones, utilizando el modo de disposición y de compartimentación todavía helenístico¹¹⁹, aunque con el gusto romano por el blanco-negro más que por la policromía pictórica, por la uniformidad de la técnica que no destaca particularmente al emblema, que no busca efectos de claroscuro en las figuras, sino la homogeneidad, creando una decoración de efecto claramente legible.

No obstante, hay otro elemento que nos podría ayudar en esta aproximación; se trata del empleo del mármol en los pavimentos, una constante también en la ciudad desde época relativamente reciente en comparación con otras ciudades de *Hispania*¹²⁰, concretamente de la costa mediterránea. Asimismo, un dato más para concretar también la cronología del mosaico, lo aporta el conjunto de fragmentos pictóricos hallados en el deambulatorio del peristilo, concretamente en el muro que comparte con el posible *triclinium*. Su restitución (fig. 4), nos ayuda a observar, sobre el fondo blanco del enlucido, una composición regular de octógonos irregulares y secantes,

creando cuadrados y hexágonos oblongos¹²¹, esquema que también observamos con una cronología similar en otras ciudades del Imperio como *Verulamium*¹²² o *Anemurium*¹²³, en donde la principal diferencia reside en los elementos decorativos existentes en el interior de los motivos geométricos. En la península también encontramos algunos ejemplos en la casa 1 de Clunia y en la bóveda de Santa Eulalia¹²⁴, sin embargo en éstos, los motivos decorativos son más complejos.

III. LA INSERCIÓN DEL MOSAICO EN EL CONJUNTO DE LOS MOSAICOS DE LA CIUDAD Y SU ENTORNO MÁS INMEDIATO: LA EXISTENCIA DE UN POSIBLE TALLER

Del conjunto total de pavimentos hallados en *Carthago Nova*, más de la mitad corresponden a la técnica del *opus signinum*, y pueden centrarse cronológicamente a lo largo del siglo I a.C., y durante el primer cuarto del siglo I d.C., momento de máximo esplendor urbanístico de la ciudad como puede corroborarse por las fuentes escritas y materiales. A partir de aquí, concretamente desde época julio-claudia, con la pacificación de la Península, y en gran parte con el inicio del declive de la producción minera, la ciudad fue perdiendo su posición privilegiada en la dinámica político-económica de la *Hispania* romana. Se trató de un proceso lento, en el que el ritmo de producción de obras musivas se mantuvo, pero con el desplazamiento del *opus signinum* por el *opus tessellatum*, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo I d.C., y especialmente a partir de época trajanea.

Hasta ahora, los pavimentos que se conocían en la ciudad con esta técnica, no superaban el 20% del total, correspondiendo al siglo I d.C., los de las calles Montanaro, Mayor y dos de la *domus* de *Salvius*, al que ahora habría que añadir éste de la calle Duque 37-39, y al siglo II d.C., el de la calle Palas. Durante estas primeras fases debió existir en la ciudad un grupo de artesanos que, como muchos otros constatados por otras fuentes, al principio provendrían de Italia; el grupo debió trabajar en la ciudad y en los alrededores donde existía asimismo una clientela, bien de particulares o bien de corporaciones de distinto tipo, económicamente fuertes y dispuestas a pagar lo necesario para hacerse con sus servicios, como

116 *Ibidem.*, p. 272.

117 Becatti, 1967, p. 269.

118 Aspecto que se suple por el rigor geométrico y formal, centrandolo el elemento figurado con simetría y orden sobre el fondo. Éste suele estar en un rectángulo poco grande que se sitúa en el medio con función de emblema.

119 Becatti, 1967, p. 270.

120 Véase para lo cual, Ramallo, 1985, pp. 44-49; Pérez, 1996, pp. 24-25 y 142; Soler, 2003, pp. 149-188 y 2005, pp. 29-64.

