

Cómo citar este artículo / How to cite this article: Íñiguez Berrozpe, L., Uribe Agudo, P., Asensio Esteban, J. Á., Mañas Romero, I., Angás Pajas, J., Ariño Gil, E., Navarro Caballero, M. y Magallón Botaya, M. Á. (2024). Escena de thíasos marino en el Prepirineo aragonés: el hallazgo del *opus tessellatum* blanquinegro del Forau de la Tuta (Artieda, Zaragoza). *Lucentum*, XLIII, 169-191. <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM.23918>

Escena de thíasos marino en el Prepirineo aragonés: el hallazgo del *opus tessellatum* blanquinegro del Forau de la Tuta (Artieda, Zaragoza)

Scene of marine thíasos in the aragonese Pre-Pyrenees: the discovery of the
black-and-white *opus tessellatum* from El Forau de la Tuta (Artieda, Zaragoza)

Lara Íñiguez Berrozpe, laraib@unizar.es, <https://orcid.org/0000-0001-5006-8693>, Universidad de Zaragoza, España

Paula Uribe Agudo, uribe@unizar.es, <https://orcid.org/0000-0001-8911-0393>, Universidad de Zaragoza, España

José Ángel Asensio Esteban, joseangelasensio@yahoo.es, <https://orcid.org/0000-0001-6228-0026>, Instituto de Estudios Altoaragoneses, España

Irene Mañas Romero, i.manas@geo.uned.es, <https://orcid.org/0000-0003-3377-3803>, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Jorge Angás Pajas, j.angas@unizar.es, <https://orcid.org/0000-0003-3854-2158>, Fundación Agencia Aragonesa para la Investigación y el Desarrollo, Universidad de Zaragoza, España

Enrique Ariño Gil, argil@usal.es, <https://orcid.org/0000-0001-8717-2128>, Universidad de Salamanca, España

Milagros Navarro Caballero, milagros.navarro@u-bordeaux-montaigne.fr, <https://orcid.org/0000-0002-3008-9451>, Institut Ausonius, Centre National de la Recherche Scientifique - Université Bordeaux-Montaigne, Francia

María Ángeles Magallón Botaya, amagallo@unizar.es, <https://orcid.org/0000-0001-7713-7126>, Universidad de Zaragoza, España

Recepción: 16/11/2022

Aceptación: 04/11/2023

Resumen

Presentamos los resultados del estudio técnico, iconográfico e iconológico del mosaico bícromo hallado en el yacimiento romano recientemente descubierto de El Forau de la Tuta (en Artieda, Zaragoza, enclave localizado en el Prepirineo aragonés, concretamente en la conocida como Canal de Berdún), y encuadrado cronológicamente entre finales del s. I y principios del s. II d. C. Este pavimento cuenta con una serie de particularidades que le confieren un carácter especial: su extraordinario estado de conservación, su diseño basado en una bicromía invertida con figuras diseñadas con teselas blancas sobre un fondo realizado con teselas negras, y la propia iconografía, con dos amores

Abstract

We present the results of the technical, iconographic, and iconological study of the bichrome mosaic found at the recently discovered Roman site of El Forau de la Tuta (in Artieda, Zaragoza, an enclave located in the Aragonese Pre-Pyrenees, specifically in what is known as Canal de Berdún), chronologically dated between the end of the 1st and beginning of the 2nd century AD. This pavement has a series of peculiarities that give it a unique character: its extraordinary state of preservation, its design based on an inverted bichrome with figures designed with white tesserae on a background made with black tesserae, and the iconography itself, with two amores facing each other

Financiación: Este trabajo ha sido financiado por los siguientes proyectos: 2022/0288 Excavaciones en El Forau de la Tuta (OTRI Unizar - Ayuntamiento de Artieda); 2022/0400 Documentación geométrica y estudio geoarqueológico (OTRI Unizar - Diputación Provincial de Zaragoza); 2021/0549 Plan de actuación arqueológico (OTRI Unizar - Gobierno de Aragón); 2021/30 Trabajos arqueológicos en el yacimiento del Forau de la Tuta (OTRI Unizar - UTE Yesa); JIUZ-2019-HYM-04 La ocupación romana del municipio de Artieda (Universidad de Zaragoza - Fundación Ibercaja); y por la ayuda del programa de actuaciones arqueológicas del Institut Ausonius (CNRS-Université Bordeaux-Montaigne). L. Íñiguez ha trabajado en este artículo gracias al contrato Ramón y Cajal RYC2021-030958-I financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/PRTR». P. Uribe ha trabajado en este artículo gracias al contrato posdoctoral Beatriz Galindo (BEAGAL 18/00191 Agencia Estatal de Investigación - Universidad de Zaragoza). J. Angás ha trabajado en este artículo gracias al contrato de investigación de la Fundación Agencia Aragonesa para la Investigación y el Desarrollo (ARAIID).

Copyright: © Lara Íñiguez Berrozpe, Paula Uribe Agudo, José Ángel Asensio Esteban, Irene Mañas Romero, Jorge Angás Pajas, Enrique Ariño Gil, Milagros Navarro Caballero y María Ángeles Magallón Botaya, 2024.



Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

afrontados sobre hipocampos, delfines y veneras. Estas figuras y elementos son propios de un thíasos marino, una iconografía muy popular en ambientes termales o lugares vinculados con el agua. La estancia que decoró ha sido interpretada, por varias razones tales como las propias características del mosaico además de la presencia de un bocel hidráulico y de otras soluciones aislantes de la humedad, como el *uestibulum* de un edificio termal de grandes dimensiones del que solo conocemos una mínima parte ya que está siendo actualmente objeto de excavación. Para su registro y documentación se han utilizado diversas técnicas geomáticas de fotogrametría aérea, terrestre y de láser escáner 3D, metodología que ha permitido continuar con el estudio de las estructuras exhumadas a pesar de que, por motivos de conservación, se hayan tenido que volver a cubrir. El yacimiento, además, cuenta con una segunda ocupación altomedieval, conocida gracias a los materiales exhumados y también por la presencia de un silo en el mosaico que aquí analizamos.

Palabras clave. Thíasos marino; *opus tessellatum*; blanco y negro; termas; técnicas geomáticas; *uestibulum*; ciudad romana; Pre-Pirineos.

over hippocampuses, dolphins and scallops. These figures and elements are typical of a marine thíasos, a wide-spread iconography in Thermal areas, or places linked to water. The room it decorated has been interpreted, for various reasons such as the characteristics of the mosaic itself, as well as the presence of a hydraulic mouthpiece and other solutions to insulate against humidity, as the *uestibulum* of a sizeable thermal building of which only a limited part is currently known, as it is currently under excavation. The recording and documentation of these facilities used diverse geomatic techniques of aerial and terrestrial photogrammetry and 3D laser scanning. This methodology allowed the study of the exhumed structures to continue even though, for conservation reasons, they have had to be covered up again. The site also has a second early medieval occupation, known thanks to the exhumed materials and because a silo on the mosaic we are analysing here.

Key words. Sea Thíasos; *opus tessellatum*; white and black; baths; geomatic techniques; *uestibulum*; Roman town; Pre-Pyrenees.

1. INTRODUCCIÓN

El municipio altoaragonés de Artieda (Jacetania, Zaragoza) se sitúa en el sector occidental de la Canal de Berdún, en la margen izquierda del río Aragón (Fig. 1). Los restos arqueológicos están ubicados a 1,5 km de la localidad de Artieda, en el entorno de la ermita de San Pedro y la zona conocida como «El Forau del Tuta». Actualmente, el yacimiento está flanqueado por barrancos al oeste (Santa María) y al este (San Pedro), siendo más pronunciado el segundo, en cuya ladera se documentaron cloacas y otras infraestructuras de *opus caementicium*. Al norte se halla un escarpe sobre la vega del río. La zona sur, junto a la ermita de San Pedro, se cierra por medio de un terraplén artificial que algunos autores han interpretado como un foso (Osset, 1964: 33). Aunque estos sean los límites propuestos del yacimiento, sabemos que la ocupación del espacio iría más allá de los mismos, a juzgar por los datos obtenidos a partir de la prospección área y por los restos exhumados en los cercanos yacimientos de La Venta I (Delgado y Martínez, 2009) y Viñas del Sastre/El Soto (Osset, 1964: 33).

Los datos expuestos y los resultados obtenidos desde 2019 han permitido constatar la existencia en este lugar de una ciudad romana imperial, de nombre antiguo por el momento desconocido. La importancia de sus restos permite afirmar que se trataba de la capital de una *ciuitas*. La principal vía de comunicación relacionada con este asentamiento urbano fue la que discurría en la Antigüedad por la orilla izquierda del río Aragón, tramo de calzada que enlazaba de este a oeste las *ciuitates* de *Iacca* (Jaca), *Iluberi* (Lumbier, Navarra?) y *Pompaelo* (Pamplona), no mencionada explícitamente en las fuentes escritas, pero de la que se conservan algunos restos (Magallón, 1987: 122 y 138-139; Moreno, 2004: 28-35; 2009: 77-79).

2. HISTORIA DE LAS INVESTIGACIONES

M. Suman (1802: 190), entre finales del s. XVIII y principios del XIX, en su obra *Apuntes para el Diccionario Geográfico del Reino de Aragón partido de Cinco Villas*, menciona la existencia de ciertos vestigios arqueológicos en la zona, tales como restos de mosaicos teselados blanquinegros, cloacas y estructuras de sillares¹. No será, sin embargo, hasta los años sesenta del s. XX cuando se realicen las primeras investigaciones y excavaciones en esta área por parte de E. Osset. Gracias a los trabajos de este militar fueron documentados varios restos romanos concretamente en el propio Forau de la Tuta², en el Campo de la Virgen, en el Campo del Royo³, en el Corral de Villasués, en Viñas del Sastre y, sobre todo, en Rienda. Este último

1. J. Traggia (1792: II, 225), a finales del s. XVIII, en su estudio *Aparato a la historia eclesiástica de Aragón* también habla de la existencia de un mosaico aparecido junto al camino que comunicaba entonces Tiermas con Artieda, incluyendo este hallazgo en su comentario acerca de Tiermas. Así, consideremos que no se referiría, específicamente, al enclave que aquí presentamos, aunque J. Lostal (1980) así parece transmitirlo.
2. Un pavimento teselado blanquinegro en El Forau de la Tuta, cuyo diseño era geométrico, habría sido descubierto en los años treinta del s. XX y posteriormente destruido. En 1965, se describen teselas sueltas y algún fragmento reducido del mismo (Beltrán y Osset, 1964: 449; Osset, 1965: 98; Fernández Galiano, 1987: 30). Por otra parte, se menciona específicamente en la ermita de San Pedro restos reutilizados de un fuste y un capitel corintio, y una inscripción.
3. Gracias a los recientes trabajos arqueológicos hemos podido constatar que los campos denominados como Forau de la Tuta, Campo de la Virgen y Campo del Royo son, en realidad, el mismo yacimiento que hemos decidido designar con un solo topónimo: El Forau de la Tuta (Asensio *et al.*, 2022).

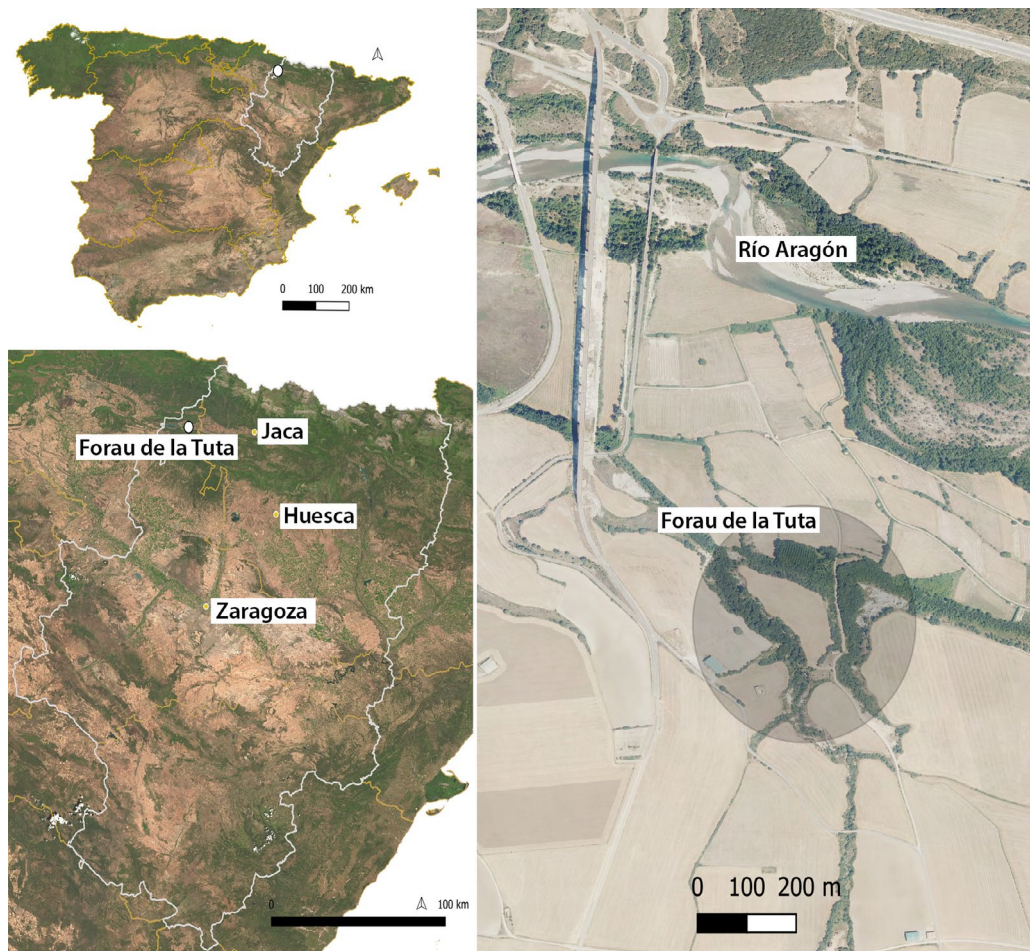


Figura 1: Ubicación del yacimiento de Artieda (Zaragoza) (Fuente: PNOA)

asentamiento fue interpretado como una villa y en ella se exhumaron diversos pavimentos teselados policromos, tanto geométricos como figurados, datables en el s. IV⁴ (Beltrán Martínez y Osset, 1964; Osset, 1965; Hidalgo, 1965: 257; Gorges, 1979: 347). A pesar de lo destacado de los hallazgos, estos trabajos no tuvieron continuidad, aunque sí se siguieron encontrando restos, como los conservados en la ermita de San Pedro, indicativos de la presencia de un gran yacimiento (Lostal, 1980: 18-19; Moreno, 2009: 57-58).