121 Barbet, 1997, p. 35.

122 Davey y Ling, 1982, fig. 43.

123 Alföldi-Rosenbaum, 1971, lám. XV,3.

124 Abad Casal, 1985, figs. 126 y 223.

lo observamos perfectamente en la costa de la Sierra minera de La Unión. Aunque este grupo de artesanos o taller dejó de funcionar a mediados del siglo II d.C., tal vez hacia el tercer cuarto, fenómeno muy acorde con la evolución económica, la serie de mosaicos de Portmán, que se haya un poco alejada de las producciones típicas de *Carthago Nova*, debió corresponder a los mismos artesanos, pero en este caso aportando motivos decorativos algo diferentes a los geométricos que habían predominado en la producción musivaria de la ciudad.

Durante la primera fase de este período, siglo I y parte del II d.C., no se observa un desplazamiento de los centros de producción y desarrollo del *opus tessellatum* en blanco y negro en relación a los pavimentos de *signinum*¹²⁵, todo lo contrario, existe una superposición de dichos centros, como puede observarse en Cartagena y Mazarrón. Durante los primeros años del siglo I d.C., el *opus signinum* debió solicitarse para la pavimentación de nuevas viviendas y edificios, pero pronto debió entrar en convivencia con la nueva técnica del mosaico blanco y negro, desarrollado en Italia desde el siglo I a.C., y sobre todo a partir del siglo I d.C., para alcanzar en época antonina un alto grado de perfección y destreza. Aunque no disponemos de datos precisos para determinar el momento de introducción de esta nueva técnica en nuestro territorio, es de suponer que debió introducirse como fecha muy tardía en época de Augusto, siendo su número bajo en la musivaria hispana en comparación con los de *opus signinum* y *opus tessellatum* policromos.

Si durante estos primeros siglos la evolución del mosaico de *Carthago Nova* corre paralela a la del resto de las ciudades costeras del levante peninsular, e incluso alcanza un papel preponderante y destacado, a partir de inicios del siglo II se produce una clara divergencia en relación a otras poblaciones cercanas. *Illici*, Calpe, Sagunto y Barcelona en los *conventus Carthaginensis* y *Tarraconensis* respectivamente, ofrecen un número mayor de composiciones figuradas de mosaicos bicromos fechados en el siglo II d.C.¹²⁶. Se trata de representaciones de *thyasos* marinos y temas dionisiacos totalmente ausentes hasta el momento en el conjunto de *Carthago Nova* y sus alrededores, y de ahí la importancia del hallazgo de este mosaico con decoración figurada, máxime aún si, a partir de finales de época antonina, la ciudad

parece entrar en un cierto declive y se produce un vacío evidente en la creación de mosaicos bicromos.

De cualquier forma, los modelos de toda esta serie de pavimentos se encuentran muy vinculados a la tradición y desarrollo del mosaico itálico, y todo el conjunto de composiciones figuradas encuentran sus más directos prototipos en el mundo ostiense, y en general en la misma Italia. A partir de aquí, se encargan las obras en otras áreas de carácter más rural, distintas a los centros de demanda tradicionales. En cierto modo, se inicia un proceso, mucho más acentuado a partir de los siglos III y IV d.C., como es el del paso del mosaico al mundo rural, y por otra parte, el desarrollo de la policromía extendida a grandes superficies, primero de forma tímida, introduciendo pequeñas pinceladas de color en los motivos más ricos del pavimento y extendiéndose años más tarde a la totalidad del pavimento. Algunas composiciones de esquema y técnica bicromas como nuestro ejemplo o el de la casa de *Salvius*¹²⁷ en la misma *Carthago Nova* y en Sagunto¹²⁸, podrían ilustrar bien ese primer paso, que trasciende el ámbito urbano y llega al ámbito rural, cuyo ejemplar más significativo procede de Portmán, donde en el *triclinium* de una gran villa extraurbana y costera, se dispone un pavimento en T + U. Su cronología creemos hay que centrarla en la segunda mitad del siglo II por su vinculación a las creaciones típicas de los talleres ostienses de época antonina en los que sobre un fondo geométrico blanco y negro se inscriben pequeños cuadros bien definidos y policromos, no obstante la acumulación de distintas orlas geométricas en torno al motivo central nos pueda llevar a un momento tardo-antoniniano.