En el año 2018, la corporación municipal de Artieda se puso en contacto con algunos miembros y colaboradores del área de Arqueología de la Universidad de Zaragoza. Fue este el momento en el que se iniciaron las investigaciones en el yacimiento de El Forau de la Tuta bajo el patrocinio de la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón, las cuales incluyeron prospecciones multisistema –aéreas a baja altura con sensores multispectrales y térmicos⁵, y georra-

dar⁶. Los datos de estas prospecciones aportaron trazas que fueron interpretadas como evidencias de la existencia de una estructura urbana bajo la superficie del suelo actual.

La hipótesis acerca del carácter urbano del yacimiento se vio reforzada por la naturaleza de los vestigios documentados durante estas primeras fases de trabajo: presencia de grandes obras de *opus caementicium* y *opus quadratum*, así como cloacas y diversos elementos arquitectónicos en piedra –dos capiteles corintios monumentales, varios tambores de fuste acanalados, al menos cuatro basas áticas de columna y un fragmento de cornisa– integrados, como ya se había sugerido anteriormente, en la fábrica de la ermita, y originarios sin duda de monumentos públicos situados en las cercanías. A estos restos se sumaron otros procedentes de colecciones públicas y privadas, tales como un fragmento escultórico⁷ y cuatro inscripciones

4. Una recopilación de los trabajos en la villa de Rienda en Ona, 2010.

5. Trabajos realizados por 3D Scanner, Patrimonio e Industria, Spin-Off de la Universidad de Zaragoza e interpretados por P. Uribe.

6. Llevadas a cabo por la empresa SOT S.A.

7. Se trata de un fragmento de escultura monumental en mármol (Asensio *et al.*, 2023).



Figura 2: Ubicación de los sondeos realizados en la campaña de 2022 (Fuente: equipo excavación Artieda)

de carácter funerario⁸ con onomástica de origen vasco-aquitano en alguna de ellas, prueba de la existencia de una necrópolis en las inmediaciones.

Por otra parte, dichas investigaciones arqueológicas pusieron de manifiesto que, superpuesta a esta fase imperial romana, existía una secuencia de ocupación medieval (ss. IX-XIII). A esta fase pertenecían probablemente algunos restos visibles en la cabecera de la ermita de San Pedro, un importante conjunto de silos de boca circular y una extensa necrópolis de inhumación en cista de rito cristiano localizada al sur de la ermita, la cual fue investigada parcialmente en 2020 por la empresa Paleoymás. Con toda seguridad, esta secuencia de ocupación medieval puede interpretarse como un hábitat campesino de tipo villa o aldea, formada por un caserío disperso y una iglesia, que es posible identificar con la *Artede*, *Arteda*, *Artieda* o *Arteda Ciuitate* mencionada en los diplomas latinos del fondo del monasterio de Leire (Martín Duque, 1983: n.º 164; n.º 219; n.º 232; n.º 256; n.º 341; n.º 359).

La suma de todas estas evidencias nos llevó a plantear, en el verano de 2021, una campaña de excavación⁹ con objeto de confirmar la existencia de estructuras

compatibles con el carácter urbano romano del enclave. Basándonos en los datos obtenidos a partir de la arqueología área y el georradar, planteamos dos sondeos estratigráficos (Fig. 2). El primero de ellos (Fig. 2: sondeo D), situado en el área norte-noreste del yacimiento, confirmó la existencia de un cruce de viales perteneciente a la trama urbana sugerida por las prospecciones aéreas. Su técnica de ejecución consiste en una potente cimentación de grandes cantos de río sobre la que se depositaron sucesivas capas de material suelto, gravas y zahorras. El segundo sondeo (Fig. 2: sondeo C) dio como resultado la exhumación de una estancia decorada con el pavimento que analizamos en este estudio.

3. LA ESTANCIA DEL MOSAICO

3.1. EXCAVACIÓN DE LA ESTANCIA

El citado segundo sondeo se delimitó en el centro del extremo occidental del asentamiento en función de los resultados del georradar, su cercanía a los restos de *opus caementicium* situados en el barranco de Santa María, y por la presencia en superficie de teselas blancas y negras y fragmentos de *rudus*.

así como a los estudiantes de la Universidad de Zaragoza, que han puesto todo su entusiasmo y esfuerzo en los trabajos de campo.

8. Dos de ellas han sido ya publicadas (Fatás y Martín-Bueno, 1977: 140-143; Casasús y Núñez, 1988: 139-144) y las restantes están en proceso de estudio.

9. Queremos agradecer al Ayuntamiento de Artieda y a sus habitantes el soporte, la colaboración y amabilidad con la que han acogido este proyecto arqueológico. Asimismo, queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento a los técnicos arqueólogos Aurora Asín, Cristian Concha y Óscar Lanzas,

La excavación comenzó con la retirada de los niveles superficiales (Fig. 3) (UUEE 2000 y 2001=2002) correspondientes a las tierras de labor, más compactas conforme se alejaban de la superficie. En dichos niveles, además de fragmentos de cerámica y huesos, destacó la presencia de ladrillos de *opus spicatum*, teselas blancas y negras, y lajas de piedra. Por debajo de estas unidades se documentó la UE 2003, de unos 4 cm de potencia, que también se correspondía con tierra de labor, pero en este caso mucho más compacta, apreciándose en ella los surcos del arado. Durante su excavación quedó al descubierto un gran bloque de piedra interpretado posteriormente como el umbral de acceso a la estancia en la cara noreste (E11) (2,40 x 0,54 x 0,36 m), labrada en dos cuerpos de arenisca que, a tenor de su morfología, alojó en origen una puerta de doble batiente (Fig. 4). Al exterior de este acceso se conservaba parte de un pavimento (E17) –cuya extensión total no conocemos de momento– conformado por pequeños ladrillos (9,7 x 5 x 2,5 cm) colocados a sardinel dibujando un motivo de *opus spicatum*, típico de espacios abiertos relacionados frecuentemente con infraestructuras termales (Fig. 5). También se detectaron dos agujeros que habían roto los niveles romanos, afectando al mosaico e incluso profundizando por debajo de él. Se excavó completamente el silo del ángulo sureste (UE 2009). Las UUEE excavadas en este silo (2007, 2008, 2010, 2011, 2012 y 2013) estaban compuestas fundamentalmente por arcilla muy compacta y proporcionaron escaso material arqueológico, a excepción de las propias teselas del mosaico y varios fragmentos de ollas globulares de pasta gris reductora de cronología medieval (ss. VIII-X). Estos materiales se relacionan con la población que habitó en esta área en la Alta Edad Media y a la que también pertenecen los restos recuperados en la necrópolis de la ermita de San Pedro.

Bajo la UE 2003 se halló un nivel arcilloso nuevamente muy compacto (UE 2005), de unos 14 cm de potencia. A juzgar por su composición y características puede interpretarse como un nivel de colapso formado por el derrumbe de cubiertas y muros del edificio, pues en él se recuperaron abundantes fragmentos de mortero descompuesto –probablemente parte de los revestimientos parietales originales de la estancia–, una gran cantidad de lajas de arenisca –seguramente de los muros y el tejado– y fragmentos de terracotas arquitectónicas (17 de *tegula*, 6 de *imbrex* y dos más no identificables). El contexto cerámico está formado por un total de 25 individuos. La producción dominante y la más relevante para establecer su datación es la *terra sigillata* hispánica (12 ejemplares), pero el pequeño tamaño de los fragmentos recuperados no permite identificar tipos. Se recuperaron además tres fragmentos de cerámica engobada, ocho de cerámica común de cocina y dos fragmentos de *dolium*.

Debajo de este nivel de colapso se extendía un nivel arenoso (UE 2006) con una potencia máxima de unos 12 cm (Fig. 3). Este nivel se asentaba directamente sobre el pavimento de mosaico (E20) y en él se

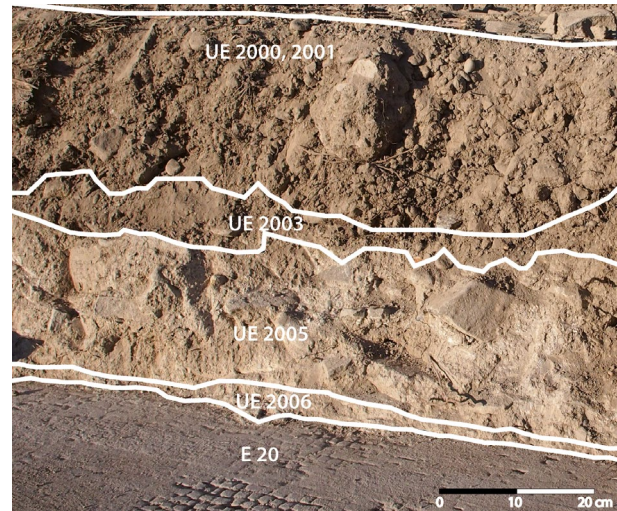


Figura 3: Estratigrafía (Fotografía equipo excavación Artieda)

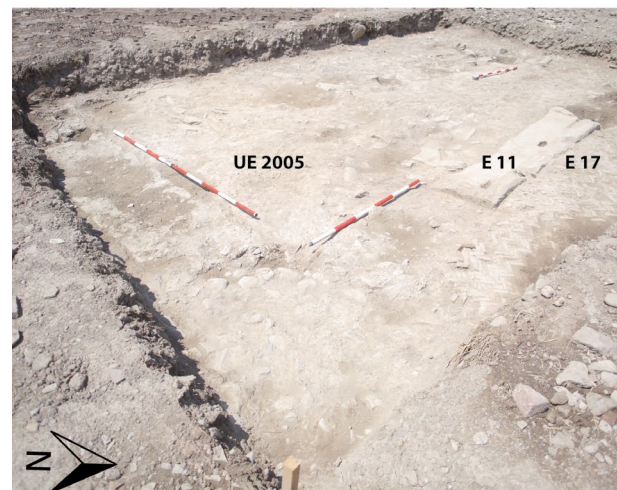
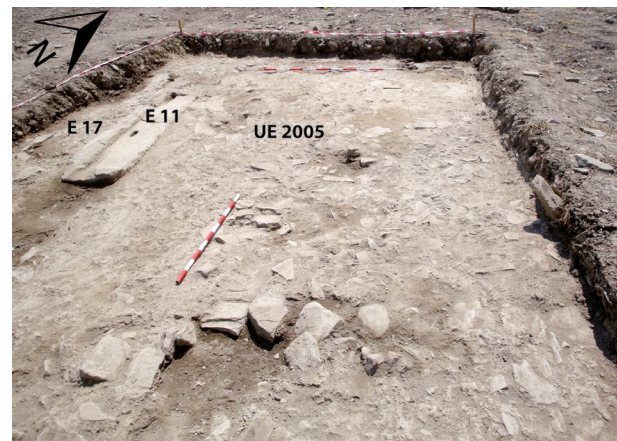


Figura 4: Umbral de entrada (E11), *opus spicatum* (E17) y UE 2005 (Fotografía equipo excavación Artieda)

recuperaron 18 teselas, seis fragmentos de terracotas arquitectónicas y varios fragmentos de hueso. El material cerámico exhumado en esta unidad es escaso (Fig. 6) pero relevante a efectos de datación, pues aparentemente marca el momento en que la estancia perdió su funcionalidad. Lo componen dos fragmentos de



Figura 5: *Opus spicatum* situado en el exterior del edificio (Fotografía equipo excavación Artieda)

terra sigillata hispánica. Se contabilizan además 23 fragmentos de cerámica engobada, dos de los cuales corresponden a la jarra del tipo Mayet XXIII/Unzu 7 u 8, cuya cronología, según M. Unzu (1979: 264), puede establecerse entre finales del s. I d. C. y comienzos del siguiente. No obstante, en dos de las piezas engobadas se reconoce la forma Hisp. 8 de la producción de *terra sigillata* hispánica, por lo que parece que esta producción engobada podría corresponder a una variedad local de *terra sigillata* que imita con este barniz las producciones de la hispánica. El resto del contexto lo completan un único fragmento de un plato de producción africana Lamboglia 9A/Hayes 181 con engobe interior rojo mate y pared exterior con pátina cenicienta (21.59.2006.35), una forma que está atestiguada desde la segunda mitad del II d. C. y que pervive hasta los comienzos del s. V d. C. (Aguarod 1991: 260); y también ocho fragmentos de cerámica común de cocina de tipologías indeterminadas. Asimismo, en la excavación se encontró un fragmento de un borde de olla de cocina (21.59.2006.36) que por sus características (decoración estriada bajo el labio) podría datarse en el periodo alto-medieval (ss. VIII-X). Esta pieza es discordante con el resto de las cerámicas que componen los contextos de

las UUEE 2005 y 2006 y quizá haya que considerarla material intrusivo.

Los contextos de las UUEE 2005 y 2006 aportan información sobre la fecha en la que dejó de utilizarse la sala pavimentada con el mosaico. Aunque el número total de piezas recuperadas es muy escaso, es necesario destacar que en ninguna de estas dos unidades se documentan ejemplares propios de las secuencias tardías –llamativamente, falta la *terra sigillata* hispánica tardía–. La cronología más reciente la marca el fragmento de la forma Lamboglia 9A/Hayes 181, que está atestiguada desde la segunda mitad del II d. C. hasta comienzos del s. V d. C. En nuestra opinión, el momento más probable para el abandono de la estancia debe situarse poco después de mediados del s. II y en fecha no posterior a los inicios del s. IV.

3.2. DOCUMENTACIÓN DE LA ESTANCIA Y DEL MOSAICO

El objetivo principal de la documentación geométrica del patrimonio cultural es la gestión de la información de la manera más exacta, precisa y útil como estrategia para una investigación científica multidisciplinar. Siguiendo estas premisas, la metodología utilizada en la documentación del mosaico ha cumplido cada uno de los puntos esenciales que corresponden a la aplicación de las ciencias geomáticas en la documentación del patrimonio arqueológico, en los procesos de captura, tratamiento, análisis, interpretación, difusión y almacenamiento.

De este modo, se utilizaron diversas técnicas geomáticas como la fotogrametría aérea, terrestre y de láser escáner 3D, todas ellas georreferenciadas a través un sistema de coordenadas topográfico *ad hoc* dispuesto al inicio de la campaña de excavaciones arqueológicas. Sin duda, se trata de la única manera de poder trazar una estrategia multitemporal y multiescala que permite descomponer capa a capa cada una de las fases desarrolladas en la delimitación y excavación arqueológica, desde el replanteo topográfico previo de los sondeos hasta cada una de las fases de documentación desarrolladas durante la excavación.

Así, se fue documentando desde la fase anterior a la excavación hasta la limpieza final del mosaico, asegurando este tipo de documentación métrica y gráfica. En un primer momento, se utilizó un láser escáner 3D con tecnología WFD (mod. Leica RTC360) para adquirir una nube de puntos densa de cada una de las unidades estratigráficas a una resolución por debajo de 2 milímetros. Este sistema fue georreferenciado mediante una red local calculada con varias bases alrededor del yacimiento, previamente observadas con un sensor GNSS RTK Leica GS18 a través de la red de geodesia activa del Gobierno de Aragón (ARAGEA). Esta red permitió extender el sistema de coordenadas a varias dianas dispuestas como puntos de control sobre el terreno (GCP), tanto del sistema de láser escáner 3D como de la fotogrametría aérea y terrestre. Así, el área del mosaico

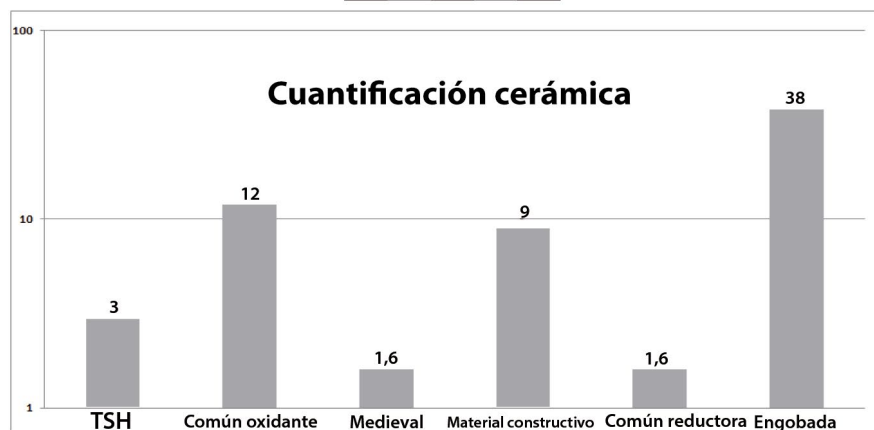
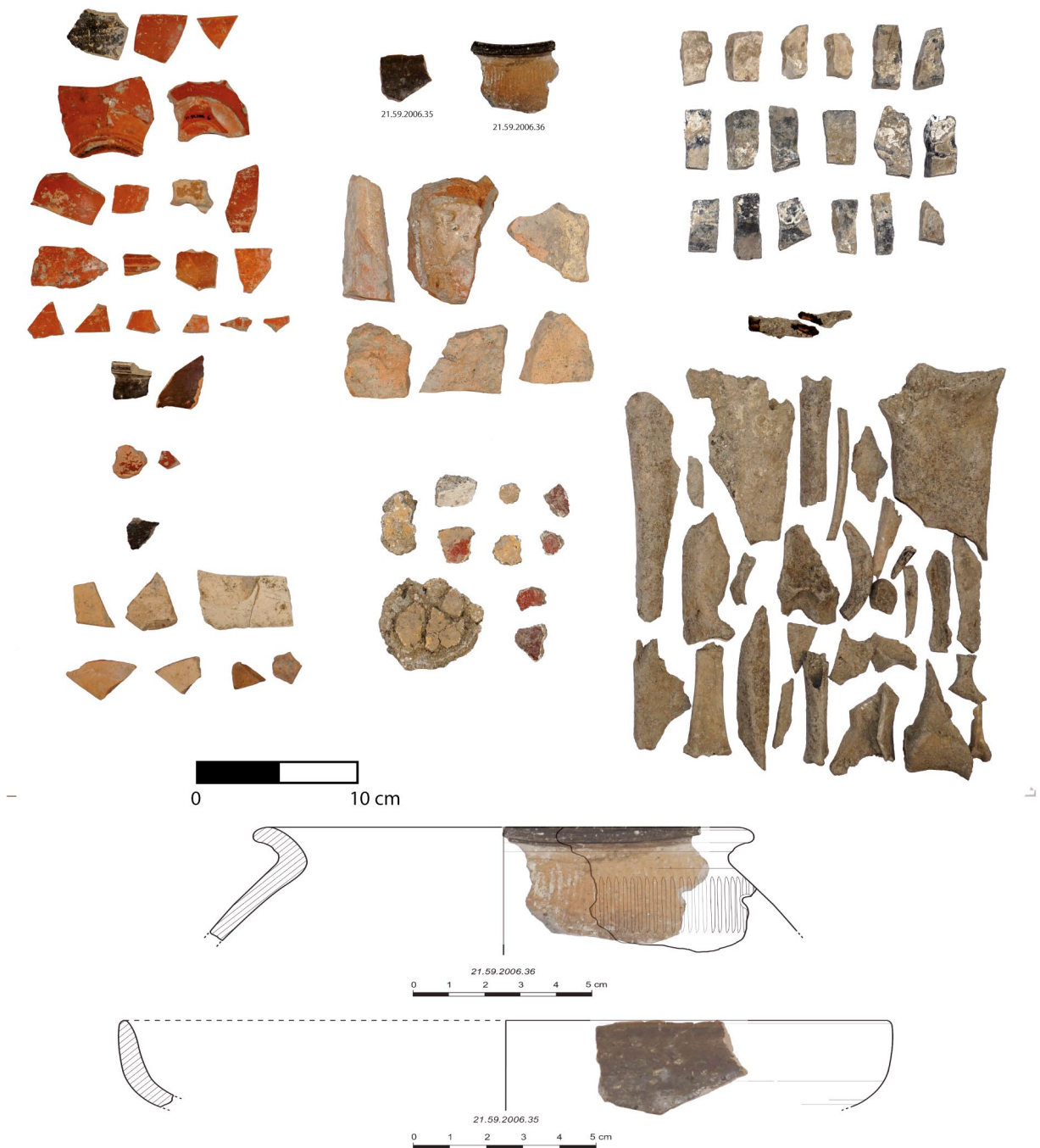


Figura 6: Contexto cerámico de la UE 2006 (Fotografía equipo excavación Artieda)



Figura 7: Proceso de documentación mediante técnicas geomáticas y resultados obtenidos (Fotografía de J. Angás)

se cubrió a través de un barrido fotogramétrico, con un solape longitudinal y transversal del 70 % y a una altura media de 2,25 metros. Este barrido se realizó con un sensor Sony A72R y un objetivo de 50 mm, obteniendo una ortofoto final con una resolución media de 200 micras por píxel (Fig. 7). Este proceso se realizó en varios momentos, según las diferentes fases de la excavación, empleando una carta de color calibrada para homogeneizar los valores radiométricos de cada registro y, con ello, asegurar un resultado final uniforme y sin sombras. La ortofoto obtenida fue georreferenciada, igualmente, dentro de los diferentes vuelos fotogramétricos realizados con un sistema de dron de ala fija eBee X con sensor GNSS RTK y un multirrotor Anafi Thermal. Respecto a los resultados finales, hemos obtenido una abundante información gráfica a diferentes resoluciones de ortofotos georreferenciadas,

describiendo las diferentes fases y unidades estratigráficas de la excavación que nos permiten descomponer y relacionar cada uno de los momentos. Todas ellas, están conectadas por el mismo sistema de coordenadas que garantiza la posición exacta y, con ello, la trazabilidad de la información adquirida. Por otro lado, la obtención de una nube de puntos densa adquirida por el sistema de láser escáner 3D permite determinar la geometría del mosaico y su relación geoespacial con el resto de las estructuras arqueológicas del yacimiento y su entorno próximo. Además del uso de los datos obtenidos con programas clásicos de gestión de imágenes georreferenciadas en sistemas de información geográfica SIG y de gestión de nubes de puntos densas, con este proyecto se ha pretendido incorporar los procesos de análisis e interpretación de toda la información a través de un sistema relacional geoespacial gestionado de manera *on*



Figura 8: Mosaico (E20) con escena de thíasos hallado en el sondeo 2, rodeado por los muros E25 (noreste), E18 (noroeste), E12 (sureste) y E26 (suroeste). Presencia de umbral (E11), de *opus spicatum* (E17) e inicio del mosaico de la siguiente estancia (E27) (Fotografía de J. Angás)

line. Este factor ha constituido una ventaja en la gestión de la información, gracias a un servidor web que permitiese la usabilidad de la información por todo el equipo multidisciplinar que investiga este yacimiento arqueológico. Para ello, se escogió la plataforma *threeDcloud* con diferentes funcionalidades para alojar, compartir y analizar la información gráfica y geométrica a través de sistemas *web mapping* y visores de nubes de puntos densas con diferentes tipos de herramientas métricas (localización de coordenadas, mediciones, extracción de secciones, etc.). El lenguaje de programación tanto de la información 2D (*web mapping*) como 3D (nubes de puntos densas clasificadas por capas multitemporales) se desarrolló con librerías de JavaScript que permiten su visualización a través de cualquier navegador web que admita la especificación estándar WebGL. Por último, en relación con el apartado final sobre la divulgación, la información tridimensional generada se ha aprovechado y adaptado como herramienta científico-divulgativa mediante su adaptación en unas gafas de realidad virtual (Fig. 7).

3.3. DESCRIPCIÓN DE LA ESTANCIA

El pavimento, que ocupaba un área de 16,70 m², se halló delimitado por varios muros muy arrasados¹⁰, incluso perdidos en el ángulo norte, y de 0,6 m de grosor (E25 en la cara noreste, E18 al noroeste, E12 al sureste y E13 y E26 en la cara suroeste¹¹). Todos ellos presentan hacia el interior un cuarto bocel hidráulico (E21) en contacto con el pavimento (Fig. 8). Varias particularidades, las dos primeras relacionadas entre sí, podemos señalar en esta estancia. La primera de ellas es la presencia del umbral descrito más arriba en el lado noreste, que supondría la entrada al edificio. La segunda es la

10. La fábrica de los muros de este espacio es de doble paramento de sillarejo irregular en hiladas pseudoisódomas con relleno interno de *caementicium*.

11. La disposición del muro (E23) de factura muy irregular, sin bocel hidráulico y sobre E26, indica que se trata de una intervención tardía.

existencia de un gran vano (E24) (2,20 m) en el eje axial de muro opuesto al suroeste, entre los muros E13 y E26, que da paso a una estancia de grandes dimensiones de la que se ha exhumado, por el momento, una parte. Además, se ha documentado una fila de ladrillos encajados entre el bocel y el muro, sobre los que posiblemente comenzaba la decoración pictórica de la habitación, de la que nos han llegado escasos fragmentos. Este sistema tiene como objetivo proteger la pared de la humedad, documentándose el mismo fenómeno, por ejemplo, en la Habitación I de Tiermes (Argente y Mostalac, 1985: 884), si bien en este caso los materiales utilizados fueron de dimensiones mucho mayores. Por último, como hemos apuntado, en la esquina sureste de la estancia se halló un silo altomedieval (UE 2009) cuya excavación en profundidad permitió conocer la técnica constructiva del *opus tessellatum*, consistente en una preparación de cantos de río alargados, colocados de forma oblicua sobre el sustrato natural, sobre la que se vertió la capa, de unos 0,10 cm de grosor, de mortero de cal mezclado con fragmentos de piedra y cerámica machacadas. Encima de esta capa se dispuso la preparación y las teselas.