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

El mosaico en blanco y negro predominó en *Hispania* durante los dos primeros siglos del Imperio bajo el influjo de modelos llegados de Italia gracias a las relaciones comerciales que hicieron que arraigara aquí más que en otras provincias del Imperio Romano. En concreto, el pavimento de la *domus* de la Gorgona/Medusa, caracterizado por la armonía y uniformidad que se establece entre las estrellas de ocho rombos, cuadrados pequeños y grandes inversamente embutidos y alternativamente negros y blancos, responde a una tendencia

125 Ramallo, 1984, pp. 26-28.

126 Balil, 1967, p. 546.

127 Madrid, 2004.

128 Vall, 1961, pp. 154 y ss.

que creemos se desarrolla desde época trajanea y que en este sector es debida, principalmente, al empleo bastante raro de la policromía y a la ausencia de la variante de octógonos adyacentes formados por cuadrados cantones de semiestrellas de ocho rombos.

En comparación con otros temas figurados, la representación iconográfica de la Gorgona/Medusa no es un tema muy recurrente en los mosaicos; no obstante, las preferencias de los clientes por la misma se centran principalmente en mosaicos del Alto Imperio cuya distribución geográfica se centra en la Bética, Tarraconense y Lusitania, que contienen esta imagen como centro de la composición. Aunque en la mayor parte de los ejemplos, su cabeza se acompaña de pájaros, peces y la representación de Océanos demostrando esa función protectora, en el caso de esta *domus*, son los grifos y las ménades las que sirven de acompañamiento a la misma. De esta manera, podemos decir que su ejecución podría tener una doble función, como motivo decorativo principal por una parte y como elemento de protección por otra¹²⁹.

El esquema compositivo en “T” + “U” que es propia de salas de representación en edificios de carácter doméstico, como los *triclinia* u *oeci*, no es lo único que corroboraría la funcionalidad o finalidad última de la estancia, pues la mayoría de las habitaciones en las que encontramos representado este tema, principalmente fuera de la península, estaban destinadas a funcionar como salas de recepción o *triclinia*, siendo observable desde la entrada para rechazar influencias malignas.

Finalmente, hemos de valorar los restos arquitectónicos en donde se ha conservado este pavimento, como muestra de una arquitectura que continua las pautas de las casas pompeyanas de épocas tardorrepública y augustea, y que alcanza un elevado grado de refinamiento en aquellas viviendas de mayor desarrollo planimétrico, como pudo ser ésta por la presencia de un peristilo en la vivienda, al igual que sucede en casas algo más antiguas como la de los Delfines y otras contemporáneas como la de *Salvius* o del *Sectile*, y de la posible vivienda situada en la calle Saura o de otras tantas localizadas en esta misma ciudad que, aunque no completas en su planta, a través de la elección de ciertos motivos figurados demuestran una jerarquía en las decoraciones y en los espacios que las contienen¹³⁰. La vivienda está incluida en el sector

oriental de la ciudad, una zona que no permite un trazado urbano ortogonal¹³¹, sino más bien de *insulae* irregulares de forma trapezoidal y de dimensiones aún no precisadas que reducen el espacio disponible para uso doméstico¹³², aunque en ocasiones, articuladas a diferentes alturas¹³³. No obstante, podemos observar su inserción en un trazado viario ordenado aunque heterogéneo en cuanto a su planteamiento, orientación y nivelación, debido a las causas mencionadas en el capítulo correspondiente.