En síntesis, la interpretación de esta estancia como parte de un complejo termal¹², del que el espacio exhumado completo sería la sala de recepción (*uestibulum*), se confirma a partir de la presencia del bocel de mortero hidráulico en las juntas entre los pavimentos y la base de los muros, donde también encontramos un sistema aislante de la humedad a base de ladrillos propio de estos ambientes. Esta hipótesis estaría avalada, además, por la presencia de *opus spicatum* en el espacio anterior al umbral, e incluso por la iconografía documentada en el pavimento teselado como veremos a continuación. Por otra parte, la existencia de un establecimiento termal público en El Forau de la Tuta, similar a los documentados en otras *ciuitates* cercanas del ámbito vascón como *Andelo* (Mezquiriz, 2009: 70-73), *Pompaelo* (Pavía, 2021: 237-242) o Los Bañales (García-Entero, 2011), ahondaría de nuevo en la identificación de dicho asentamiento como centro urbano.

4. EL MOSAICO

4.1. DESCRIPCIÓN

Como ya hemos apuntado, el mosaico se halló en un extraordinario estado de conservación. Actualmente, tan solo están perdidos los ángulos norte y este del mismo, este último por la presencia del silo de cronología medieval ya referido. Se trata de un *opus tessellatum* (4,90 x 3,41 m) realizado con teselas de caliza negras y blancas de, aproximadamente, 1,4 x

1,4 x 2 cm de altura, que conforman una composición de figuras blancas sobre fondo negro. La altura de las teselas, que las distingue de las más frecuentes piezas cúbicas utilizadas, se documenta de forma habitual en áreas de tránsito de los espacios termales, sometidas a un gran desgaste y pulidos frecuentes (Fig. 9). Los detalles y elementos anatómicos se han realizado con teselas negras y hay también una particularidad: diseminadas por dichas figuras blancas se hallan algunas teselas ocre y amarillas.

Respecto a la iconografía, sobre una superficie de fondo negro (8,1 m²) hay dos amores adolescentes ataviados con sombreros de anchas alas y que portan fustas o látigos. Se encuentran en posición estante dinámica con cierta inclinación hacia delante y con la cabeza de perfil, pero con el torso ligeramente girado hacia el frente. Apoyan una pierna sobre dos hipocampos y la otra se encuentra semiflexionada hacia atrás. Se disponen enfrentados en lo que parece una suerte de lucha o juego de lucha, a juzgar también por la posición de las patas de los animales. Es importante señalar, como más tarde estudiaremos, que no se trata de una composición completamente especular, ya que sus posiciones difieren en algunos detalles: el situado a la izquierda sujeta las crines del hipocampo con su mano izquierda mientras que, con la derecha, situada cercana a su cintura, sostiene la fusta, colocando su brazo ligeramente flexionado hacia atrás. La figura a la derecha, sin embargo, agarra con su mano izquierda las bridas del animal, quedando la posición de su brazo también levemente extendida hacia atrás. Con su mano derecha sostiene la fusta, pero en este caso la posición del brazo es más «agresiva» al hallarse este elevado. En la escena aparecen también otros seres acuáticos, concretamente dos delfines con una casi inapreciable diferencia en sus crines, también en posición enfrentada bajo los hipocampos, y un pez entre las cabezas de los amorcillos. Todos los personajes se hallan en una disposición frontal, situados para ser vistos desde una única perspectiva que corresponde a la entrada de la estancia.

Esta escena está enmarcada por dos bandas blancas consecutivas, la exterior de 10 cm y la interior de 8,8 cm; entre ellas se sitúa una negra de 9,1 cm. Además, en cada uno de los ángulos internos de la banda blanca interior hallamos veneras. Finalmente, una gran banda negra perimetral, cuya anchura varía dependiendo del lado en el que se sitúe –oscilando entre los 14 y los 46 cm– finaliza la composición. En el lado suroeste del pavimento esta banda negra –en este lado de 28 cm de anchura– da paso, sin solución de continuidad, a la decoración del vano en la que se aprecia un cambio en la bicromía, utilizando un rectángulo de color blanco (1,4 m²) encuadrado interiormente por una banda negra de 8,7 cm. Este supone la entrada a la siguiente estancia provista también de un mosaico de composición geométrica articulada en casetones elaborados con figuras negras sobre fondo blanco, del que por el momento tan solo conocemos una parte.

12. Hipótesis confirmada por los resultados obtenidos en las campañas de 2022 y 2023 centradas en la exhumación de las habitaciones contiguas.

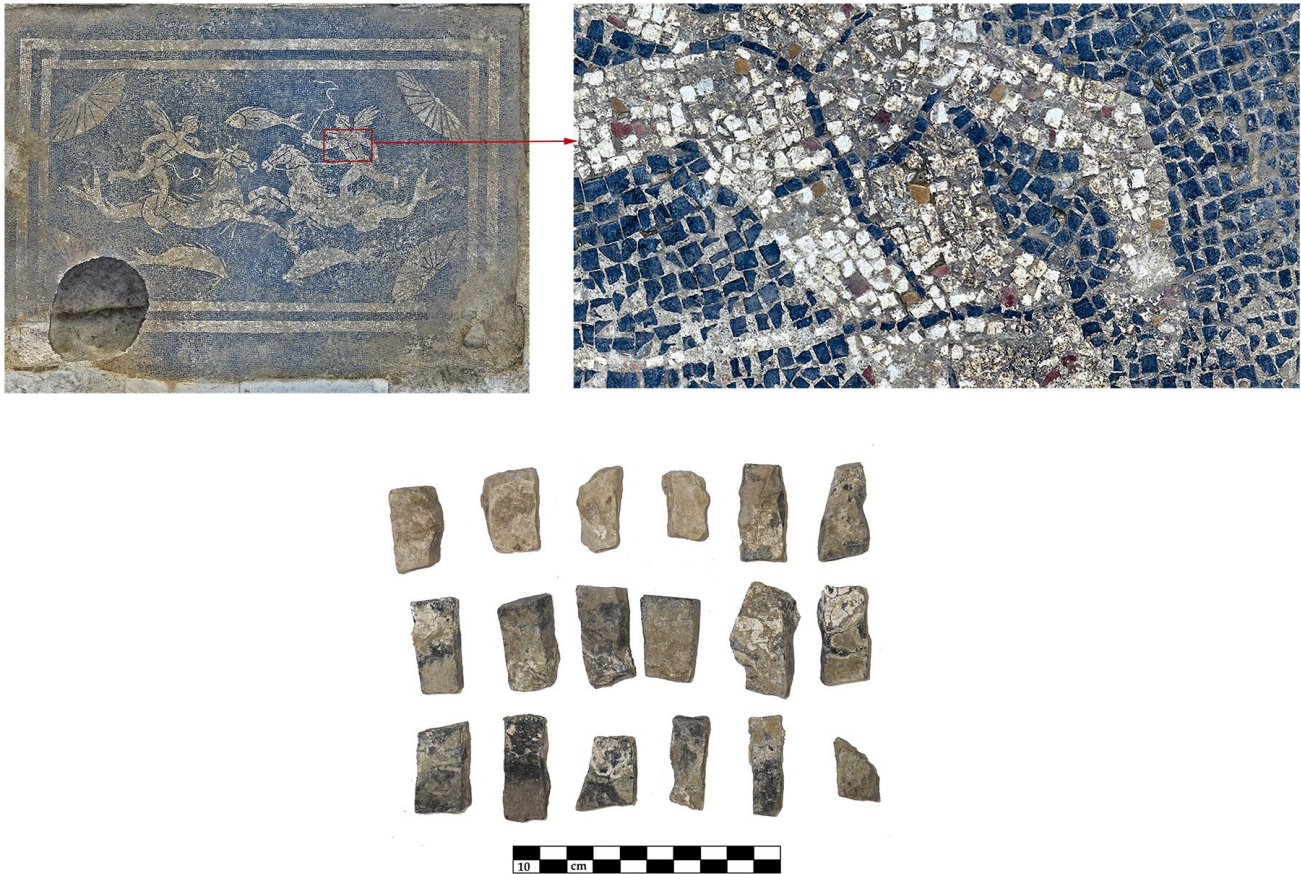


Figura 9: Detalle de las teselas de colores diseminadas por las figuras blancas y de las teselas blancas y negras (Fotografía equipo excavación Artieda)

4.2. ESTUDIO ESTILÍSTICO, ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

4.2.1. El uso de la bicromía invertida: blanco sobre negro

Uno de los aspectos que presenta mayor interés a la hora de analizar este mosaico es la utilización del color blanco para el diseño de las figuras que destaca sobre el negro del fondo. No corresponde, por tanto, a la más frecuente modalidad de mosaicos bicromos romanos¹³ –técnica preferida en el ámbito itálico a partir de finales del s. I y particularmente en el II d. C. (Pappalardo y Ciardello, 2010: 25 y 66)¹⁴– que, sin

embargo, sí hallamos representada tanto en el vano como en la siguiente estancia, parcialmente excavada, a la que este da acceso. De hecho, la decoración geométrica de esta última habitación encuentra cierto parecido en composición con la presente en algunos de

13. Un catálogo de los principales mosaicos bicromos romanos del imperio en Clarke, 1979 y Grandi y Chini, 2005.

14. También hallamos mosaicos blanquinegros en fechas anteriores. Por citar algunos ejemplos asociados iconográficamente al que aquí analizamos, es representativo, en Pompeya, el mosaico de fondo blanco con figuras negras, aunque algunas se realizan en tonos verdes, alrededor de un círculo con decoración vegetal –que incluye también teselas rojas y verdes–, procedente del *caldarium* de la Casa del Menandro (I 10, 4), datado entre los años 30 y 20 a. C. (Clarke, 1979: fig. 14; Ling, 1998: 40, fig. 26); y en *Hispania*, el mosaico del *apodyterium* de las termas públicas de la *Insula* 30 de

Ampurias, datado entre el s. I a. C. y el s. I d. C., donde aparecen, en el medallón central y en los ángulos del pavimento, un tritón, un delfín y otros animales fantásticos (Aquilué *et al.*, 2002: 247-249, figs. 7-8). También existen ejemplos constatados en fechas posteriores al s. II d. C., con casos bien conocidos como la representación de thíasos procedente de las Termas de Caracalla, del s. III d. C. (Clarke, 1979: fig. 91 y 96) –donde también existen piezas sobre fondo negro con las figuras en blanco– o los procedentes de las Termas de los Siete Sabios (III X, 2) y las Termas marítimas (III VIII, 2) de *Ostia Antica*, que más tarde citaremos. En la península Ibérica, de la misma centuria y con similar temática, podemos traer a colación los fragmentos hallados en la *domus* exhumada en la actual calle Pizarro de Mérida (Blanco Freijeiro, 1978: 29-30, n.º 7; Neira, 2016; 2017); y el pavimento del *apodyterium* del *balneum* hallado en la Casa Irles e interpretado como una villa ubicada en el entorno de *Ilici* (Abad Casal y Charquero, 2021: 171). No en vano, M. Grandi y P. Chini (2005: 55-56) constatan que en Ostia y Roma existe un renovado dinamismo decorativo en los mosaicos blancos y negros de los primeros decenios del s. III d. C.

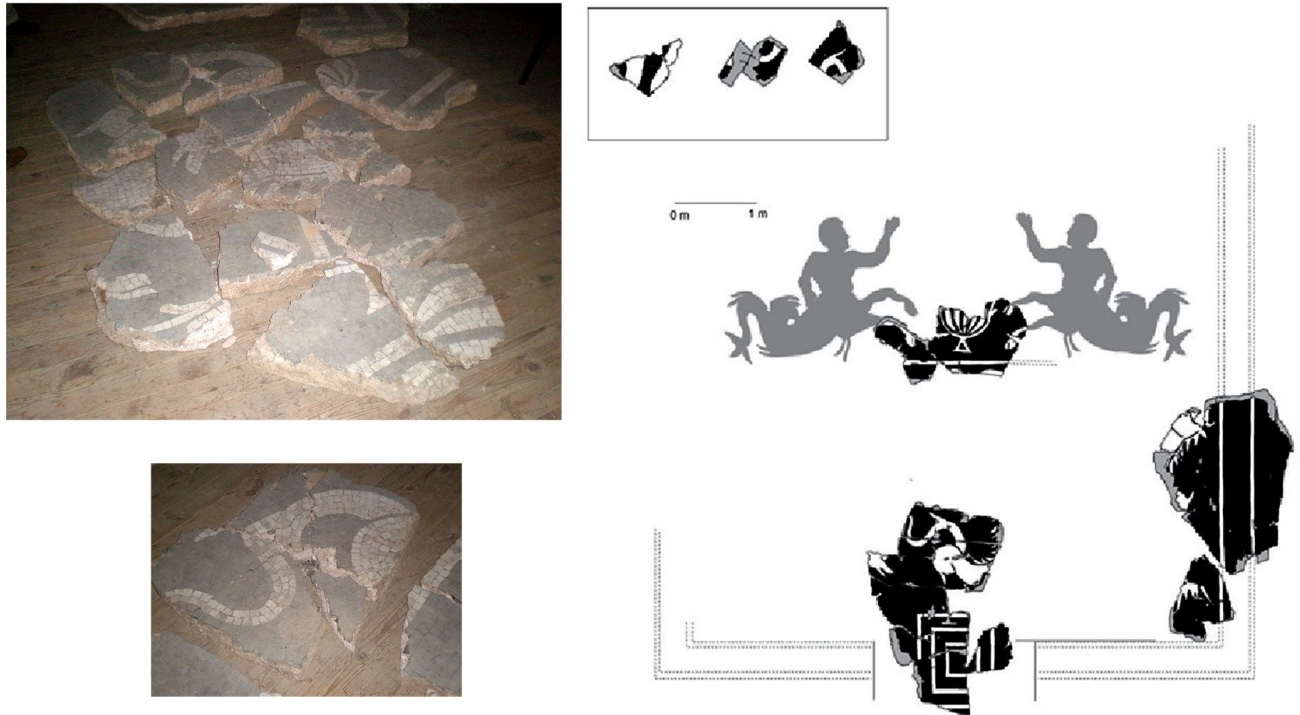


Figura 10: Fragmentos y propuesta de restitución del mosaico bícromo de Campo Real/Fillera (Sos del Rey Católico/Sangüesa) (Andreu *et al.*, 2009)

los mosaicos hallados en asentamientos vecinos, como *Iluberi* (Mezquíriz, 1970: 66; Ramos, 2007: 524 y 527), *Osca* (Tarrats i Bou, 1985), el procedente de la Iglesia de Sant Miquel de Barcelona (Balil, 1960) que más tarde traeremos a colación o, ya más alejado en diseño, el de *Pompaelo* (Fernández Galiano, 1987: 125, n.º 197, lám. LXVII).

Esta alternancia de colores del mosaico de El Forau de la Tuta recuerda a los ejemplares helenísticos del s. IV a. C. elaborados a partir de guijarros (*opus lapilli*)¹⁵ presentes, por ejemplo, en el pórtico columnado de la Casa dei Mosaici de Motia (Pappalardo y Ciardello, 2010: 57); en Pella, sirva como ejemplo el mosaico de la caza del ciervo en la Casa dello stupro di Elena o los de la caza del león conservados en el Museo Arqueológico de la ciudad (Fogenbeck, 1981: 13-16); en Olinto, el mosaico de Belerofonte o el de Dionisos de la Villa della Buona Fortuna (Salzmann, 1982: 14-20); y en Eretria, en la Casa de los Mosaicos (Ducrey, 1991). En la mayoría de estos casos se utilizan dos colores más para ciertas zonas, el ocre y el amarillo. U. Pappalardo y C. Ciardello (2010: 56) indican que estos cuatro colores, blanco, negro, rojo y ocre, simbolizan los cuatro elementos del cosmos según los filósofos presocráticos.

15. U. Pappalardo y R. Ciardello (2010: 11), basándose en la evidencia arqueológica, señalan que es posible que la técnica fuera codificada primero en Macedonia, con los mosaicos de guijarros de Pella, y luego perfeccionada en Alejandría, con piezas cúbicas de colores. En cualquier caso, la única certeza es que en época helenística los mosaicos teselados estaban muy extendidos desde Asia Menor hasta Sicilia.

Ante esto podríamos plantear varias hipótesis no necesariamente excluyentes entre sí. En primer lugar, pudiera ser que contemos en el edificio termal de El Forau de la Tuta con un juego cromático con fines puramente estéticos entre los pavimentos del vestíbulo y la estancia contigua siendo la primera de fondo negro y la segunda de fondo blanco. En segundo lugar, cabría la posibilidad de que el mosaico que ahora analizamos se inspirara en los pavimentos griegos helenísticos con los que guarda estrecha similitud. En este contexto, quizás las teselas diseminadas –recordemos, ocre y amarillas– intentarían completar esta imitación o por lo menos causar una sensación similar. En cualquier caso, es necesario sumar a esta reflexión un paralelo cercano, el mosaico procedente de Campo Real/Fillera (Andreu *et al.*, 2009: 46, n.º 13), con figuras elaboradas con teselas blancas sobre fondo negro (Fig. 10). Los autores presentan la hipótesis sobre un posible hábito ornamental con cierto arraigo local fruto de los contactos entre el ámbito vascón y la Galia, pues es en este territorio donde se constata el mismo fenómeno. Así se observa en *Lugdunum* (Lyon), en la Basílica al este de las termas del foro de Saint-Bertrand-de-Comminges de época flavia-trajana, donde existe un pavimento teselado de fondo negro con bandas blancas; en las estancias halladas en las excavaciones al sureste del foro, en las que hay mosaicos, datados en el s. I d. C., de fondo negro decorados con bandas blancas y crucetas de este color; y en la habitación privada de un conjunto arquitectónico al este de la Basílica paleocristiana, en el que encontramos un mosaico geométrico de fondo negro decorado con peltas en

blanco, fechado entre finales del s. I y principios del s. II d. C. (Balmelle, 1980: 34-38, n.º 10, pl. I y II; 48, n.º 26, pl. V; 54, n.º 38, pl. X; 55-56, n.º 40, pl. XI y XII). Hemos de añadir que en las Termas de la Cecchina (Roma) (Rinaldi *et al.*, 2019: 346, fig. 17), en uno de los mosaicos hallados en la necrópolis de *Ostia Antica* y en el mosaico procedente del tablino de una villa romana cerca del Casale di S. Basilio sobre la vía Nomentana, conservado actualmente en el Palazzo Massimo alle Terme, ocurre el mismo fenómeno. Se trata, tanto en los casos galos como los itálicos, de ejemplos muy alejados del que aquí presentamos pues son pavimentos teselados de fondo negro ornados únicamente con bandas o, a lo más, con ciertos motivos geométricos. Más próximo al nuestro sería el mosaico figurado de la tumba 83 de *Isola Sacra*, de época adrianaea, documentado por G. Becatti (1963: 22, fig. 8), aunque la argumentación para explicar la inversión cromática parece alejarse de lo que ocurre en Artieda pues, para el autor, este fenómeno responde al deseo de representar un fondo negro, sobre el que se dispone la figura blanca de la difunta sobre una barca, como símbolo del Averno.

Respecto a las teselas de colores, en su estudio sobre el thíasos marino en los mosaicos hispanos L. Neira (1991: 513) destaca que la inclusión de estas en mosaicos bícromos es una particularidad propia de nuestro territorio¹⁶. Por nuestra parte, apuntamos que este rasgo también podría relacionarse con la tímida entrada de la policromía en los mosaicos de la zona objeto de estudio, en la que uno de los ejemplos más precoces es el procedente de *Caesar Augusta*, hallado en la calle Añón de Zaragoza, encuadrado en el periodo flavio y con un diseño bícromo y geométrico, al que se le suman teselas ocre y amarillas (Guiral *et al.*, 2019; 2020).

4.2.2. La iconografía del thíasos marino y su vínculo con los espacios termales

Los personajes que aparecen decorando el mosaico son habituales en el thíasos marino¹⁷, cortejo que puede estar compuesto, con multitud de variantes, por tritones, nereidas¹⁸, ichtyocentauros, hipocampos y otros monstruos marinos¹⁹ que, iconográficamente, hallamos

cercanos al Triunfo de Poseidón, al Nacimiento de Venus, a *Oceanos* o, más raramente, a figuras relacionadas con este último como *Tethys* o distintas divinidades fluviales (Torres Carro, 1990: 126-132). Una gran parte de estos mosaicos, aunque es cierto que no todos ellos, tanto blanquinegros como policromos así decorados están vinculados a espacios termales. Ahora bien, aunque esta temática era una de las más populares, no era la única a la que se recurría en estos ambientes. Entre las decoraciones figuradas también es habitual hallar en mosaicos, pero también en pinturas, escenas de jardín, piscícolas, escenas de baño y deportivas, *uenationes* e imágenes de protección (Fernández Díaz *et al.*, 2020: 162-173).

En cualquier caso, y centrándonos en los mosaicos blanquinegros, existen multitud de ejemplos con escenas de thíasos, tal y como podemos observar en el *apodyterium* y el *tepidarium* de las termas femeninas y masculinas (VI 1), respectivamente, de Herculano, fechadas en la segunda mitad del s. I d. C. y decoradas con tritones, delfines y un amorcillo, entre otros seres (Clarke, 1979: figs. 16-17) (Fig. 11: a y b); en las termas halladas en la actual vía Terracina de Nápoles, con los pavimentos del *apodyterium* y el *frigidarium* decorados con una nereida, un amor y otros personajes sobre tritones, hipocampos, panteras, toros y otros seres, fechados en torno al s. II d. C. (Giglio y Soricelli, 2019: 255-256, fig. 15) (Fig. 11: c y d); o en los emblemáticos pavimentos de *Ostia Antica*. Entre estos, en las Termas de Neptuno (II, IV, 2) hallamos tres pavimentos del s. II d. C. con varios personajes como nereidas, amorcillos y tritones entre o sobre distintos monstruos marinos y rodeando al triunfo de Neptuno, a Anfítrite o a Scylla (Becatti, 1962: 47-52, 310-316, pl. CXXIV-CXXXVI, CLX y CLXVI) (Fig. 11: e y f). De la misma ciudad y encuadrados en la misma centuria son los pavimentos presentes en los Baños de Buticosus (I, XIV, 8), con representación de un tritón y una nereida rodeados de un delfín, un toro y un hipocampo (Becatti, 1962: 29-30, pl. CXXIX, CXXX, CXXXIII) (Fig. 11: g); también los procedentes de las Termas de la Basílica Cristiana (III I, 3) donde encontramos un *opus tessellatum* decorando el *frigidarium* con nereidas y un amor, rodeados o sobre hipocampos, toros y delfines (Clarke, 1979: figs. 66-67) (Fig. 11: h).

No olvidemos, además, que el mosaico blanco y negro gozó una nueva edad dorada entre época antoniniana y los primeros decenios del s. III d. C. (v. nota 14), lo que, evidentemente, también se observa en ambientes termales. Así, en la misma *Ostia Antica* lo podemos comprobar gracias a los ejemplos procedentes de la sala caliente de las Termas de los Siete Sabios (III X, 2), con una nereida y varios amores cabalgando hipocampos (Becatti, 1962: 205), y de las Termas Marítimas (III VIII, 2), con dos estancias cuyo tema central es *Oceanos* rodeado en una por tritones y en otra por nereidas sobre distintos monstruos marinos (Becatti, 1962: 110). También en Roma, con

16. Se trata de una hipótesis ya apuntada por A. Balil (1960: 27) a la hora de hablar del mosaico de *Pompaelo* (Mezquíriz, 1954: 237-240, láms. IV y V), en el cual se dispone un hipocampo con teselas rojas en la boca.

17. Sobre los temas marinos en los mosaicos de *Hispania* véase Torres Carro, 1990, y para el caso específico de la representación de thíasos marino en los mosaicos blanquinegros de *Hispania* véase Neira, 1993.

18. Sobre la representación de tritones y nereidas en los mosaicos hispanos véase Neira, 1994a; 1994b; 1997.

19. Para conocer la variedad del repertorio de monstruos marinos véase San Nicolás (2004-2005).



Figura 11: Mosaicos bícromos procedentes de ambientes termales en la península itálica: a. y b. Termas femeninas y masculinas de Herculano (Fotografía de B. Ferebee en herculaneum.uk); c. y d. Termas halladas en la actual via Terracina de Nápoles (Giglio y Soricelli, 2019); e. y f. Termas de Neptuno en *Ostia Antica* (Fotografía de K. Heese en ostiaantica.org); g. Baños de Buticosus en *Ostia Antica* (Fotografía de K. Heese en ostiaantica.org); h. Termas de la Basílica Cristiana en *Ostia Antica* (ostiaantica.org)



Figura 12: Mosaicos bícromos procedentes de ambientes termales en la península ibérica: a. *Italica* (Mañas, 2010); b. *Ilici* (Abad Casal y Charquero, 2021)

casos como los procedentes de las Termas Severianas (Tortorici, 1993) decorados con la figura de Neptuno acompañado de amores, nereidas, hipocampos, tritones, delfines y otros seres.

Esta temática gozó de gran popularidad en toda la musivaria romana, situándose *Hispania* como el tercer territorio en número de mosaicos conservados con esta iconografía, tras la producción itálica y norteafricana (Neira, 1991: 513). Por tanto, y centrándonos exclusivamente en los mosaicos bícromos, también contamos con varios ejemplos destacables procedentes de ambientes termales²⁰, como el mosaico del Triunfo de Neptuno –con tritones y otros monstruos marinos– de la segunda mitad del s. II d. C., que pavimentaba el espacio contiguo a una piscina termal de la llamada *Insula* del mosaico de Neptuno en *Italica* (Blanco Freijeiro y Luzón, 1974; Mañas, 2010) (Fig. 12: a)²¹; el fragmento con representación de Neptuno originario de la posible estancia termal de la villa romana de la Salud en la actual Sabadell, fechado entre finales del s. II y principios del s. III d. C. (Neira, 1997: 482 y

485); los ya citados fragmentos de un mosaico blanco y negro, con representación de *ichtyocentauros*, hipocampos, delfines y otros animales, proveniente de las termas de *Barcino*, de mediados del s. II d. C. (Balil, 1960); o el pavimento del *apodyterium* del *balneum* hallado en la Casa Irles interpretada como una villa ubicada en el entorno de *Ilici*, cuya factura permite fecharlo entre los últimos decenios del II d. C. y comienzos del s. III d. C. (Abad Casal y Charquero, 2021: 171) (Fig. 12: b).

Entre todos ellos y por decorar ambientes termales así como por su proximidad a El Forau de la Tuta, destacan el mosaico hallado en la calle Curia de la antigua *Pompaelo* (Mezquíriz, 1954: 237-240, lám. V; Blázquez y Mezquíriz, 1985: n.ºs 35-38 y 56; Ramírez, 2008), fechado entre los s. II y III d. C. y con representación de posibles hipocampos con teselas rojas en la boca, y el ya citado de Campo Real/Fillera del s. II d. C., cuya adscripción a un ambiente termal es más dudosa al proceder de excavaciones antiguas y hallarse desmontado. Recordemos que este, que cuenta con diversas figuras marinas dentro de un marco geométrico, es particularmente importante por presentar el mismo juego cromático para una temática similar, efectuado, además, con teselas de igual tamaño (Andreu *et al.*, 2009).