El mosaico corresponde a uno de los dos momentos de mayor auge constructivo en la ciudad, tanto en el desarrollo urbano como en el ornamental que, a su vez, están asociados con un panorama político y económico adecuado, concretamente el que se produce entre la segunda mitad del siglo I d.C., y mediados del siglo II d.C., en donde, a diferencia de la fase anterior, no se constata epigráficamente la llegada de personas y fondos a esta ciudad a excepción de la elite local de los *Numisii*¹³⁴, pero en la que la presencia de elementos decorativos correspondientes a esta época en el Molinete, en las casas de *Salvius*, de la Fortuna o en las localizadas en la calle Saura, Caridad-Cristobal La Corta o Jara, son testimonio del lujo y refinamiento en esta época. Asimismo, se trata de un momento de estrechos vínculos entre Roma e *Hispania*, puesto que a la gran cantidad de exportaciones que salen de aquí, se suma el origen hispano de emperadores como Trajano y Adriano, de manera que esto pudo ser un motivo claro por el que el mosaico romano hasta época severa, sea hecho en blanco y negro y siga los cánones o modelos itálicos, más concretamente los de Ostia, que era el puerto de desembarco de los productos¹³⁵.

Con la vivienda de la calle Duque 37-39, la decoración pictórica existente en la habitación nº 1 y en el corredor del peristilo, así como con el mosaico de la Gorgona/Medusa que conservamos en la habitación nº 2, observamos claramente el proceso de asimilación de

129 Durán, 1994, p. 316.

130 Fernández, 2008.

131 Martín, 1996, p. 97.

132 El espacio que queda entre los cerros de la Concepción y Molinete representa un trazado ortogonal con ínsulas de 206 x 50 pies o lo que es lo mismo, 900 m², mientras que el que se forma entre los cerros de la Concepción y Sacro muestra un trazado trapezoidal con ínsulas de 2762 x 203 pies, es decir, 4800 m², como ocurre en otras importantes ciudades de *Hispania*; véase para ello Soler (2000, pp. 53-86).

133 Ramallo y Ruiz, 1998, p. 49.

134 Ramallo y Abascal, 1997.

135 Blázquez, 1993.

patrones arquitectónicos y decorativos de origen itálico que se venía produciendo desde el siglo I a.C., y que como resultado, produjo uno de los ejemplos más completos y bellos en cuanto a la decoración musiva del área de *Carthago Nova* se refiere en época altoimperial. En el caso que ahora nos ocupa, estamos ante una obra de *opus tessellatum* bicromo, con un emblema central policromo, lo que equivaldría en una evolución estilística del mosaico en la península Ibérica, a un momento en que la policromía comienza a hacerse notar de nuevo, tras el predominio casi exclusivo de los mosaicos en blanco y negro a lo largo del siglo I d.C., y parte del siglo II d.C. Por tanto, este detalle nos estaría indicando que el mosaico podría corresponder a un intervalo que oscilaría entre finales del siglo I d.C. y mediados del siglo II d.C. Para precisar esta cronología, viene en nuestra ayuda la información proporcionada por la excavación allí realizada; creemos que el mosaico corresponde al segundo momento de ocupación o remodelación de la vivienda de la fase altoimperial. Por tanto, si se relacionan ambas propuestas, parece claro que la fecha de fabricación de éste debe situarse entorno al tránsito del siglo I al II d.C.