Por tanto, consideramos probada la frecuente vinculación de la temática del thíasos marino con los espacios termales, estudiada en este caso en los pavimentos tesellados bícromos. Es necesario aclarar que contamos con una visión muy sesgada de la realidad decorativa de este espacio termal. Sería el resto de soportes decorativos, con especial relevancia de las pinturas murales, los que ayudarían a construir un espacio visual único producto del diálogo entre los distintos elementos cuyo resultado sería un programa decorativo compartido (Fernández Díaz *et al.*, 2020).

20. También existen ejemplos constatados, todos ellos realizados en la segunda centuria, en los que esta iconografía no decora el pavimento de una estancia termal, aunque sí se disponen sobre espacios asociados al agua, como ocurre con los fragmentos del mosaico de El Chorreadero (Paterna) procedentes de una villa romana, o con el mosaico hallado en la Plaza Corredera de Córdoba (Blázquez, 1981: 19, n.º 4, láms. 3-6), ambos rodeando a una fuente (Blázquez, 1982: 52-53, n.º 49, lám. 20). Desconocemos la procedencia exacta del mosaico originario de Córdoba exhumado en una zona conocida como el Cortijo del Alcalde (Blázquez, 1981: 48, n.º 28, láms. 37-38).

21. En este caso, la figura de Neptuno está realizada con teselas de colores mientras que el resto de la composición es de fondo blanco con las figuras negras.

4.2.3. La iconografía de los Amores

El mosaico que aquí presentamos muestra, como hemos indicado en páginas anteriores, dos amores que cabalغان enfrentados sobre hipocampos o caballos marinos.

Desde el punto de vista iconográfico, Amor/Cupido es una personificación del sentimiento amoroso y, por tanto, suele estar mayoritariamente relacionado con Venus, de quien, según muchos de los autores clásicos, es hijo, o con deidades o escenarios asociados a esta diosa. Habitualmente se le representa de forma múltiple realizando también labores sin ningún tipo de connotación erótica alejadas de esta esfera venusiaca (Blanc y Gury, 1986). Entre ellas destacamos las artesanales, gimnásticas o lúdicas, musicales o de vendimia. De la misma forma, dicha representación puede asociarse a otras divinidades de las que suele portar sus atributos, esencialmente las del cortejo báquico, pero igualmente puede acompañar o estar al servicio de casi todos los dioses del panteón.

Aunque la mayor parte de las veces se representa como un personaje secundario, puede tener, en ciertas ocasiones, entidad propia. Esta definición, planteada por N. Blanc y F. Gury (1986: 952, 1020-1024, 1045), entraña varios aspectos sobre los que creemos necesario detenernos.

En relación con su origen, Amor/Cupido es una divinidad que se importa a Roma directamente desde Grecia, posiblemente en torno al s. IV a. C., sin que exista ninguna deidad anterior que se le asemeje. Por tanto, tiene su origen en el Eros griego, personificación del deseo y del sentimiento amoroso y es, además, una de las divinidades más representadas o evocadas en el arte y literatura griega y posteriormente también romana. Para explicar su nacimiento existieron dos tradiciones: aquella que hace de Eros una fuerza primitiva donde su existencia es necesaria para establecer el orden del mundo, teoría que se remonta a Hesíodo (*Theog.* 120-122)²² y se mantiene hasta época helenística a través de cosmogonías elaboradas por diferentes escuelas filosóficas; y otra en la que Eros es hijo de Afrodita (Paus. 9, 27, 2), que será la que rápidamente se introduzca en las escenas de los distintos soportes (Hermery *et al.*, 1986: 850).

En cuanto a su iconografía (Collignon, 1877-1919: 1595-1611; Stuveras, 1969: 165-172; Blanc y Gury, 1986: 1043-1044), este personaje se representa de tres formas distintas: adolescente²³, muchacho y bebé, y es

este último, denominado comúnmente *putto*, el más característico del arte romano. Respecto a su fisonomía, casi siempre está desnudo –si se encuentra vestido este suele estar relacionado con la actividad que lleva a cabo–, cuenta con cortas alas de pájaro, y los atributos que lo identifican son el arco, la flecha y la antorcha, que en absoluto están siempre presentes.

De esta descripción se deduce que el tipo de Eros/Amor/Cupido es cambiante a lo largo del tiempo. En la primera mitad del s. V a. C. ya contamos con ejemplos que muestran al Eros griego, adquiriendo su pleno aspecto de muchacho alado con arco y flechas –que admite muchas variantes– en el s. IV a. C. En este momento, una de sus particularidades, además, es su belleza producto de su juventud (Plat. *symp.* 195a-196b) (Hermery *et al.*, 1986: 851). Será aproximadamente a mediados del s. III a. C. cuando el Eros adolescente griego pase a representarse como un bebé bajo forma infantil, posiblemente por la influencia que ejerce la poesía alejandrina sobre el arte helenístico, y será este tipo el que de manera mayoritaria se traslade a la iconografía romana (Collignon, 1877-1919: 1600).

En nuestro pavimento, los amores son representados en edad adolescente, por lo que no se adecúan a la forma infantil más común que los amorcillos presentan en época romana. Este aspecto no es habitual pero se da en ciertas ocasiones y tanto R. Stuveras (1969: 11) como N. Blanc y F. Gury (1982: 1043) coinciden en que cuando esto ocurre se pretende dotar a la composición de un aspecto arcaizante²⁴, algo que prueba la persistencia del tipo griego clásico en diversos contextos del arte romano. Así se constata, por ejemplo, en el relieve de estuco flavio procedente del *tepidarium* de las Termas del Foro de Ostia, en el que podemos ver a un Eros adolescente con grandes alas y cabello largo; y en el entalle en el relieve de la crátera de mármol, de época adrianea, procedente del Palacio Chigi de Ariccia (Blanc y Gury, 1986: 967, 970 y 973)²⁵. Es, quizás, en la decoración pintada del edículo del cubículo B de la Villa della Farnesina donde hallamos uno de los ejemplos más claros. En él vemos representada la conocida escena del aseo de Venus asistida por Cupido. Según I. Bragantini y M. de Vos (1982: 130), la divinidad

una iconografía propia del thiasos marino, en el que la diosa, y por ende los amorcillos, son figuras frecuentes. No en vano, recordemos que la escena que analizamos está encuadrada por cuatro veneras, atributo propio de esta deidad. En palabras de M. Collignon (1877-1919: 1601), podemos reconocer a Eros/Amor/Cupido, bien por sus atributos, bien por el sentido general de la escena.

22. Hesíodo (*Theog.* 201-202) nos recuerda que son Eros e Himéros, de quien más tarde hablaremos, los que dan la bienvenida a Afrodita en su nacimiento.

23. Se suele utilizar por convención actual «genio alado» para referirse a los amores con apariencia adolescente pero, según N. Blanc y F. Gury (1986: 1042), este término general, que sí puede denominar a otros personajes, no es el adecuado cuando podemos relacionar a las figuras con alas con el círculo de Venus o con los ambientes en los que esta actúa como protagonista, algo evidente en este caso al tratarse de

24. Se descartan para esta hipótesis aquellos casos en los que se representa a Eros y Psique, ya que en ellos la figura alada es un joven muchacho con protagonismo propio dentro de un mito concreto. Un ejemplo es el mosaico hallado en la Plaza de La Corredera en Córdoba (Blázquez, 1981: 23, lám. 9).

25. Para consultar algunos de los soportes romanos sobre los que aparecen amores con aspecto adolescente, véase Blanc y Gury, 1986: n.ºs 19, 75, 162, 196 y 248.



Figura 13: a) *Pyxis* de figuras rojas con la representación de dos erotes: Hêdylogos y Pothos con sus nombres en la parte superior (Fotografía de trustees of the British Museum); b) Multiplicación de amorcillos en el mosaico procedente de la habitación 8 de la Casa de Catón de Túnez (Yacoub, 1995)

se ejecuta siguiendo el estilo propio de los *lekythoi* del s. V a. C. y, además, Cupido se representa en edad adolescente. De forma prudente, por tanto, podemos relacionar esta hipótesis con la apuntada más arriba al analizar la bicromía del pavimento, ya que ambas vendrían a avalar la posible intencionalidad de evocar el aspecto y las imágenes del repertorio griego.

Por otra parte, en la escena que analizamos no aparece la deidad de forma individual sino en pareja, algo frecuente como hemos apuntado, pero sobre lo que merece la pena detenernos. El habitual, aunque no obligatorio, desdoblamiento y la proliferación de este personaje es herencia del arte griego, en el cual hallamos representaciones en las que Eros se encuentra acompañado de figuras alegóricas próximas a su iconografía y al concepto que él mismo representa, como Himeros (deseo erótico) y Pothos (deseo amoroso), o

contrarias a él, como Anterôs (vengador del amor no correspondido) (Stuveras, 1969: 9)²⁶. Así, en ciertas ocasiones contemplamos estas figuras claramente individualizadas en la pintura vascular: un ejemplo de ello es la *hydria* de finales del s. V a. C. conservada en el Altes Museum de Berlín (F 2633), donde aparecen estos personajes en la escena del juicio de Paris (Hermary, 1990: 425, fig. 3), o la *pyxis* de la misma cronología conservada en el British Museum de Londres (1893, 1103.2) (Shapiro, 1993: 122-123, fig. 19) (Fig. 13: a),

26. Otros erotes que aparecen con menos frecuencia son Hermaphroditos, Hymenaios (dios de la ceremonia nupcial) y Hêdylogos (dios de la dulzura y la adulación); este último, sin embargo, no se describe en ninguna fuente escrita, tan solo en la pintura vascular (Fig. 13: a).

entre otras (Shapiro, 1993: 110-124). Sin embargo, los límites entre estos actores eran difusos²⁷ y esto hace que muchas veces se considere la representación de varias figuras aladas como la multiplicación o desdoblamiento de la figura de Eros. Así aparece, por ejemplo, en la cratera conservada en el Museum of Fine Arts de Boston (1317) (410-390 a. C.), donde podemos ver a dos Eros alrededor de un árbol (Hermery *et al.*, 1986: 865, fig. 117). De hecho, serán los poetas alejandrinos los que empleen nombres tales como «amores» o «deseos» para referirse a ellos, lo que actualmente conocemos también como «erotes».

Favorecida por este precedente, Roma parece acoger sin dificultad este incremento del número de amorcillos. Sin embargo, existen opiniones opuestas acerca de la significación de este fenómeno, siendo dos las principales teorías. Para R. Stuveras (1969: 206), el recurso a la representación y multiplicación de amorcillos en época romana en todo tipo de escenas, hasta la obsesión según este autor, está relacionado con una pérdida de su significado iconográfico. Consideramos que ilustra bien este hecho el mosaico procedente de la habitación 8 de la Casa de Catón de Túnez, de finales del s. II a. C.-principios del s. II d. C., donde aparecen infinidad de amorcillos montando diversos animales (Blanc y Gury, 1986: 997, fig. 352) (Fig. 13: b). El abuso generalizado de esta figura, que comienza en el periodo helenístico (Collignon, 1877-1919: 1601), le conferiría a la deidad únicamente un valor cuantitativo, una suerte de personaje de relleno en los muy diversos contextos en los que aparece. En síntesis, se conservaría la forma pero no el significado de las representaciones alegóricas de las distintas pulsiones del amor.

N. Blanc y F. Gury (1982: 1042-1043) exponen otra hipótesis basando su argumentación en la observación de una particularidad presente en época romana: las representaciones dobles de amores, especialmente frecuentes en compañía de Venus y en las escenas de tipo agonístico, en las que no es extraño que la pareja se encuentre de forma afrontada, simétrica y luchando entre sí²⁸. Ambas figuras suelen ser idénticas (el *geminus*

Cupido de los textos clásicos) o, como en el pavimento que estudiamos, pueden distinguirse a través de ciertas variaciones en su fisonomía o actividad, contando siempre uno de los amores con una actitud más positiva que el otro. En nuestro caso, es evidente también que presentan distinto comportamiento. Para estos autores no es fácil determinar, o al menos no en todos los casos, si las parejas de amores pueden considerarse como la oposición griega entre Eros y Anterôs. Más bien parece indicar la concepción que en la Antigüedad se tenía del amor, una fuerza a la vez buena y mala. En consecuencia, la oposición y distinción de dos figuras que en realidad forman una unidad al simbolizar el mismo concepto puede significar una manera de representar la ambigüedad misma que rodea a la figura de Amor. Así, cuando en algunas representaciones hallamos un número elevado de amores, muchas veces organizados dos a dos, esto sería utilizado para representar los distintos matices de un mismo concepto amoroso, algo directamente relacionado con la tradición griega.

Por otra parte, los amores adolescentes que analizamos no portan ningún atributo, salvo la habitual fusta o látigo que utilizan para guiar a los animales sobre los que se disponen, y un sombrero, el cual no es uno de los objetos propios de Amor/Cupido. Ya hemos apuntado la frecuencia con la que estos personajes aparecen con ciertas vestimentas vinculadas a la actividad que realizan. La poca definición que presentan los sombreros hace difícil su identificación con un tipo concreto; bien es cierto que el situado a la derecha presenta dos apéndices en la parte frontal que remiten a modelos de amores vinculados a la pesca y/o navegación, contando con varios paralelos. Así lo encontramos en el mosaico bicromo con paisaje nilótico, del s. II d. C., conservado en el Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme) y procedente de las termas privadas descubiertas en la vía Maida, Borghesiana (Sanzi di Mino, 1998: 189 y 192) (Fig. 14). Es en el entalle de época imperial conservado en el Museo Nacional de Hungría (23.1901.4.) donde hallamos el paralelo más cercano, pues presenta una escena con un amor de perfil, pescando y ataviado con el tipo de sombrero que hemos descrito (Blanc y Gury, 1986: 1006, fig. 436). Aunque la pesca o navegación están vinculadas al mar, no parece que esta prenda esté directamente relacionada con el thíasos marino, pero sí es frecuente que se produzcan contaminaciones iconográficas entre los amores de las escenas de thíasos y de aquellos ocupados en labores de pesca. Así pues, quizás se trate de una variante aportada por los artesanos sin una intencionalidad evidente. Los personajes no portan tampoco corazas, como es el caso de otros ejemplares, sino que muestran exclusivamente una anatomía bien marcada.

27. Aunque hayamos expuesto la función que define e individualiza a cada uno de estos personajes, lo cierto es que ni en Grecia se conocía claramente la diferencia entre todas estas figuras. Así se deduce del escepticismo que muestra Pausanias (1.3.43) a la hora de hablar de las esculturas de Eros, Himeros y Pothos realizadas por Scopas para el templo de Afrodita en Megara (Shapiro, 1993: 121).

28. Varios son los ejemplos documentados en los que observamos amores afrontados luchando entre sí, como en el sarcófago conservado en el Museo Nazionale Romano (705), del s. II d. C., donde dos amores, en la cara estrecha derecha, se hallan en la misma posición que los que aquí analizamos, inclinados hacia delante y de perfil en contacto por la mano interior; y en la gema conservada en el Museum August Kestner de Hannover (AGD IV 170), del s. I d. C., en la que dos amores con las piernas dobladas se cogen por las dos manos; o el grupo de ámbar del museo archeologico Nazionale D'Aquileia, con el mismo esquema. Incluso hay

escenas en las que los amores luchan con otros personajes, siendo especialmente frecuente su enfrentamiento con Pan (Blanc y Gury, 1986: 985, fig. 245).

Una vez analizado el número y el aspecto de los amores, resta hablar de su papel en la escena que venimos citando a lo largo del escrito, el thíasos marino, en el que claramente se hallan al estar rodeados por peces, veneras y monstruos marinos. Nuevamente debemos buscar los orígenes de esta escena en el arte griego, ya que es Eros quien entra en el thíasos marino de la mano de su madre Afrodita, en este caso emulada a través de las *uenerae* de los ángulos del pavimento²⁹, asistiéndola en su gloriosa epifanía, como podemos ver, por ejemplo, en el relieve presente en el *arula* conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (10.210.43), donde se aprecia a la diosa surgida de las olas acompañada por dos figuras aladas adolescentes (Raymond, 1984: 117, fig. 1190). Bien es cierto que la relación de la diosa con el mar va más allá de su nacimiento (Stuveras, 1969: 153-164) y así lo podemos comprobar en varias representaciones en el que uno o varios amores la acompañan en otras tareas; un ejemplo de ello es el mosaico bícromo conservado en el Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme) (333) hallado en la via Sicilia de Roma en el que un amorcillo acompaña a Venus en su baño, escena rodeada por las figuras propias de un thíasos marino. Una vez integrado en este contexto acuático, también puede acompañar a otras divinidades, como ya hemos explicado en la introducción a este apartado, sobre todo a Poseidón, e incluso puede hallarse únicamente relacionado con los animales o monstruos propios del este cortejo marino, como en el caso del mosaico helenístico de fondo negro con figuras blancas procedente de la Casa de los Tritones de Delos, donde vemos a un erote asociado a una tritonesa (Hermay et al., 1986: 877, fig. 317). Este parece ser el caso que presentamos, pues la estancia estaba únicamente decorada por estos dos personajes sobre hipocampos, seres fantásticos con la mitad superior del cuerpo de caballo y la mitad inferior de monstruo marino o pez (Icard-Gianolio, 1997: 634-637).

En el arte romano, sobre todo en época imperial, estos seres suelen estar dirigidos, acompañados y montados mayoritaria y precisamente por amorcillos, fenómeno ampliamente documentado en distintos soportes; sirva como muestra el relieve de mármol conservado en el Museo de Munich (Blanc y Gury, 1986: 1004, fig. 414). En este sentido son buenos referentes estilísticos de este uso el mosaico fragmentario de las termas de Caracalla en Roma, donde un amor con una fusta monta un león marino (Blake, 1940:



Figura 14: Detalle del mosaico con paisaje nilótico conservado en Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme) (Fotografía de L. Íñiguez)

88-90, pl. 13, 3); el de Sfax, donde monta un ciervo marino (Fradier, 1986: 170-171); el de la Casa de Orfeo en *Volubilis*, sobre un hipocampo (Limane et al., 1998: 33), o sobre una cabra marina en la Villa imperial de Baccano (Becatti et al., 1970: 37, tav. XIX). En todas estas ocasiones se trata, sin embargo, de amores con apariencia infantil, a diferencia de lo que ocurre en el mosaico aquí estudiado. Bien es cierto que de forma más frecuente los amorcillos cabalgan sobre delfines, por ejemplo, en la ciudad de Córdoba, *Hadrumetum*, Dougga o Fishbourne, entre otros, como ha sido recogido por G. López Monteagudo (2015) a la que remitimos. Los amorcillos pueden aparecer de pie o sentados sobre los animales, a los que sujetan mediante bridas y batiendo fustas o tridentes.

Un buen referente estilístico para nuestro ejemplar en cuanto a su composición es probablemente el mosaico conocido como de los amores pescadores en Yumurtalik, Adana, Turquía, datado en el s. III d. C. (Öztürk y Aslan, 2014: fig. 1) (Fig. 15), actualmente en el Museo de Adana. En él se observan dos amores juveniles alados y enfrentados que cabalgan a pelo sobre dos hipocampos. En esta ocasión no baten fustas, como en el mosaico aquí objeto de estudio, sino que sostienen con sus respectivas manos derechas unas cañas de pescar que lanzan al fondo del mar. De estas cañas se hallan prendidos dos peces que han picado ya el anzuelo, y que ocupan la misma posición que los delfines del mosaico de la Jacetania. Por tanto, y aunque con notables diferencias, puede verse un mismo esquema compositivo que probablemente se remonte a un antiguo prototipo evolucionado y ramificado a través de la creación de variantes iconográficas, lo que resulta muy frecuente.

29. Las *venerae*, símbolo inequívoco de Afrodita/Venus, solían tener en los espacios termales un papel estético, pero también práctico y funcional, cuando estaban realizadas en estuco y se disponían en techos. Las acanaladuras reconducían hacia las paredes el vapor de agua que se condensaba en los techos de los *caldaria*, *tepidaria* e incluso de los *apodyteria* y que hubiera incomodado a los bañistas si hubiera caído sobre ellos (Fernández Díaz et al., 2020: 160).



Figura 15: Mosaico de los amores pescadores en Yumurtalik, Adana, Turquía (Fotografía de D. Osseman)

Finalmente, creemos que, aunque esta sea la escena principal de la estancia que decora, la misma formaría parte de un estudiado programa iconográfico efectuado sobre todas las estancias del edificio termal. Quizás estas habitaciones adyacentes, estuvieran decoradas con algunos de los protagonistas del thíasos marino descritos anteriormente.

5. CONCLUSIONES

La estancia hallada en las excavaciones efectuadas en la campaña de 2021 en la recién descubierta ciudad romana de El Forau de la Tuta (Artieda, Zaragoza, España) ha sido interpretada como parte de un complejo termal que estaría situado en el lado oeste del yacimiento, cercano a uno de sus barrancos. Esta hipótesis viene avalada, por un lado, por la presencia en los muros de soluciones aislantes de la humedad que sin duda era consustancial a estos ambientes, tales como boceles hidráulicos o ladrillos entre estos y las paredes; y por otro, por el propio pavimento que hemos analizado, pues tanto la iconografía de thíasos marino que presenta –con amores, hipocampos, peces y la relación con Venus a través de las veneras– como las gruesas teselas con las cuales fue confeccionado son propias de este tipo de complejos.

La disposición de la iconografía también nos aporta información para la interpretación de la estancia como un *uestibulum*, hipótesis ya corroborada por la presencia de un umbral y de *opus spicatum* al exterior del mismo. En efecto, todos los personajes se encuentran situados para ser vistos frontalmente desde la entrada

de la estancia, y no diseñados con múltiples puntos de vista de manera paralela a las paredes, como es muy frecuente en algunas salas termal, en las que las figuras se disponen para ser contempladas desde distintos puntos de vista con el fin de sugerir el recorrido circular de las mismas o de acompañar a un mobiliario (bancos) dispuesto a lo largo de las paredes. Así sucede en los *frigidaria* de las termas de *Ostia Antica* (Becatti, 1961: 48-50, n.º 70, láms. CXXIV-CXXX) o en la *Insula* del mosaico de Neptuno de *Italica* (Mañas, 2010: 50). Por el contrario, en el mosaico de El Forau de la Tuta se observa un espacio de tránsito con una marcada direccionalidad hacia el interior del edificio, como correspondería a una sala de recepción, claramente marcada mediante el diseño.

El mosaico bicromo presenta varias particularidades. Además de su extraordinario estado de conservación, pues tan solo está afectado en uno de sus ángulos por la presencia de un silo altomedieval, cuenta con una bicromía invertida mostrando un fondo de teselas negras sobre el que se desarrollan las figuras realizadas con teselas blancas entre las que se disponen también, de forma aleatoria, teselas amarillas y ocre. Ante este fenómeno, hemos presentado varias hipótesis no necesariamente excluyentes: pudo existir una intencionalidad a la hora de dotar al pavimento de un aspecto arcaizante que evocara modelos griegos, teoría avalada, además, por el aspecto casi adulto que presentan los amores, una tradición iconográfica griega. A este respecto hemos de añadir que no resulta extraña la influencia griega en el diseño de ciertas figuras de pavimentos romanos y así se especifica, por ejemplo, en el estudio del denominado «Mosaico del hipocampo» de

la villa romana hallada en Casa Irles en Elche (Ruíz y Roig, 2001: 49); y del mosaico policromo exhumado bajo el pórtico del teatro de Cartagena (Abad Casal y Charquero, 2021: 157, fig. 154); o en el análisis de la representación de Neptuno originario de la posible estancia termal de la villa romana de la Salud en Sabadell (Neira, 1997: 482 y 485). También pudiera ser que se trate de un juego cromático del taller que efectuó este mosaico con el que diferenciaría así las estancias. Incluso podría tratarse de un hábito técnico de los artesanos, un taller itinerante que también pudo confeccionar el mosaico de Campo Real/Fillera (Andreu *et al.*, 2009), el paralelo más cercano al nuestro en cuanto a iconografía, morfología y grosor de las teselas, e inversión cromática³⁰.

Respecto a su cronología, el análisis efectuado nos lleva a encuadrar la realización de este pavimento entre finales del s. I y principios del s. II d. C., como la mayoría de paralelos hispanos que hemos ido trayendo a colación, especialmente, tal y como acabamos de mencionar, el procedente de Campo Real/Fillera.

Si esta cronología viene a confirmarse, se podría afirmar que el conjunto termal, cuyo *uestibulum* ricamente decorado ha sido exhumado, se construyó en un momento fértil del urbanismo romano en Hispania. Muchas fueron las ciudades, como probablemente fue la situada en El Forau de la Tuta, privilegiadas con el derecho latino en época flavia. Tras recibir dicho estatus jurídico, sus élites, ricas y romanizadas, construyeron los edificios necesarios al *ornatus* y las comodidades propias de las urbes romanas. El de El Forau fue decorado con mosaicos siguiendo la moda del resto de ciudades de Italia con motivos iconográficos propios de la mitología grecorromana.

El uso de las termas podría haberse prolongado hasta los inicios del s. IV, momento en el que el pavimento de la habitación estudiada quedó sellado por los niveles formados por el desplome de muros y tejado. Aparentemente el solar se mantuvo desprovisto de actividad durante un tiempo hasta que, en la Edad Media, quizá hacia los ss. VIII-X, fue reocupado por poblaciones campesinas las cuales reutilizaron parte de los muros romanos y rompieron los niveles de colapso del Bajo Imperio para cavar un silo que llegó a romper el pavimento musivo.

30. Según J. Andreu (2011: 154-155, nota 81), el taller de mosaístas que trabajó en Campo Real/Fillera también pudo hacerlo en las termas del yacimiento de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza), a juzgar por el grupo de teselas halladas en dicho enclave de similares características.