V. BIBLIOGRAFÍA

- LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE, Zürich & Munich, 1981.
- ABAD CASAL, L., 1985: *La pintura romana en España*, Sevilla-Alicante.
- ABASCAL, J.M. y RAMALLO, S.F., 1997: *La ciudad de Carthago Nova: la documentación epigráfica*, Murcia.
- AGUAROD, C., 1995: "La cerámica común de producción local/regional e importada. Estado de la cuestión en el valle del Ebro", en *Cerámica comuna romana d'època Alto-Imperial à la Península Ibérica. Estat de la questió*, *Monografies Emporitanes VIII*, Ampurias, pp. 129-153.
- AGUIRRE CASTRO, M., 1998: "Las Gorgonas en el Mediterráneo Occidental", *Revista de Arqueología*, 207, pp. 22-31.
- ALFÖLDI-ROSENBAUM, E., 1971: *The Necropolis of Anemurium*, Ankara.
- AQUILÚE ABADÍAS, X., 1995: "La cerámica común africana", en *Cerámica comuna romana d'època Alto-Imperial à la Península Ibérica. Estat de la questió*, *Monografies Emporitanes VIII*, Ampurias, pp. 61-74.
- AQUILÚE ABADÍAS, X., 2000: *Guías del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Empúries*, Tarragona.
- BALIL, A., 1969: "Il mosaico <Della Medusa> di Tarragona", *Hommages à M. Renard III* (col. Latomus, n.º 103), Bruxelles, pp. 3-12.
- BALIL, A. (ed.), 1970-80: *Estudios sobre los mosaicos romanos*, vol. I-VII, Madrid.
- BALIL, A., 1979: "La Gorgoneia de Barcino", *Faventia* 1/1, Barcelona, pp. 63-70.
- BALMELLE, C., 1980: *Recueil general des mosaïques de la Gaule IV, Aquitaine, 1*, París.
- BALMELLE, C., 1987: *Recueil general des mosaïques de la Gaule IV, Aquitaine, 2*, París.
- BALMELLE, C. et alii., 2002: *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, vol. I-II, París.
- BARBET, A., 1997: "Imitations d'opus sectile et decors a reseau. Essai de terminologie", en *Bulletin de Liaison*, n.º 12, París, pp. 1-46.
- BECATTI, G., 1961: *Scavi di Ostia IV: Mosaici e Pavimenti marmorei*, vol. I-II, Roma.
- BERROCAL, C. et alii., 2005: "Excavaciones arqueológicas de urgencia en plaza de la Merced n.º 1 esquina con la calle del Duque (Cartagena)", en *XVI Jornadas de Patrimonio Histórico*, pp. 279-280.
- BLÁZQUEZ, J.M., et alii., 1989: *Mosaicos romanos del Museo Arqueológico Nacional*. Corpus de Mosaicos de España, fasc. IX, Madrid.
- BLÁZQUEZ, J.M., 1993: *Mosaicos romanos de España*, Real Academia de la Historia, Madrid.
- BLAKE, M.E., 1936: II. "Roman Mosaics of the Second Century in Italy", *MAAR*, 13, pp. 82-83.
- BLAKE, M.E., 1959: "Recueil general des mosaïques de la Gaule 1. Province de Belgique, 1. Partie ouest", *AJA*, 63, pp. 216-217.
- BLANCO FREJEIRO, A., 1978: "Mosaicos romanos de Mérida", *CME I*, Madrid.
- BLANCO FREJEIRO, A. y LUZÓN NOGUÉ, J.M., 1974: *El mosaico de Neptuno de Itálica*, Sevilla.
- BONIFAY, M., 2004: "Études sur la céramique romaine tardive d'Afrique", *BAR International Series*, 1301, Oxford.
- BOSCH DE DORIA, M., 1998: "La Gorgona de Mataró. Un altar funerari monumental a la Via Augusta en el territori d'Iluro", *Laietania* 11, Mataró, pp. 127-141.
- BOVINI, G., 1956: *Mosaici di Ravenna*, Milano.
- BRAGANTINI, I.; DE VOS, M.; PARISE BADAI, F. et alii., 1983: *Pittura e pavimenti di Pompei*. Roma.
- DAVEY, N. y LING, R., 1982: *Wall-Painting in Roman Britain*, Britannia Monograph, Series n.º 3, London.

- DUFOUR BOZZO, C., 1995: "El mosaico", en C. Maltese (ed.) *Las técnicas artísticas*, Madrid.
- DUNDABIN, K.M.D., 1978: *The mosaics of Roman North Africa*, Oxford.
- DUNDABIN, K.M.D., 1999: *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge.
- DURÁN, M., (1993): *Iconografía de los Mosaicos Romanos en la Hispania alto-imperial*, Barcelona.
- ENSOLI VITTOZZI, S., 1994: "Forum Novum Severianum de Leptis Magna", *L'Africa Romana*, 10, pp. 719 y ss.
- FANTAR, M. et alii., 1994: *La mosaïque en Tunisie*, París y Tunis.
- FANTAR, M., 1996: *The Bardo palace and Museum*, París.
- FARNETI, M., 1993: *Technical-historical glossary of mosaic art*, London.
- FENDRI, M., 1963: *Découverte archéologique Dans la région de Sfax. Mosaïques des Océans*, Tunis.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, A., 2003: "Adopción de las técnicas pictóricas y musivarias entre las sociedades íberas", en L. Abad (ed.) *De Iberia in Hispaniam. La adaptación de las sociedades ibéricas a los modelos romanos*, Alicante, pp. 209-239.
- FIELD, R., 1988: *Geometric patterns from Roman mosaics*, London.
- FISCHER, P., 1971: *Mosaic. History and technique*, London.
- FLOREN, J., 1977: *Studien zur Typologie des Gorgoneion*, Münster Westfalen.
- FOUCHER, L., 1962-1963: *La maison des masques a Sousse, fouilles 1962-63*, Tunis.
- GERMAIN, S., 1969: *Les mosaïques de Timgad. Étude descriptive et analytique*, Paris.
- GOODWIN, E.M., 1999: *The art of decorative mosaics*, London.
- GUICHOT y SIERRA, A., 1931: *Los dos mejores mosaicos italicenses que existen en Sevilla*, Sevilla.
- GUIDOBALDI, F., 2003: "Sectilia pavimenta dell'area vesuviana", en P. Pensabene (ed.), *Care e tecnica di lavocazione, provenienze e distribuzione* (Studi Miscellanei, 31), Roma, pp. 223-258).
- GUIMIER-SORBETS, A.M., 1998: "Les mosaïques à la Méduse", en *La gloire d'Alexandrie*, Catálogo de la exposición (París, Musée du Petit Palais, 7 mai – 26 juillet 1998), Paris, pp. 291-293.
- HAYES, J.W., 1972: *Late Roman Pottery*, London.
- LANCHA, J., 1977: *Mosaïque géométrique. Les Ateliers de Vienne*, Roma.
- LANCHA, J., 1997: *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (1er-Ve s.)*, Roma.
- LAVAGNE, H., 1979: *Recueil Général des Mosaïques de la Gaule III. Narbonnaise I*, París.
- LING, R., 1998: *Ancient mosaics*, Londres.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 1998: "El mito de Perseo en los mosaicos romanos. Particularidades hispanas", *Espacio, tiempo y forma*, Serie II, Historia Antigua, t. 11, pp. 435-491.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G., 2004: "La musivaria en época de Trajano", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, 15, pp. 181-215.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G.; NAVARRO, R. y PALOL, P., 1998: *Mosaicos romanos de Burgos*, CSIC, fasc. XII. Madrid.
- LUZÓN NOGUÉ, J.M., 1988: "La roseta de triángulos curvilíneos en el mosaico romano", en *Homenaje a García Bellido*, 5, Anejos de *Gerión*, I, Madrid, pp. 213-241.
- MADRID BALANZA, M^a.J., 2004: "Primeros avances sobre la evolución urbana del sector oriental de Cartago Nova Peri Ca-4/barrio universitario", *Mastia*, 3, pp. 31-70.
- MADRID BALANZA, M^a.J. et alii., 2005: "La domus de Salvius. Una casa de época altoimperial en la calle del Alto de Cartagena (PERI CA-4/Barrio Universitario)", *Mastia*, 4, pp. 117-152.
- MADRID BALANZA, M^a.J., 2007: "Excavaciones arqueológicas en el PERI CA-4 (Barrio Universitario, Cartagena)", *XVIII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, vol. I, pp. 105-107.
- MARTÍNEZ ANDREU, M., 2004: "La topografía en *Carthago Nova*. Estado de la cuestión", *Mastia*, 3, pp. 11-30.
- MONDELO, R., 1985: "Los mosaicos de la villa romana de Algoros (Elche)", *BSAA*, 51, pp. 107-142.
- MONDELO, R. y BALIL, A., 1983: "Mosaico con representación de la Gorgona hallado en Palencia", en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, n^o 49, pp. 266-276.
- MORETTI, M. y SGUBINI MORETTI, A.M., 1977: *La Villa dei Volusii a Lucus Feroniae*, Roma.
- PASSELAC, M. y VERNHET, A., 1993: "Céramique sigillée sud-gauloise", en PY (M.); *Dicocer*, *Lattara* 6, Lattes, pp. 569-580.
- OLAGUER-FELIU, F. de 1989: *La pintura y mosaicos romanos*, Barcelona.
- OVADIAH, R., 1980: *Geometric and floral patterns in ancient mosaics*, Roma.