REFERENCIAS

- Abad Casal, L. y Charquero, A. M. (2021). *Los mosaicos de Casa Irles. Un balneum privado en el entorno de Ilici*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Aguarod, C. (1991). *Cerámica romana importada de cocina en la tarraconense*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Andreu, J., Lasuén, M., Mañas, I. y Jordán, A. (2009). Novedades de arte provincial en territorio vascón: un mosaico marino inédito procedente de Campo Real/Fillera (Sos del Rey Católico/Sangüesa). En T. Nogales e I. Rodá (Eds.). *XI Coloquio Internacional de Arte Romano Provincial. Roma y las provincias modelo y difusión (Mérida, 2009)* (pp. 45-55). Mérida-Tarragona: L'Erma di Bretschneider.
- Aquilué, X., Castanyer i Masoliver, P., Santos, M. y Tremoleda, J. (2002). Primers resultats del projecte d'intervenció arqueològica a les termes públiques de la ciutat romana d'Empúriæ (Empúries, L'Escala, Alt Empordà). *Empúries*, 53, 241-260.
- Argente, J. L. y Mostalac, A. (1985). La construcción altoimperial de la denominada 'Casa del Acueducto' (Tiermes, Soria). En *XVII Congreso Nacional de Arqueología (Logroño, 1985)* (pp. 881-896). Zaragoza: Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales.
- Asensio, J. A., Angás, J., Uribe, P., Íñiguez, L., Navarro, M., Lapuente, M. P.,... y Magallón, M. A. (2023). Un fragmento de escultura monumental romana en mármol procedente del yacimiento de El Forau de la Tuta (Artieda, Jacetania, Zaragoza). *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, 31, 249-296. <https://doi.org/10.15581/012.31.013>
- Asensio, J. A., Uribe, P., Íñiguez, L., Magallón, M. A., Navarro, M., Angás, J.,... y Mora, G. (2022). El Forau de la Tuta (Artieda, Jacetania, Zaragoza), una ciudad imperial romana, hasta ahora desconocida, de la vertiente sur de los Pirineos. En *IV Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés (Zaragoza, 2021)* (pp. 207-216). Zaragoza: Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras.
- Balil, A. (1960). El mosaico romano de la Iglesia de San Miguel. *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, 1, 21-74.
- Balmelle, C. (1980). *Recueil général des mosaïques de la Gaule. IV-Aquitaine-I*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Becatti, G. (1962). *Scavi di Ostia IV. Mosaici e pavimenti marmorei*. Roma: Libreria dello Stato.
- Becatti, G., Fabbricotti, E., Gallina, A., Saronio, P., Serra, F. R. y Tambella, M. P. (1970). *Mosaici antichi in Italia: Regione Settima. Baccano: Villa Romana*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Beltrán Martínez, A. y Andreu, J. (2001). Las excavaciones arqueológicas de Los Bañales. *Caesaragusta*, 82, 101-159.
- Beltrán Martínez, A. y Osset, E. (1964). Nota sobre hallazgos romanos en Artieda de Aragón. En *VIII Congreso Nacional de Arqueología (Sevilla-Málaga, 1963)* (pp. 948-955). Zaragoza: Secretaría General de los Congresos Arqueológicos Nacionales.

- Blake, M. E. (1940). Roman mosaics of the Late Empire in Rome and vicinity. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 17, 31-120. <https://doi.org/10.2307/4238612>
- Blanc, N. y Gury, F. (1986). Eros/Amor, Cupido. En H. C. Ackermann y J. R. Gisler (Eds.). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III* (pp. 952-1049). Zürich-München: Artemis.
- Blanco Freijeiro, A. (1978). *Mosaicos romanos de Mérida, CMRE II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Blanco Freijeiro, A. y Luzón, J. M. (1974). *El mosaico de Neptuno en Itálica*. Sevilla: Patronato del Conjunto Arqueológico de Itálica - Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla.
- Blázquez, J. M. (1981). *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga, CMRE III*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Blázquez, J. M. (1982). *Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia, CMRE IV*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Blázquez, J. M.^a y Mezquíriz, M.^a Á. (1985). *Mosaicos romanos de Navarra, CMRE VII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bragantini, I. y De Vos, M. (1982). *Museo Nazionale Romano. Le Pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*. Roma: Luca editore.
- Casasús, J. I. y Núñez, J. (1988). Dos antropónimos indígenas en una lápida funeraria de Artieda, Zaragoza. *Veleia*, 5, 139-144.
- Chini, P. y Grandi, M. (2005). *Osservazioni sul repertorio del mosaico bianco nero di II-III a Roma*. Roma: École française de Rome.
- Clarke, J. R. (1979). *Roman Black-and-White Figural*. New York: New York University Press.
- Collignon, M. (1877-1919). Cupido. En Ch. Daremberg y E. Saglio (Eds.). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines I.2*. (pp. 1595-1611). Paris: Hachette.
- Delgado, J. y Martínez, J. R. (2009). *Informe de las prospecciones arqueológicas y delimitación de yacimientos del término municipal de Artieda*. (Documento inédito). Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- Ducrey, P. (1991). *Eretria. A Guide to the House with the Mosaics*. Athens: Swiss School of Archaeology in Greece.
- Fatás, G. y Martín-Bueno, M. (1977). *Epigrafía romana de Zaragoza y su provincia*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Fernández Díaz, A., Guiral, C. y Mañas, I. (2020). La decoración de las termas romanas de Hispania: un programa pictórico y musivo compartido. En J. M. Noguera, V. García-Entero y M. Pavía (Coords.). *Termas Públicas de Hispania* (pp. 159-183). Murcia: Universidad de Murcia.
- Fernández Galiano, D. (1987). *Mosaicos romanos del Convento Caesaraugustano*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Foggenbeck, H. (1981). Griechische Mosaiken aus der antiken Pella. *Antike Welt*, 12, 13-16.
- Fradier, G. (1986). *Mosaïques romaines de Tunisie*. Tunis: Ceres ed.
- García-Entero, V. (2011). Las termas romanas de Los Bañales. En J. Andreu (Ed.). *La ciudad romana de Los Bañales (Uncastillo, Zaragoza), entre la historia, la arqueología y la historiografía* (pp. 223-240). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Giglio, M. y Soricelli, G. (2019). Napoli, Fuorigrotta (Napoli). Le terme di via Terracina. En M. Medri y A. Pizzo (Eds.). *Le terme pubbliche nell'Italia romana (II secolo a. C. - fine IV d. C.) Architettura, tecnologia e società, Seminario Internazionale di Studio, (Ottobre 2018)* (pp. 244-257). Roma: Edizioni Roma TrePress.
- Gorges, J. G. (1979). *Les villas hispano-romaines: Inventaire et problématique Archéologiques*. Paris: Bocard.
- Guiral, C., Íñiguez, L. y Mostalac, M. (2019). La domus de la calle Anón de Caesar Augusta (Zaragoza) y el programa decorativo del triclinium. *Lucentum*, XXXVIII, 215-241. <https://doi.org/10.14198/LVCENTVM2019.38.10>
- Hermay, A., Cassimatis, H. y Vollkommer, R. (1986). Eros. En H. C. Ackermann y J. R. Gisler (Eds.). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae III* (pp. 850-942). Zürich-München: Artemis.
- Hidalgo, F. A. (1965). Santiago por la ruta del Somport. *Zaragoza*, XXI, 257.
- Icard-Gianolio, N. (1997). Hippokampos. En H. C. Ackermann y J. R. Gisler (Eds.) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VIII* (pp. 634-637). Zürich-München: Artemis.
- Limane, H., Rebutat, R. y Drocourt, D. (1998). *Volubilis de mosaïque à mosaïque*. Aix-en-Provence: Édisud.
- Ling, R. (1998). *Ancient mosaics*. London: British Museum Press.
- López Monteagudo, G. (2015). Travesuras eróticas en el agua. A propósito de algunos mosaicos romanos. En J. García Sánchez, I. Mañas y F. Salcedo (Eds.). *Navigare necesse est. Estudios en homenaje a José María Luzón Nogué* (pp. 512-524). Madrid: Universidad Complutense.
- Lostal, J. (1980). *Arqueología del Aragón romano*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Magallón, M.^a A. (1987). *La red viaria romana en Aragón*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- Mañas, I. (2010). *Pavimentos decorativos de Itálica (Santiponce, Sevilla). Un estudio arqueológico*. BAR International Series, S2081. Oxford: British Archaeological Reports Publishing. Ltd. <https://doi.org/10.30861/9781407304809>
- Martín Duque, A. J. (1983). *Documentación medieval de Leire (siglos IX-XII)*. Pamplona: Príncipe de Viana.

- Mezquíriz, M.^a Á. (1954). Noticias sobre la antigua Pompaelo. *Príncipe de Viana*, 56-57, 231-247.
- Mezquíriz, M.^a Á. (1970). Prospecciones arqueológicas en Navarra II. *Príncipe de Viana*, 118-119, 65-75.
- Mezquíriz, M.^a Á. (2009). *Andelo. Ciudad romana*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Gobierno de Navarra.
- Moreno, I. (2004). Ingeniería romana en los caminos de Santiago III. El camino aragonés. *Cimbra*, 359, 28-35.
- Moreno, I. (2009). *Item a Caesarea Augusta Beneharno. La carretera romana de Zaragoza al Bearn*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios de las Cinco Villas - Diputación de Zaragoza.
- Neira, L. (1991). Acerca de las representaciones del thiasos marino en los mosaicos romanos tardo-antiguos de Hispania. Antigüedad y cristianismo. *Revista de Estudios sobre Antigüedad Tardía*, 8, 513-530.
- Neira, L. (1993). Representación de thiasos marino en tres fragmentos de mosaico bícromo. En J. Mangas y J. Alvar (Eds.). *Homenaje a José M.^a Blázquez. III* (pp. 221-249). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Neira, L. (1994a). Mosaico de los tritones de Itálica en el contexto iconográfico del thiasos marino en Hispania. En E. Olmedo (Ed.). *VI Coloquio Internacional sobre mosaico antiguo (Palencia-Mérida, 1990)* (pp. 359-367). Guadalajara: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Neira, L. (1994b). Mosaicos romanos con Nereidas y Tritones. En *L'Africa romana: su relación con el ambiente arquitectónico en el Norte de África y en Hispania. Atti del X convegno di studio (Oristano, 1992)* (pp. 1259-1278). Sassari: Editrice Archivio Fotografico Sardo.
- Neira, L. (1997). Algunas consideraciones sobre los mosaicos romanos con Nereidas y Tritones en ambientes termales de Hispania. En M. J. Pérex (Ed.). *Termalismo antiguo. I Congreso Peninsular (Arnedillo, 1996)* (pp. 481-496). Madrid: Casa de Velázquez.
- Neira, L. (2016-2017). Particularidades del fragmentario mosaico emeritense de thiasos marino. *Anas*, 29-30, 267-274.
- Ona, J. L. (Ed.) (2010). *Los mosaicos de Artieda de Aragón. Homenaje a Enrique Osset*. Zaragoza: Las Foces, Ayuntamiento de Artieda - Diputación de Zaragoza.
- Osset, E. (1964). Descubrimientos arqueológicos de la época romana en la frontera hispano-gala (Milicia y arqueología). *Ejército, Revista ilustrada de las armas y servicios*, 293, 27-34.
- Osset, E. (1965). Hallazgos arqueológicos en Artieda de Aragón. *Archivo Español de Arqueología*, 38, 87-106.
- Öztürk, N. y Aslan, O. (2014). Yumurtalik Mozaigi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 31, 137-154. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsed/issue/2584/33255>
- Pappalardo, U. y Ciardiello, R. (2010). *Mosaici Greci e Romani. Tappeti di pietra in età ellenistico-romana*. Verona: Arsenale Editrice.
- Pavía, M. (2021). *Thermae Hispaniae Citerioris. Análisis arquitectónico y tipológico de los complejos termales públicos y urbanos de Hispania citerior*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ramírez, J. L. (2008). Pamplona romana. *Pompelo*, la principal ciudad del Pirineo (año 75 a. C. - siglo IV d. C.). En A. Ollo (Dir.). *La Pamplona reencontrada* (pp. 15-37). Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona.
- Ramos, M. (2007). Excavaciones en la ciudad romana de Ilumberris (Lumbier, Navarra). *Caesaraugusta*, 78, 521-534.
- Rinaldi F., D'Andrea, A. y Vallelonga, F. (2017). Roma, La Cecchina. Le terme. En M. Medri y A. Pizzo (Eds.). *Le terme pubbliche nell'Italia romana (II secolo a. C.-fine IV d. C.). Architettura, Tecnologia e Società. Seminario Internazionale di Studio (Roma, 2018)* (pp. 331-350). Roma: Edizioni Roma TrePress.
- Ruiz Roig, E. (2001). *Los mosaicos de Illici y del Portus Illicitanus*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- San Nicolás, M. P. (2004-2005). Seres mitológicos y figuras alegóricas en los mosaicos romanos de Hispania en relación con el agua. *Espacio tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 17-18, 301-333. <https://doi.org/10.5944/etfii.17-18.2004.4429>
- Salzmann, D. (1982). *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*. Berlin: Mann, Gebr.
- Sanzi Di Mino, M. R. (1998). *Museo nazionale Romano. La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*. Milano - Roma: Electa, Soprintendenza Archeologica.
- Shapiro, H. A. (1993). *Personifications in Greek Art. The representation of abstract concepts 600-400 B. C.* Zürich: Akanthus.
- Suman, M. (1802). *Apuntes para el Diccionario Geográfico del Reino de Aragón. Partido de Cinco Villas, según el manuscrito 9-5723 de la RAH*. (Edición de J. Salvo y Á. Capalvo, 2015). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Stuvers, R. (1969). *Le putto dans l'art romain*. Bruxelles: Latomus,
- Tarrats i Bou, F. (1985). Mosaico con orla de muralla hallado en Huesca. *Bolskan*, 2, 139-153.
- Torres Carro, M. (1990): Iconografía marina. En *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana (Guadalajara, 1990)* (pp. 107- 134). Madrid: Gráficas Minaya.
- Tortorici, E. (1993). Terme Severianae e Terme Septiminae. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 95, 161-172
- Traggia, J. (1792). *Aparato a la historia eclesiastica de Aragón*. Tomo II. Madrid: En la imprenta de Sancha.
- Unzu, M. (1979). Cerámica pigmentada romana en Navarra. *Trabajos de Arqueología Navarra*, 1, 251-282.