- OVADIAH, R., 1987: *Mosaic pavements in Israel: Hellenistic, Roman and Early Byzantine*, Roma.
- PANAGIOTOPOULOU, A., 1994: "Représentations de la Médusa Dans les mosaïques de Grèce", *VI CIMA*, Guadalajara, pp. 369-382.
- RAMALLO ASENSIO, S.F., 1985: *Mosaicos romanos de Carthago Nova (Hispania Citerior)*, Murcia.
- RAMALLO ASENSIO, S.F., 2001: "Sistemas, diseños y motivos en los mosaicos romanos de *Carthago Nova*: a propósito de los pavimentos de la calle del Duque", en E. Ruiz (coord.) *La casa romana en Carthago Nova. Arquitectura privada y programas decorativos*, Murcia, pp. 167-204.
- REBUFFAT, R., LIMANE, H. y DROCOURT, D., 1998: *Volubilis de mosaïque à mosaïque*, Casablanca.
- ROBOTTI, C., 1983: *Mosaico e architettura. Disegni, sinopie, cartón*, Nápoles.
- ROSE, J.M., 1973: *Mitología griega*, Barcelona.
- ROSSI, F., 1970: *El mosaico: pintura de piedra*, Madrid.
- SANZ GAMO, R., 1987: "Mosaicos romanos del Camino Viejo de las Sepulturas (Balazote, Albacete)", *Al-Basit*, 21, pp. 43-64.
- SCHMELZEISEN, K., 1992: *Römische Mosaiken der Africa Proconsularis. Studien zu Ornamenten, Datierungen und Werkstätten*, Frankfurt am Main.
- SMITH, D.J., 1983: "El mosaico", en M.Hening (ed.) *El arte romano*, Barcelona.
- SOLER HUERTAS, B., 2000: "Arquitectura doméstica en Carthago Nova. La domus de la Fortuna y su conjunto arqueológico", *AnMurcia*, 26, pp. 53-86.
- STERN, H., 1957: *Recueil general des mosaïques de la Gaule, I, Belgique, 1, Partie Ouest*, Paris.
- STERN, H., 1960: *Recueil general des mosaïques de la Gaule, II, Lyonnaise*, Paris.
- SUÁREZ, A.M., 2002: "Découverte de la maison de Campagne d'Horace", en J.M. Luzón (ed.), *El Westmorland, Recuerdos del Grand Tour*, Madrid, pp. 278-280.
- URIBE AGUDO, P. 2007: *La edificación doméstica urbana romana en el cuadrante nordeste de la Península Ibérica (s. I a.C. – s. III d.C.)*, Tesis Doctoral, Zaragoza.
- WILSON, R.J.A., 1981: "Mosaicist and patrons", *JRS*, 71, pp. 173-177.
- YACCOUB, M., 1995: *Splendeurs des mosaïques de Tunisie*, Tunis.